

Kierkegaard und Ästhetik?-Im Lichte der Erfahrung

von der Philosophische Fakultät
der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover
zur Erlangung des Grades einer

Doktorin der Philosophie

Dr.phil

genehmigte Dissertation
von

Magister Lin Elisabeth Riedesel
geboren am 13.Februar 1971, in Seoul

2006

Referentin: Prof. Dr. Susanne Möbuß

Korreferent: Dr. Peter Nickl

Tag der Promotion: 24.11.2006

Abstract

In der Kierkegaardforschung hat sich in den letzten Jahren der religiöse Aspekt immer weiter zum Ästhetischen bewegt. Diesen neuen Gedanken werde ich in meiner Promotionsarbeit aufgreifen und weiter ausbauen. In Deutschland ist das Thema nur wenig erforscht und auf Grund meiner Kenntnisse in der norwegischen und dänischen Sprache ist es möglich auch die skandinavische Literatur in einem großen Umfang in die Arbeit mit einzubeziehen.

Aus der Tatsache, dass die Darstellung der Ästhetik Kierkegaard noch einer eingehenden Untersuchung bedarf, zeigt sich, dass das Projekt eine Lücke innerhalb der Kierkegaard-Forschung schließen kann. Zwar gibt es eine nahezu unübersehbare Fülle von Interpretationen seiner Vorstellung einer ästhetischen Lebenshaltung im Vergleich zu ihrem ethischen Pedant, doch handelt es sich bei diesem Ästhetik-Begriff eben nicht um eine Konzeption der Kunst-Theorie im weitesten Sinne

Søren Kierkegaard spricht mit dem Leser auf zwei Ebenen, wenn er über Kunst redet. Auf der ersten Ebene, als Philosoph, ist es nicht zu überhören wenn er die Kunsttheorien seiner Zeit wiederholt. Aber hört man ihm richtig zu, ist es auch möglich zu hören, wie der Schriftsteller Søren Kierkegaard seine konkreten Erfahrungen als Schriftsteller in Einklang zu bringen versucht.

Auf der zweiten Ebene lobt er nicht die harmonische Kongruenz der Schönheit zwischen dem Inhalt des Geistes und der Form der Materie, sondern diskutiert die Disharmonie zwischen Form und Materie.

Kierkegaard benutzt entweder die ästhetische Form als Gestalt für existentiell philosophische und religiöse Kategorien. Oder er interessiert sich für deren Genese und verwandelt damit das Kunstwerk zum Symptom für das existentielle Scheitern des Ästhetikers. In den beiden Fällen ist die Ästhetik hierarchisch der Anthropologie untergeordnet, nämlich indem die Anschauung des Kunstwerks bloß als die traditionelle Anchilla für die existentiellphilosophischen Wahrheiten verstanden wird.

Aber die eindringliche Erfahrung der Endlichkeit kann auch mit der Ästhetik, als einem autonomen Feld von Problemstellungen, verbunden werden. Kierkegaard wendet sich immer zu diesem Thema zurück, ohne dass dieser Zusammenhang kausale oder hierarchische Koordinierungen ausmacht. Er reflektiert früh und sehr ernst über eine im Schöpfungsprozeß vorhandene Abhängigkeit von einer heteronomen Endlichkeit. Das zeigt, dass die Kunst ein Feld ist, wo diese Probleme eine Gestalt bekommen können und nicht nur Symptome oder Verkleidungen für existentielle philosophischen Wahrheiten sind. Sein auffällig starkes Interesse für die unschönen Kompositionsprozesse, die unter dem schönen Schein liegen, können dazu benutzt werden, bekannte existentielle Begriffe wie Endlichkeit, Abhängigkeit, Freiheit und Anfang darzulegen.

ABSTRACT

During the last years, within the Kierkegaard research the religious aspect moved more and more towards the aesthetic. In my thesis I will take up these new ideas and elaborate them further. In Germany this topic is not deeply explored and due to my knowledge of the Norwegian and Danish language I was able to integrate in my work to a great extent also Scandinavian literature .

The fact that the Kierkegaard's representation of the aesthetic still needs further investigation demonstrates that the project is able to fill a gap within the Kierkegaard research. Obviously, there is a multitude of interpretations of his ideas of a aesthetic way of life in comparison with its ethical counterpart, but this concept of aesthetic is not at all a conception of art theory in its broadest sense.

Søren Kierkegaard talks to the recipient on two levels when he is talking about art. On the first level, as an philosopher, it cannot be ignored that he repeats the art theory of his time. But if you listen to him closely, you will be able to recognise that the author Søren Kierkegaard tries to harmonise his experiences as an author.

On the second level he does not praise the harmonic concurrence of the beauty between content of the spirit and form of matter, but discusses the dissonance between form and matter.

Kierkegaard uses the aesthetic form as a shape for existential philosophical and religious categories. On the other hand, he is interested in their genesis, thus turning the work of art into a symptom for the existential failure of the aesthete. In both cases the aesthetic is placed in the hierarchical structure beneath the anthropology by understanding the observation of the work of art only as the traditional Achilles' heel of existential philosophical truths.

But the intensive experience of finiteness can also be related to the aesthetic as an autonomous field of issues. Kierkegaard always returns to this topic although this relation does not lead to causal or hierarchical coordination. He reflects very early and very seriously on a dependence on heteronomous finiteness which is inherent in the creation process. This shows that art is a field in which these problems can get shape and are not only symptoms or disguises for existential philosophical truths. His striking strong interest in the unpleasant composition processes which lie beneath the beautiful appearance can be used to set forth known existential concepts like fear, existence and freedom.

Schlagworte

Kierkegaard, Ästhetik, Form

Kierkegaard, aesthetics, form

INHALTVERZEICHNIS

EINLEITUNG	S.12
-------------------------	------

I. EINE ETHIK BEI KIERKEGAARD UND ADORNO?

1. DER WIDERSPRUCH.....	S.34
2. DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM SUBJEKT UND DEM OBJEKT.....	S.42
3. METAPHYSISCHE ERFAHRUNG UND TOD	S.50
4. NEGATIVE DIALEKTIK UND EINE DIALEKTIK DER MITTEILUNG	S.58
5. KEINE ETHIK BEI KIERKEGAARD – SONDERN NUR DIE LIEBE	S.61
6. DIE LIEBE UND DAS NICHTIDENTISCHE	S.71

II. ÄSTHETIK – DIE JAGD NACH DER UNANEHMBAREN WAHRHEIT

1. DER KLASSISCHE AUSGANGSPUNKT BEI PLATON	S.84
2. DER DEUTSCHE IDEALISMUS – DIE VERSELBSTÄNDIGUNG DER ÄSTHETIK	S.89
3. MOMENTE ZUR KRITIK DER IDEALISTISCHEN ÄSTHETIK	S.94
3.1 DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN SUBJEKT UND OBJEKT BEI ADORNO UND KIERKEGAARD	S.102

III. KIERKEGAARD UND ADORNO

1. EINE KURZGEFASSTE AUSFÜHRUNG ÜBER ADORNOS KIERKEGAARD-REZENSION	S.113
2. DIE ÄSTHETIK ALS EINE FORM DER ERKENNTNIS – FRAGMENT UND ESSAY.....	S.120

IV. DIE UNZULÄNGLICHKEIT DER SPRACHE BEI KIERKEGAARD

1. DIE PSEUDONYME – (S)EINE FORM DER MEHRSTIMMIGKEIT	S.128
2. KIERKEGAARD UND DER BEGRIFF DER ÄSTHETIK	S.148
3. INSPIRATION UND ARBEIT DER ÄSTHETIK: KIERKEGAARD UND ADORNO	S.156
4. DIE NYMPAEA ALBA	S.167
5. DAS SOMANTISCHE UND DIE PHANTASMAGORIE	S.180
6. DIE SELBSTBETRACHTUNG DER KUNST – ORPHEUS ALS BEDINGUNG DER KUNST	S.190

V. DIE SPRACHE

1. PHILOSOPHIE ALS SPRACHPHILOSOPHIE LUDWIG WITTGENSTEIN.....S.194
2. ADORNO VS. WITTGENSTEIN – AUF DIE SPRACHE BEZOGENS.201
3. SPRACHSPIELE BEI WITTGENSTEINS.210
4. EIN BILD BEI WITTGENSTEIN UND ADORNO.....S.216
5. ÄSTHETIK, ETHIK UND RELIGION BEI WITTGENSTEIN UND KIERKEGAARD.....S.220
6. EINIGE MOMENTE DER ÄSTHETIK KIERKEGAARDS
IM HINBLICK AUF WITTGENSTEIN.....S.225

VI. DIE PHYSIOGNOMIE UND DIE MORPHOLOGIE

1. DIE ENTLARVUNG DER PHYSIOGNOMIE DURCH
GEORG CHRISTOPH LICHTENBERGS.239
2. DIE MORPHOLOGIE ODER HERMENEUTISCHE PHYSIOGNOMIE
BEI LUDWIG WITTGENSTEINS.245

VI.I ASPEKTE UND GESICHTER

1. PHYSIOGNOMISCHE PERZEPTION - ‚DAS BEMERKEN EINES ASPEKTS‘ BEI
LUDWIG WITTGENSTEINS.249
2. PERZEPTORISCHE ERFAHRUNGENS.261

VI.II EIN TABLEAU

1. ENTWEDER ANTIKE TRAGÖDIE ODER MODERNE TRAGÖDIE –
WIE KIERKEGAARD DIE ANTIKE TRAGÖDIE NEU GESTALTETS.265
2. ‚FURCHT UND ZITTERN‘, ‚STADIEN AUF DES LEBENS WEG‘ TEIL 2: „SCHULDIG?“
„NICHT SCHULDIG?“ UND ‚ENTWEDER-ODER‘ – LEIDEN IST NUR IM INNEREN
DES MENSCHEN MÖGLICH.....S.271
3. (K)EINE FORMVERÄNDERUNGS.276
4. ‚FURCHT UND ZITTERN‘ – EINE MODERNE TRAGÖDIE ?S.278
5. DER MEERMANNS.288
6. DAS SUBLIME IST IN DER FLUKTUATION ZWISCHEN DER UNVERSTÄNDLICHKEIT
UND DEM UNAUSSPRECHLICHEN VERWURZELTS.294
7. DIE SÜNDERIN - EIN BILDS.297

VI.III REFLEKTIERTE UND UNMITTELBARE TRAUER

1. ODER WAS KANN BILDLICH DARGESTELLT WERDEN	S.300
2. SCHATTENRISSE	S.307
3. DAS GESICHT ALS BILD	S.312
4. DIE REFLEKTIERTE TRAUER	S.316
5. WENN DAS INNERE DEM ÄUSSEREN INKOMMENSURABEL WÄRE: DANN	S.320
6. MARGRETHE (GRETCHEN) UND ABRAHAM – ODER DIE FURCHT DER GLAUBE ZU VERLIEREN	S.326
7. DAS AUGEN UND WAS KANN GESEHEN WERDEN	S.329

VI.IV DAS PRINZIP DER INNEREN SUBJEKTIVITÄT

1. AUF GRUND EINER ÄUSSERLICHEN BETRACHTUNG KANN NICHT AUF DAS INNERE GESCHLOSSEN	S.335
--	-------

VI.V DAS SPANNUNGSVERÄLTNIS ZWISCHEN DEN LITERARISCHEN TABLEAUS UND DER ERZÄHLUNG AUS DER SIE HERAUSGENOMMEN WURDE

1. ‚NEBENEINANDER‘ ODER ‚BEWEGUNGEN UND STELLUNGEN‘	S.346
2. EINE METAPHER	S.354

VII. DER GESCHICHTLICHE KONTEXT SEINER MAGISTERARBEIT

1. DER MITSTREITER, DER FREUND UND DIE LITERATUR	S.362
2. EINE LEIDENSCHAFTSLOSE ZEIT	S.367
3. DÄNEMARK, EINE ÖKONOMISCHE ERFOLGSGESCHICHTE	S.374
4. ‚THE COMMON MAN‘	S.378

EXKURS

I. DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN KIERKEGAARD UND HEGEL

1. DIE SCHWIERIGKEIT DER TEXTE HEGELS	S.382
2. KARL MARX UND SØREN KIERKEGAARD UND DEREN WIDERSACHER GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL	S.385
3. WAS ERSCHEINT IN DER KUNST BEI HEGEL?	S.390
4. WAS ERSCHEINT IN DER KUNST BEI KIERKEGAARD?	S.396
5. KIERKEGAARD UND HEGEL - KUNST IST MEHR ALS	

DIE DARSTELLUNG DER SCHÖNHEIT, ABER KANN SIE MEHR ALS ROMANTISCHE SUBJEKTIVITÄT SEIN?	S.399
6. LAOKOON – NOCHEINMAL	S.404
7. KIERKEGAARD, HEGEL UND DEN TOD	S.411

II. DAS SYSTEM HEGELS: EXISTENZ, AUFHEBUNG UND WERDEN – MIT STÄNDIGEM RÜCKBLICK AUF KIERKEGAARD

1. DER BEGRIFF DER GESCHICHTE BEI HEGEL – DIE ENTFALTUNG DER VERNUNFT UND DIE KRITIK AN DER FEHLENDEN EXISTENZ	S.420
2. DIE KIERKEGAARDSCHE KRITIK AN DEM SYSTEM HEGELS	S.426
3. ERLEBTE GESCHICHTE: DASEIN UND EXISTENZ	S.428
4. EXISTENZ UND GLAUBE	S.436
5. KIERKEGAARDS KRITIK AN DER SCHÖNEN ERSCHEINUNG DER IDEE	S.443
6. KEINE ODER EINE NEUE KUNST?	S.448

III. WENN DIE ÄUSSERLICHKEIT UND DIE INNERLICHKEIT KOMMENSURABEL SIND, GIBT ES KEIN ABSOLUTES PARADOX

1. DAS UNGLÜCKLICHE BEWUSSTSEIN	S.452
2. DIE DIAKELTIK	S.459
3. DIE WAHRHEIT IST DIE SUBJEKTIVITÄT	S.464

VIII. ÜBER DEN BEGRIFF DER IRONIE MIT STÄNDIGER RÜCKSICHT AUF KIERKEGAARD

1. DIE IRONIE SOKRATES	S.472
2. DAS NICHTS UND DIE SPRACHLOSIGKEIT VS. DAS BILD UND DIE SPRACHE	S.480
3. DIE SPRACHE UND DIE SPRACHLOSIGKEIT - ZWEI ANEINANDERGRENZENDE REICHE.....	S.489
4. DER VERSUCH DAS UNAUSPRECHLICHE ALS TEXTEM AUFZUZEICHNEN	S.498
5. DIE IRONIE ODER DIE UNMÖGLICHKEIT DES LESENS	S.504

IX. DIE ROMANTIKKRITIK SØREN KIERKGAARDS – ODER EINIGE MOMENTE IN DEM VERSUCH DARÜBER HINAUSGEHEN ZU WOLLEN

1. DIE ROMANTISCHE DICHTUNG - DAS ÄSTHETISCHE ALS LEBENSFORM IST KEINE POESIE	S.519
--	-------

2. DIE BESONDERE STELLUNG DER MUSIK BEI HEGEL UND KIERKEGAARD – MIT STÄNDIGER RÜCKSICHT AUF ADORNO.....	S.528
3. EIN MODERNER VERFÜHRER	S.544
4. DIE STIMME	S.549
5. KUNST UND WIRKLICHKEIT	S.553

X. DAS INTERESSANTE, DIE WIEDERHOLUNG UND DIE ANGST ALS GRENZKATEGORIEN ZWISCHEN DEM ÄSTHETISCHEN UND DEM ETHISCHEN BZW. RELIGIÖSEN

1. DAS INTERESSANTE	S.560
2. DIE WIEDERHOLUNG	S.566
3. DAS INTERESSANTE IN ‚FURCHT UND ZITTERN‘	S.572
4. DIE ANGST	S.574

XI. BEGRIFFE DIE ÄSTHETISCH, ETHISCH UND RELIGIÖS OFFEN SIND: DER SPRUNG UND DER AUGENBLICK

1. DER SPRUNG	S.580
2. ETHIK – DIE WAHL SICH SELBST WÄHLEN ZU MÜSSEN	S.590
3. DER KIERKEGAARDSCHE SPRUNG BEI ADORNO	S.594
4. DER AUGENBLICK	S.599
4.1 DER PLÖTZLICHE AUGENBLICK	S.606
4.2 DER ERFÜLLTE AUGENBLICK – DER KAIROS	S.614
4.3 DER THEMATISIERENDE AUGENBLICK	S.619

XII. KIERKEGAARD UND DIE PRESSE

1. EIN UNVERSÖHNLICHER STREIT	S.625
2. EINE ZEITSCHRIFT MIT DEM TITEL: ‚DER AUGENBLICK‘	S.637

XIII. SCHLUSSBETRACHTUNG

1. ‚PHILOSOPHISCHE REFLEXION‘ – DIE AFFINITÄT ZWISCHEN KUNST UND PHILOSOPHIE	S.646
2. DIE PSEUDONYMEN SCHRIFTEN: DER VERFÜHRER	S.649
3. ...und ORPHEUS	S.656
4. STILLGESTELLTE BILDER: MEDEA, MARIA BEAUMARCHAIS, DONNA ELVIRA, GRETCHEN, LAOKOON, ABRAHAM UND DER MEERMANN	S.659
5. EINE RELIGIÖSE REDE	S.674

LITERATURVERZEICHNIS	S.680
ANHANG	S.699
WISSENSCHAFTLICHER WERDEGANG	S.703

„Wirklichkeit ist nicht,
Wirklichkeit soll gesucht und gewonnen sein“
P.Celan

EINLEITUNG

Eine religiöse Übersteigerung des Ästhetischen geht einher mit einer Ästhetisierung der Religion. Das Religiöse sucht den Anschluß an die Kunst, weil die institutionellen Symbole sich als verbraucht erweisen. Das Ästhetische greift umgekehrt zur sakralen Aura, um sich seiner eigenen Erlebnistiefe zu vergewissern. Die Kunst bildet den Ort der Befreiung von dem durch nackte Selbstbehauptung gekennzeichneten Getriebe der Welt. Die ästhetische Erfahrung wird zum Residuum einer säkularisierten Gestalt der Erlösung.

Die Zielsetzung Kierkegaards, das ganze Leben mit dem Geist des Glaubens zu durchdringen, wird nur allzuleicht zum Auslöser verborgener oder offener Resignation. Dem gegenüber sind die Sinnstiftungsangebote der Kunst nicht zuletzt deshalb so attraktiv, weil sich die ästhetische Erfahrung vergleichsweise mühelos in die übrige Handlungswelt als Nische einbauen lässt. Sie verläuft in lokal und temporär exakt abgesteckten Grenzen, innerhalb derer man sich ihr vorbehaltlos hingeben kann. Außerdem gehen keine Forderungen für die alltägliche Lebensführung von ihr aus. Die Tragik des religiösen Bewusstseins besteht darin, sich der Einsicht verweigern zu müssen, dass es ihm im Grunde nicht anders geht.

Diese Entwicklung kann erklären wieso die Ästhetik Kierkegaards eine neue Aktualität bekommen hat. Dies zeigt sich deutlich in der neueren nordischen Literatur. Lag das Interesse früher im theologischen Bereich seiner Schriften, so liegt es heute vielmehr im philosophischen Teil. Das gilt für die Literatur aus den skandinavischen Ländern, besonders Dänemark und Norwegen. In den letzten Jahren hat die dänische Kierkegaard-Forschung sich insbesondere für die ästhetische Seite der Werke Kierkegaards interessiert. Die wichtigsten Beiträge kommen von Lars Erslev Andersen, Jørgen Bonde Jensen, Jørgen Dehs, Joakim Garff, Poul Erik Tjøner, Isak Winkel Holm und Lasse Horne Kjøeldgaard.

Alle sind sich darüber einig, dass es lohnend ist, die Ästhetik Kierkegaards herauszulesen. Es zeigt sich, dass es schwierig ist, herauszufinden, wie eine Ästhetik ausgelegt werden soll. Es gibt zwei wichtige Gründe dafür, wo das Problem liegt, Kierkegaard als Ästhetiker wahrzunehmen. Erstens liegt es nicht unmittelbar auf der Hand, warum es überhaupt ästhetische Einsichten in den Werken geben sollte, da kein Platz geopfert wird, um eine ästhetische Theorie zu formulieren. ‚Das Ästhetische‘ und die ‚Dichterexistenz‘ werden verurteilt und die religiöse Innerlichkeit steht immer im Vordergrund. Zweitens ist der Begriff der Ästhetik bei Kierkegaard für den Leser von einer verzweifelten Mehrdeutigkeit geprägt, sodass es verlockend ist, die Interpretationen darzulegen, anstatt Kierkegaards ästhetisch-theoretische Position zu diskutieren.

Die angelsächsischen Länder beachten die Philosophie Kierkegaards wenig, und wenn, dann nur sehr traditionsgebunden. In Deutschland arbeitet die Kierkegaard-Forschung eng mit dem Søren Kierkegaard Forskningscenter an der Universität Kopenhagen zusammen. Die wenigen Neuerscheinungen bezeugen, dass das allgemeine Interesse für die Philosophie Kierkegaards abgenommen hat, denn die Betonung innerhalb der Forschung liegt immer noch auf dem religiösen Aspekt seiner Philosophie.

Für die vorliegende Untersuchung habe ich verschiedene Ausgaben der Werke Kierkegaards benutzt, weil die Übersetzungen aus dem Dänischen ins Deutsche zum Teil nicht gut genug ist. Wo es für nötig gehalten wurde, habe ich den Originaltext genommen und selbst übersetzt, leider führt es dazu, dass einige Fußnoten sehr lang wurden.

Das Leben von Søren Aaby Kierkegaard wird leider zu häufig als Erklärung für seine ästhetischen Schriften genommen.¹ Deutlich wird dies einerseits im Blick auf seine eigene Lebensproblematik, wenn in seinem Erstlingswerk ‚Entweder-Oder‘ stellenweise autobiographische Züge zu bemerken sind – besonders im Abschnitt ‚Tagebuch eines Verführers‘, wo er, nicht Kierkegaard, sondern der Verführer, eine unglückliche Beziehung zu bewältigen versucht und im zweiten Teil werden einige

¹ Die ersten pseudonymen Schriften werden üblich als ästhetisch verstanden, während die Schriften ab der ‚Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ als religiös bezeichnet werden können.

Vorstellungen über die Einrichtung der Ehe von Assessor Wilhelm referiert, dann hat es sich gezeigt, dass Kierkegaards Schriften schnell nur auf die bibliographischen Momente reduziert werden könnten. Kierkegaard und seine Schriftstellerische Tätigkeit sind bis heute eine biographische Herausforderung geblieben, weil die Reflexionen über sein Leben und seine Schriften, in den Schriften selbst hineingelegt wurden:

„Der er et overveiende Digterisk i mig, og dog var Mystificationen just Den, at Frygt og Bæven egentligen, producerede mit eget Liv.“²

Wenn das unproportionale Verhältnis zwischen biographischen Daten und entsprechender schwülstiger literarischer Produktion in Betrachtung gezogen wird, kann gesagt werden, dass der Raum, in dem eine traditionelle Biographie sich bewegen sollte, selbst von Kierkegaards eigener Schriftstellerische Tätigkeit besetzt ist.³ Es geht nicht darum, Kierkegaards Werk aus biografischen Details zu interpretieren, sondern sein Leben durch sein Werk und durch seine Beziehungen zu seinem künstlerisch-intellektuellen Umfeld zu spiegeln.

Regine Olsen und der Vater, Michael Peder Kierkegaard, sind tatsächliche historische Personen, die in den Kierkegaardschen Schriften den Lesern vorgestellt werden. Dennoch könnte es sich zeigen, dass Sokrates und G.E. Lessing nicht als Pseudonyme, wie Victor Eremita, Johannes de Silentio, Constantin Consantius, Johannes Climacus, Vigilius Haufniensis, Johannes Buchbinder und Anti-Climacus, sondern als *literarische Figuren* in den Schriften gesehen werden können.

Meiner Untersuchung liegt die Auffassung zu Grunde, dass die historischen und ökonomischen Verhältnisse in Dänemark während seiner Lebzeiten (1813-1855) mit bedacht werden müssen. Die Bruchstelle in der Epoche der Aufklärung in einer gesellschaftlichen Veränderung, befindet sich nämlich in dem Übergang von der

² „Es ist überwiegend das dichterische in mir, und dennoch ist die Mystifikation gerade sie, dass eigentlich Furcht und Zittern, mein eigenes Leben produzierte.“ [L.R.]
Kierkegaard, S., „Papiere“, Ep.1849, herausgegeben von P.A.Heiberg, V.Kuhr und E.Torsting, København 1909-1948, S.375f

³ Nicht nur Kierkegaard erlebt, dass die Verlobung als Erklärung für die eigene Schriften genommen wurde: „Es ist auch das Jahr, in dem seine [Kleists, L.R.] Verlobung mit Wilhelmine von Zengen sich aufzulösen beginnt und in dem er von ähnlichen Zweifeln geplagt wird wie Kierkegaard in seinem Verhältnis zu Regine und Kafka in seinem Verhältnis zu Felice.“

de Man, P., „Allegorien des Lesens“, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988, S.225f

traditionellen Agrargesellschaft zur kapitalistischen Gesellschaft. Zwar wurde die sozio-ökonomische Mobilisierung der Bevölkerung nach Zurückdrängung der christlichen Spiritualität unvermeidlich, aber entscheidend ist es doch festzustellen, welche Inhalte geschichtlich wirksam wurden: Nicht alle materiellen Gehalte des nationalen Bewusstseins hatten die Zerstörung aller transnationalen, repräsentativen Humanität zur Folge: Dafür steht das Beispiel Skandinaviens, wo sich die Idee der Nation erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu artikulieren beginnt und trotz allem noch in der Vernunftnatur des Menschen transzendent aufgehoben ist, also noch immer als vorletzte Möglichkeit verblieb.

Dem Kontext, in dem Kierkegaards Schriften entstanden sind, habe ich, von außen betrachtet, viel Platz eingeräumt. Ich möchte ausdrücklich hinzufügen, dass der Kontext aber nicht die Schriften von Kierkegaard erklären soll, aber wenn er, für den Leser präsent ist, so kann vielleicht deren innere Dynamik besser verstanden werden.

In den pseudonymen Schriften, d.h. den ästhetischen Schriften Kierkegaards, befindet sich der größte Teil seiner so genannten Ästhetik. Neben seinen pseudonymen Schriften deuten seine christlichen und erbaulichen Schriften auf ästhetische Momente hin. Die Schriften selber sind ästhetisch, indem das Mittel, die Schrift, ästhetisch dargestellt wird. Er sagt, er sei immer ein religiöser Schriftsteller gewesen, während ich den Schwerpunkt auf das Ästhetische und das Religiöse legen werde: Dass das Ästhetische nicht notwendig zur Indifferenz gegenüber der Wirklichkeit und dem Leiden führt, wenn es ein reflektiertes Ästhetisches ist, zeigt Kierkegaards eigene dichterische-philosophische Existenz. Ganz wie Schiller diskutiert auch Kierkegaard die Schwierigkeit des Anspruchs, gleichzeitig Philosoph, (Theologe) und Dichter zu sein.⁴ Zuletzt im ‚Augenblick‘ kann Kierkegaard über seine eigene dichterische Stimmung bekennen: „Schriftsteller zu sein – nun ja, das gefällt mir; wenn ich ehrlich sein soll, muß ich wohl sagen, daß ich ins schriftstellerische Schaffen verliebt gewesen sei“, freilich mit der Einschränkung:

„auf die Art, wie ich will.“⁵

⁴ vgl., Kierkegaard, S., „Die Schriften über sich selbst“ übersetzt von Emanuel Hirsch, Regensburg 1951, S.14-21 und S.73 und „Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen, urteilt selbst“

⁵ Kierkegaard, S., „Der Augenblick“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1959, S.95

Darum habe ich mich hauptsächlich auf die pseudonymen Schriften (die so genannten: ästhetischen) Kierkegaards bezogen, aber damit möchte ich nicht die übrigen Schriften ganz ausschließen, sondern sie werden teilweise mit einbezogen, wenn es erforderlich ist. Die Fixierung der Aufmerksamkeit auf die indirekte Mitteilung in ihrer faszinierendsten Form, dem pseudonymen Werk Kierkegaards, lässt allzu rasch vergessen, dass Kierkegaard von Anbeginn an – in seinem eigenen Namen – eine Mitteilungsnorm gepflegt hat, die den Leser direkt und persönlich anspricht und ihn einlädt auf dem Weg zu sich selbst, das heißt zu einer Wahrheit, bei der es gerade die Hauptsache ist, allein mit ihr zu sein. Damit möchte ich nur andeuten, dass da, wo das Ästhetische aufhört, nicht das Ethische, sondern das Religiöse anfangen kann. Das Ästhetische bei Kierkegaard ist mehr als ein Durchgangsstadium. Wenn seine Texte näher betrachtet werden, kann gesehen werden, dass das Ästhetische sich in dem Religiösen und das Religiöse sich in dem Ästhetischen wiederholt, weil objektiv akzentuiert wird: was gesagt wird; subjektiv; wie es gesagt wird - und schon im Ästhetischen gilt diese Unterscheidung.

Die vorliegende Untersuchung will zeigen, dass Kierkegaard die Relation zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen thematisiert oder anders formuliert, seine Schriften bewegen sich an der Grenze zwischen Sprache und Nicht-Sprache. In seinen ästhetischen Schriften habe ich aufgezeichnet, dass er die Sprache bis zum Äußersten zwingt, um herauszufinden, ob eine Kongruenz zwischen Form und Inhalt möglich ist, und er versucht durch die Sprache sich dem Verstummen der Sprache, das sich in der Begegnung mit Gott besonders deutlich aufzeichnet, anzunähern. Die Bestimmung der Kunst als Darstellung des Nichtdarstellbaren enthält unverkennbar eine religiöse Tiefendimension. Alle an der ästhetischen Erfahrung aufgeführten Erlebnisstrukturen, ihr Sinnerfüllungs-, Unterbrechungs-, Transzendierungs-, und Wiederfahrungscharakter, haben eine Entsprechung im Bereich der expliziten Religion. Dies ist auch kaum anders zu erwarten, denn es hat sich gezeigt, dass sie bereits innerhalb der ästhetischen Sphäre durchweg religiöse Konnotationen mit sich führen, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Doch ebenso offensichtlich wie jenes Entsprechungsverhältnis ist der andere, sogleich näher auszuführende Tatbestand, dass sie im Bereich der Religion nicht einfach identisch wiederkehren, sondern noch einmal problematisiert und nach ihren Voraussetzungen befragt werden.

Die Hoffnung liegt in der Sensibilität der Dichter für die Sprache und ihre wesentliche Verbindung zur Wahrheit. Sprache als Geist bloß äußere Form eines festgestellten Inhalts und einer jeweils nur neu nachzusprechenden Substanz. Wahrheit selbst ist nicht ohne den Weg, die Suche, den Kampf der Sprache um Wahrheit möglich. Darin liegt ihre schöpferische, widerstandsfähige Lebenskraft. Aber darin liegt zugleich auch ihre Gefährdung. Beides ist zutiefst verbunden. Kierkegaard thematisiert mehr oder weniger direkt mit seinen Texten die Unzulänglichkeit der Sprache. Daraus ist es vielleicht möglich, eine Kritik an den Erkenntnispotentialen der Sprache herauszulesen.

Ich habe mit dieser Arbeit das Ästhetische bei Kierkegaard im Mittelpunkt gerückt, und ich zeige, dass dort wo das Ästhetische aufhört, fängt das Religiöse an. Mit einer umgeformten Predigt, in der Form der Rede, habe ich diesen Übergang vorsichtig angedeutet.

Das Religiöse kann nur vor dem Hintergrund des Ästhetischen verstanden werden, und die Frage nach dem Sinn erklärt, wieso ästhetische Probleme theologische Probleme sind. Die Kierkegaardsche Unzulänglichkeit der Sprache zeigt, dass die Probleme der Ästhetik etwas über das Religiöse aussagen können. Kierkegaard zeichnet rhetorisch, eben ästhetisch, in seinen Schriften die gedankliche Umkreisung des Unausprechlichen, das Paradox und das Absolute, auf. Das Absolute ist unbestimmte Unmittelbarkeit, prereflexives und prepropositionales Sein. ‚Sein‘ aber ist zugleich ‚Sein ist Sein‘, also selbstbezügliches und daher nichtabsolutes (endliches), weil selbstwidersprüchliches Sein. So kann das Endliche nicht gedacht werden ohne das Absolute, das Absolute aber nicht ohne das Endliche. Das endliche Sein ist also Selbstwiderspruch und so Einheit zweier aufeinander bezogener, einander widersprechender Momente. Dies macht jeweils ein drittes Moment erforderlich: den unendlichen Progressus der permanenten Selbstkorrektur. Dieses Dritte kann aber auch noch auf sich selbst bezogen werden und zeigt sich in der permanenten Differenz von Sein und Sollen. Kierkegaard selbst spricht nie vom Rhetorischen, sondern benutzt die Begriffe ‚Stil‘, ‚Form‘ und ‚Bilder‘. Die ständige Approximation zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen zeigt sich in der Begegnung des Glaubens. In den Schriften von Kierkegaard zeigt sich dies gerade dort, wo die Meinung zwischen dem Zeichen

des Textes und dessen Bildern nicht länger diskursiv oder figurativ festgehalten werden kann. Die Arbeit wird zeigen, dass die zwei aneinandergrenzenden Reiche, die Ästhetik und das Religiöse oder die Sprache und die Sprachlosigkeit, wenig, aber etwas übereinander aussagen können.

Ein Bogen kann von dem Ästhetischen zu dem Religiösen geschlagen werden und die Verflechtung zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen zeigt, dass die ästhetischen Schriften von Kierkegaard ihre eigene Negation in sich tragen. Dabei verliert das ethische Stadium an Bedeutung, während dem Ästhetischen eine größere und wichtigere Rolle zugeschrieben werden kann. Das erste Kapitel dieser Arbeit behandelt das Ethische und darin wird aufgezeigt, dass das Religiöse das Ethische suspendiert.

Das Interessante, die Angst, die Wiederholung, die Schweigsamkeit und der Augenblick können als Grenzbegriffe zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen bezeichnet werden. Sie treten in verschiedenen Zusammenhängen und in mehreren Texten auf. Dies sind Begriffe, die in der Form eines Ziels, dem die literarischen Personen nachstreben, auftauchen und gleichzeitig sind sie die bezeichnenden Begriffe für den Zusammenbruch dieses Strebens.

Die Begriffe der *Sprung* und der *Augenblick* können besonders hervorgehoben werden, weil sie das rhetorische Korrelat zum Glauben bilden. Sie bezeichnen etwas außerhalb der Sprache, etwas, das nicht innerhalb der Sprache formuliert werden kann. Kierkegaards Dilemma ist, dass nur durch die Sprache der Glaube, eben das Religiöse, formuliert und wiedergegeben werden kann. Im Ästhetischen manifestieren sich schon die sprachlichen Spuren des Glaubens, dessen Begriffe die *Schweigsamkeit* und das *Nichts*, sich durch Brüchigkeit und Unversöhnlichkeit auszeichnen. Diese Brüchigkeit und Unversöhnlichkeit kann in der Form der Schriften von Kierkegaard wiedergefunden werden. Die Begriffe, die auf das Religiöse im Ästhetischen hindeuten, bilden deshalb eine *Negation*, indem sie über das Ästhetische hinauszeigen, denn die ästhetische Begriffe kehren in der Religion in gesteigerter Form wieder.

Søren Aaby Kierkegaard ist der einzige theologische bzw. religiöse Schriftsteller, mit dem sich Theodor Wiesengrund Adorno auseinandersetzt.⁶ Wenngleich auch erst die neuere Kierkegaardforschung gerade damit beschäftigt ist die formale Seite Kierkegaards anzunehmen und zu erschließen, muss es doch ein wenig befremden, wenn Adorno seiner Dissertation so programmatisch vorausgeschickt hatte, das nahezu sich durchgängig innerhalb der dichterisch-literarischen Sprache artikulierende Anliegen Kierkegaards durch einen Ausschluss aller dichterischen Metaphorik herausarbeiten zu wollen, um auf diese Weise zu den ‚gesäuberten Elementen‘ zu gelangen. Adorno setzt hier bereits eine Konzeption ästhetischer Autonomie voraus, die bei Kierkegaard so nicht vorliegt.⁷ Dahingegen haben einige aus heutigen Kierkegaard- Forschung gezeigt, dass es mithilfe von Adorno möglich ist, das Ästhetische bei Kierkegaard neu zu entfalten, woraus folgt, dass das Ästhetische bei ihm deshalb *neu* interpretiert werden muss.

Mit dieser neuen Interpretation einer möglichen Ästhetik, wird bei Kierkegaard die Verflechtung zwischen den Begriffen ‚das Ästhetische - das Ethische - das Religiöse‘ gezeigt. Die Problematik der Ethik bei Kierkegaard und Adorno spiegelt sich in deren Auffassung der Ästhetik wider. Bei Kierkegaard wird in der Begegnung mit dem Anderen die Forderung der Liebe gestellt – die Verantwortung für den Anderen zerbricht die Symmetrie und bei Adorno bilden die Ästhetik und die Moralphilosophie⁸ autonome Teile einer Gesellschaftstheorie. Deren Verbindung ist deren Rolle als Selbstkritik der Vernunft und der Begriff des ‚Nichtidentischen‘ ist nicht einfach das Gegenstück zu Identität, das Andere der Identität. Sie ist vielmehr der konstruktive Grenzbegriff des Begrifflichen, der Identität selber.

⁶ Gemeint ist die Habilitationsschrift von 1931, die später noch durch zwei Beilagen erweitert wurde: „Kierkegaards Lehre von der Liebe“ und „Kierkegaard noch einmal“, (vgl., dazu Adornos „Notiz“ zur Editions des Bandes: „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, 3. Aufl., 321ff., Frankfurt am Main 1979)

Viele Momente der Philosophie Kierkegaards wurden von mehreren Vertretern der ‚Kritischen Theorie‘ aufgenommen und in einigen längeren Fußnoten habe ich versucht diese Kritik nur anzudeuten.

⁷ vgl., Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.13

⁸ In der Regel werden die Begriffe Ethik und Moralphilosophie synonym verwendet. Adorno lehnt diesen Gebrauch der Begriffe ab. Seine Moralphilosophie will kein Moralprinzip aufstellen, sondern konstituiert sich in der immanenten Kritik der moralphilosophischen Tradition.

„Adorno wollte zwar ein Moralphilosophisches Buch schreiben, aber keine „Ethik“. Von diesem Begriff grenzt er sich ausdrücklich ab.“

Schweppenhäuser, Gerhardt, „Ethik nach Auschwitz“, Hamburg 1993, S.7

Meiner Untersuchung liegt die Auffassung zu Grunde, dass Theodor Wieselgrund Adorno der erste ist, der mit ‚Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetischen‘, die Schriften von Kierkegaard *de-konstruiert*,⁹ weil er den Übergang von dem Ästhetischen zu dem Religiösen als eine fließende Bewegung aufzeichnet, indem er nach der ästhetischen Negativität in den Kierkegaardschen Schriften fragt. Den Nachdruck, den er auf widerstrebende Materialien im ästhetischen Produktionsprozess legt, formuliert er später prägnanter in der ‚Ästhetischen Theorie‘:

„Leuchtet der Geist der Kunstwerke in ihrer sinnlichen Erscheinung auf, so leuchtet er nur als ihre Negation, in der Einheit mit dem Phänomen zugleich dessen Anderes. Der Geist der Kunstwerke haftet an ihrer Gestalt, ist aber Geist nur, insofern er darüber hinausweist.“¹⁰

Kierkegaard kann als eine Übergangsfigur zwischen idealistischer Versöhnungsästhetik und einer modernen Negativitätsästhetik gesehen werden und deshalb, so möchte ich ausdrücklich hinzufügen, kann eine Dekonstruktion seiner Schriften eine Erneuerung in dem Verständnis Kierkegaards beinhalten. Als erstes muss das Verhältnis zwischen der expliziteren Absicht des Verfassers, der Intentionalität, und der Mehrdeutigkeit der Sprache, der Stilistik, in den Vordergrund gerückt werden. Durch eine Untersuchung von Tropen, Figuren und der komplexen Bedeutungsbildung können die Schriften eher als autonome Einheiten gesehen werden.

Die Ansicht der Kierkegaardschen Schriftstellerischen Tätigkeit wird von einigen Wissenschaftlern als ästhetisch und historisch bezeichnet, da die beiden

⁹ Im engeren Sinne kennzeichnet Dekonstruktion eine bestimmte Art der Lektüre, die den Texten zu Grunde liegende Widersprüche aufzudecken versucht.

vgl., Derrida, Jacques, „Die Schrift und die Differenz (L'Écriture et la Différence)“, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1972

de Man, Paul, „Allegorien des Lesens (Allegories of Reading)“, übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988, Suhrkamp Verlag und „Die Ideologie des Ästhetischen“, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993

In dem Nachwort zur ‚Die Ideologie des Ästhetischen‘ macht Christoph Menke darauf aufmerksam, dass mit der Dekonstruktion die Literaturkritik politisch wird: „Die Dekonstruktion dagegen *ist* Kritik. Diese Gleichsetzung aber löst sich sogleich wieder in eine Zweideutigkeit auf. Kritik nämlich kann zweierlei sein: literarische und philosophische bzw. politische. Kritik kann jedoch nicht nur zweierlei sein, sie muß nach de Man beides sein, um nur eines sein zu können: Literaturkritik wird politisch oder epistemologisch, philosophische und politische Kritik vollzieht sich als Literaturkritik.“

de Man, Paul, „Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.274, siehe auch S.74

Die Entwicklung der Schriften Kierkegaards deuten darauf hin.

¹⁰ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.137

Möglichkeiten des Lesens, die ästhetische und die historische, einander voraussetzen und beide eine Rolle im Verständnis seiner Schriften spielen können. Der Ausgangspunkt für diese Arbeit setzt deshalb voraus, dass die Schriftstellerische Tätigkeit Kierkegaards ästhetisch und historisch ist. Sie ist mit der Überzeugung geschrieben, dass die zwei Möglichkeiten des Lesens einander voraussetzen und sind beide unumgänglich um Kierkegaards Schriften zu verstehen. Die Methode seiner Schriften ist indirekt und damit in die literarische Form hineingelegt. Kierkegaards dichterische Praxis und ästhetische Reflexion können darauf hindeuten, dass das Ästhetische anders ausgelegt und gesehen werden muss. Die pseudonymen Schriften sind nicht mehr ein transparentes Medium für denjenigen der schreibt, sondern machen auf sich selbst und auf das eigene Textem, weil seine Mitteilungstrategie sich in seinen Texten manifestiert, aufmerksam. Kierkegaards pseudonyme Schriften reflektieren über die eigene Rhetorik und sie lesen sich rhetorisch.

Kann dem Ästhetiker aus ‚Entweder- Oder‘ geglaubt werden, ist die Literatur ein Supplement, eine Negierung und ein Potential der philosophischen Gedanken. Das Ästhetischesupplement ist damit nicht nur eine irritierende Hinderung, sondern auch eine Voraussetzung für die Bewegung der Gedanken. Diese ständigen Kollisionen zwischen Philosophie und Literatur werden in dem Ästhetischen angedeutet.

Um zu zeigen, dass das Ästhetische sich in dem Religiösen wiederholt, muss erst einmal das formale Spannungsverhältnis, das zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen liegt, untersucht werden und das Ästhetische muss an und für sich gesehen werden.

Meiner Untersuchung liegt die Auffassung zugrunde, dass bei de Man die ‚Rhetorizität‘¹¹ ein vorherrschendes Thema ist. Gerade weil die Schriften von Kierkegaard ihre eigene Rhetorik reflektieren, lesen sie sich selbst rhetorisch. Wenn ich meine Lesung der Schriften als rhetorisch bezeichne, ist dieses insbesondere auf die Inspiration durch de Man zurückzuführen. Mithilfe der Idee des Bewusstseins von der Arbitrarität des Zeichen, der Spaltung des Sprachzeichens in Signifikant (Zeichen) und Signifikat (Bedeutung), von Ferdinand Ssaures der Vorstellung, von der auf sich selbst gerichteten Sprache,

¹¹ vgl., de Man, „Lesen (Proust)“ in „Allegorien des Lesens“, übersetzt aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988, S.91ff

zusammen mit Roman Jakobson hält de Man fest, dass die Rhetorizität der Sprache den Charakter eines cartesianischen Dämons hat. Der Dämon von de Man flüstert ihm ins Ohr, dass die Sprache sich nie rein und ungeteilt von der Wirklichkeit, von der sie sich ernährt, mitteilen kann. Und es ist deutlich, dass innerhalb des Rahmens der Fiktion eine neue Wirklichkeit erschaffen wird. Die verfehlte und deshalb pathetische Verweisung der Sprache ist nach de Man im Gegenteil eine unumgänglicher Bedingung sowohl für die Sprache als auch die Erkenntnis, die sich in und mit der Sprache ausdrückt. Die metaphorische Sprache ist eine Sprache, die Bilder, Umschreibungen und Verschiebungen benutzt. Sie trägt deshalb ihre eigene Zeugenaussage, ihre eigene Missglücktheit, weil sie ihr Objekt nie umfassen kann, in sich. Ein Bild ist ein Bild, weil es etwas anderes abbildet, und deshalb ist es sein *eigenes* Bild: eine Repräsentation ist erst eine Repräsentation (d.h. eine Wiederholung oder Reflex) in dem Verlust des Originals. Und so kann die Sprache nie mit dem Referenten zusammenschmelzen und unsere (vielen) Sprachen sind eine Sprache in der Abwesenheit einer (gemeinsamen) Sprache.

Trope ist das griechische Wort für ‚Wendung‘ und eine der Tropen, die besonders von der Begierde von der Symbiose des Subjekt und des Objekts erzählt, ist die *Metapher*. Auch das *Symbol*, das seine Bedeutung und seinen Kontext über das Niveau des Satzes holt, bezeugt diesen Traum besonders, weil das Symbol sowohl Wahrnehmung als auch unausgesprochene Bedeutung ist. Im Gegensatz zur Allegorie, die die Zeitlichkeit als Ablagerung in sich hat und damit früh die unumgängliche Gewissheit der Sprache zu Fiktion thematisiert, ist es nach de Man die Aufgabe des Symbols, die Kluft zwischen Subjekt und Welt zu überschreiten.

Demgegenüber steht eine klassische Figur wie der *Apostroph*, der sich gleichzeitig gegen und weg von dem Wort wendet, in der Richtung etwas anderes und anscheinend Machtvolleres. Der Apostroph kann der Zeuge dafür sein, dass es kein Zeichen gibt, das die Verbindung von Zeichen und Bedeutung festhalten kann und deshalb tritt häufig der Apostroph mit einer Form des Ausrufs ‚Oh‘ auf. Der Apostroph bildet somit einen Riss oder eine Wunde in der Sprache, einen Riss in der Richtung der Lesung.

Die Dialektik zwischen dem Inneren und dem Äußerem, Text und Welt oder Bewusstsein und Natur, findet de Man in der *Allegorie*. Eine Passage aus einem Text – oder dem ganze Text – kann in überführter Bedeutung (*allegoresis*) gedeutet werden, derart, dass der Text und dessen Bilder wiederholt oder einen anderen Text

repräsentieren (oder ein anderes Bild) muss, der erst erkannt und verstanden werden, bevor ein neuer Text (oder ein neues Bild) angeeignet werden kann. Die Allegorie bei Kierkegaard kann als eine Referenz zu den Orten d.h. *topoi* oder *loci* in anderen Texten, die von der Tradition hoch bewertet gedenkt werden. Bei Kierkegaard können viele traditionsreiche locus amoenus-Figuren gefunden werden, die in einer Schilderung der schönen, paradisischen Natur formalisiert sind. Er übernimmt auch klassische Frauenembleme in seinen Schriften, die davon handeln, wie genau sie, die unschätzbaren Wesen, beschrieben werden sollen. Kierkegaard überschreitet somit die Tradition von innen, und er befindet sich zwischen dem alten Klassizismus und der neuen Romantik.

In Kierkegaards Verfasserschaft ist es, so Adorno, möglich, durch eine minutiöse Analyse zu dekonstruieren oder ent-chiffren, die buchstäbliche Wahrheit in den Texten, die der Intention des Verfassers trotzt. Dasjenige, was der ästhetische und religiöse Schein der Bilder bezeichnet werden kann, besteht darin, dass sie sich in einer gegenstandslosen Innerlichkeit verlieren. Damit werden sie zu einem ‚Punkt‘, welcher in einer ‚Raumlosigkeit‘ in der ‚philosophischen Struktur‘ Kierkegaards liegt:

„Sie ist nicht im Nacheinander entfaltet, sondern ein vollkommenes Zugleich aller Momente, die in einem Punkt, dem des ‚Existierens‘, zusammenfallen“.¹² In diesem Punkt liegt der Kierkegaardsche Trug. Es entschleiert sich als ein bürgerlich bedingtes Denken, mit Bildern von dem bürgerlichen Interieur als Heimatstätte für die wahre Existenz. Kierkegaards Beschwörungen der Hegelschen Systemdenkens, das der Mensch ausschließt im Vorteil für das theologische Kommen der Vernunft in sich selbst ist, verliert sich in einer barocken Bilderwelt. Die Überlegungen von Garff zu den ikonoklastischen, bildstürmenden Elementen bei Kierkegaard, können damit als eine Verlängerung von Adornos These, nicht nur als eine ästhetische Zurückkehrung in die Mythologie, sondern auch im Zusammenhang mit der unrealisierenden materiellen Substanz in Kierkegaards religiösen Metaphern gesehen werden.

Trotz dieser punktuellen nicht-Materialität, die zur abstrakten Ontologie zurück getrieben wird, behauptet Adorno ständig, dass Kierkegaard den ästhetischen ‚Schein‘ im Augenblick des Untergangs gerettet hat, indem er den Moment, in dem das Bild sich nicht auf einen reduzierbaren mythischen Rest reduzieren lässt,

aufzeichnet. Das Bild des gekreuzigten Erlösers bezeugt einen christlichen Wahrheitsinhalt, der auf der einen Seite ‚alle Kunst aufhebt‘, indem die anderen Bilder sich um den von Jesus umdrehen muss, während es auf der anderen Seite das Ästhetische als Paradoxie rettet, die in dem Bild versöhnt wird. Kierkegaards trotzige und möglicherweise nicht intendierte Ästhetisierung der christlichen abstrakten Unanschaulichkeit ist, steht die tröstende Geste der Konkretion der spekulativen und idealistischen Vernichtung gegenüber. Es ist eine utopische Figur in dem Werk, die den flüchtigen Paradox, Punkt und Augenblick festhält.

Der statische Zustand des Bildes und des Textes wird in Kierkegaards Philosophie als metaphorische Mitbedeutung von deren buchstäblicher Vorlage in das bürgerliche Intérieur mit hineingenommen:

„(...) – die Modelle all seiner Begriffe sind im täuschenden Licht späterer Zimmer zum schweigsamen Tableau verschworen, aus welchem es sie herauszuberechnen gilt, will man scheiden, was wahr ist an ihnen und was Trug.“¹³

Damit weist Adorno auf die doppelte Verankerung der Kierkegaardschen Philosophie hin: zum Teil in dem historischen, besonders in dem bürgerlichen Intérieur, zum Teil auch in dem mystischen, die sind die ‚Vergessenen‘ Fundamente, die Adornos Abhandlung entschleiern sollte.

Die vorliegende Untersuchung will zeigen, dass bei Kierkegaard festgestellt werden kann, dass eine Umwendung der Wirkung für das visuelle Tableau, das nach Lessing nur einen bestimmten Augenblick repräsentieren konnte, in der Kunst stattfindet. Es wird von dem Beobachter in der Zeit entfaltet und kann in einen narrativen Verlauf eingesetzt werden. Ich möchte hier zeigen, dass *das Tableau* in einigen ästhetischen Schriften von Kierkegaard als eine Auseinandersetzung mit dem Verlauf der Geschichte und dem narrative Prinzip der Kunst eingesetzt werden kann. Die aneinandergrenzenden Reiche Lessings, die Dichtung und die Kunst, zeigen eine gemeinsame Begrenzungen in der Orientierung in Richtung des Augenblicks. Der Unterschied besteht nur in der Geschwindigkeit der Annäherung. Die Kunstarten zeigen, dass sie mit der Dauer der Geschichte nichts zu tun haben wollen. In ‚Furcht und Zittern‘ zeigt Johannes de Silentio das gegenseitige Spannungsverhältnis zwischen dem Tableau und der Erzählung, aus der es

¹² Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.66

¹³ ebd., S.69

herausgenommen wurde, und für die Konstruktion der Schrift wird dieses Moment von Entscheidung:

„Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, wegzuklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen.“¹⁴

Wenn Adorno sein Projekt als eine Konstruktion des Ästhetischen beschreibt, ist es nicht das Ästhetische der Stadienlehre und nicht mal Kierkegaards explizite Theorie der Ästhetik, die konstruiert werden soll, sondern die dunkle Sphäre von gegensätzlicher Materialität, der Versuch des Geistes sich von seiner wahrnehmbaren Materialität frei zu machen. Die ästhetische Sphäre des Kierkegaardbuchs ist von einer ästhetischen Negativität geprägt. Adorno macht auch darauf aufmerksam, dass eine Vorstellung der ästhetischen Harmonie theologische Übertöne hat, weil gerade in den religiösen Symbolen das Absolute im Irdischen hervorblickt. Ein Buchstäblichwerden der modernen Kunst kann beobachtet werden, eine Kunst die früher symbolisch war. Entsprechendes kann bei Kierkegaard beobachtet werden, indem er eine ästhetische Negativität in der ästhetischen Arbeit des Ästhetikers und nur in bescheidenem Umfang in der ästhetischen Erfahrung des Lesers, lokalisiert. Der Geist, der sich in Kierkegaards schriftstellerische Tätigkeit entfaltet, ist ein philosophischer Geist, der sich in Richtung auf abstrakte Begriffe bewegt, und kein ästhetischer, der das sinnlich wahrnehmbaren Materialien konfiguriert. Bei Kierkegaard herrscht nicht eine dichterische Dialog zwischen Geist und dessen materiellem Anderen, sondern ein monologisch und spiritualistischer Geist, der souverän über die Anschaulichkeit herrscht. Das Problem der Ästhetik Kierkegaards ist, dass er die ästhetische Idee der Spaltung zwischen Formen und Begriffen übersieht, oder wie Adorno es sagt, für Kierkegaard sind die ästhetischen Ideen *universalia post rem*. Bei Adorno befinden sich nur ein paar zerstreute Andeutungen, wenn er die Buchstäblichkeit als De-Komponierung benennt. Die Buchstäblichkeit kann der Name für eine innewohnende Dissonanz zwischen Meinung und Material in dem literarischen Werk werden. Eine buchstäbliche Lesung ist eine Lesung, die die konstitutionelle Gebrochenheit des Werkes respektiert und von den hermeneutischen Schwung, von dem einzelne Momente zu der abstrakten Einheit des Werkes, unterlässt. Kierkegaard zeigt mit seinen Schriften, dass er nur durch dunkle Parabeln und Allegorien und nicht durch das klare Medium der Begriffe die Wahrheit erreichen

¹⁴ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.516

kann. Aber die ästhetische Negativität ist ein Problem, das Kierkegaard in seinen poetischen Reflexionen, zum Beispiel in den ‚Schattenrissen‘ und ‚das Grab des Napoleons‘, thematisiert. In den ästhetischen Schriften reflektiert Kierkegaard über die ästhetische Negativität und sie entschleiern die erbsündige Abhängigkeit des produzierenden Geistes von dem historischen Kontext.

Wenn Kierkegaard über die Ästhetik reflektiert, dann geschieht es nur mit Zitaten damals üblicher Theorien; eine eigenständige Theorie der Ästhetik ist nicht bei ihm zu finden.¹⁵ Die Ästhetik von Kierkegaard besteht darin, *was* Kierkegaard mit seinen Werken und wie *er* sich *in* seinem Werk entfaltet. In der Sorge als Schriftsteller begegnet Kierkegaard dem Negativen der Ästhetik als Problem, und es geht darum, wie er als Schriftsteller sich zu dem Medium, seinen Werken, deren Methode und seinem Stil, verhält. Der Klang, die Mitteilung und das Medium, darum handelt es sich bei Kierkegaard. Seine Spiegel sind die Pseudonyme, sie und deren Annahme in den Texten, denen sie vorliegen. Seine Texte handeln davon, wie der Schriftsteller (die Pseudonyme) sich zum eigenen Text verhält. Aber die Maske ist für die Pseudonyme eine schlechte Metapher, weil der Leser dann immer an das Gesicht, was sich hinter der Maske (dem Text) verbirgt, denken muss.

Mit der vorliegenden Untersuchung wird gezeigt, dass ‚Furcht und Zittern‘ nur unter einem Pseudonym herausgegeben werden konnte, weil die Herausgabe und die Entstehungsgeschichte ein Teil seines Themas ist. Es ist ein Buch, das von Büchern, Schriftstellern, Texten und Schriften handelt. Wir als Leser sollen nicht nur in das, was Johannes de Silento über Abraham erzählt, eingeweiht werden,

¹⁵ In seinen Werken legt Kierkegaard keine explizite philosophische Theorie dar. Es kann doch nicht verneint werden, dass Kierkegaard seine Behauptungen ständig wiederholt und einzelne Momente breittreten. Aber auf der anderen Seite hat er eine besondere Fähigkeit in einfachen und engen Formulierungen zu reden, die den Kern seiner sogenannten ästhetischen Theorie andeuten kann. Was dort gefunden wird, ist eine unübersichtliche und chaotische Darlegung einer Vorstellung, samt einer kleineren Sammlung religiöser und erbaulicher Reden, eine Präsentation verschiedener Romanfiguren, Parodien, bizarre dichterische Einfälle, aber nirgendwo eine Theorie über die Existenz des Einzelnen. In der Schriftstellerei sind Brocken vom theologischen, literarischen und philosophischen Traditionen in einem Zusammenspiel zusammen gebracht. Kierkegaard ist ein Philosoph, der sich selbst nicht so benennt, sondern er bezeichnet sich selbst als einen religiösen Schriftsteller.

„But apart from simply reiterating that fact, we need to deepen our understanding of it too: we need to read Kierkegaard, and let him be what he is, where he is – that is to say, outside both philosophy and theology. We must allow him to be what he is; it is no use trying to correct him, refute him, or complete him.“

Paul Ricoeur, „Philosophy after Kierkegaard“, in „Kierkegaard: A Critical Reader“, Rée, Jonathan and Champerlain, Jane (Hrsg.), Oxford 1998, S.13

Die Ungeschicklichkeit Kierkegaards ist, dass er sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Philosophie bewegt. Während Kierkegaard sich zur Philosophie zurückhaltend verhält, sind seine Pseudonyme – Constantin Constantius, Johannes de Silento, Vigilius Haufniensis - eindeutig philosophische Schriftsteller.

sondern auch in die Probleme, die Johannes damit hat, während er die Geschichte erzählt. Hätte Kierkegaard diese Geschichte in eigenem Namen erzählt, würde sie sich nicht verdoppeln. Das ist gerade die pseudonyme Form, die die Doppeltheit dramatisiert. In ‚Furcht und Zittern‘ wird nicht zwischen Schriftsteller und Buch unterschieden, sondern der Verfasser, das Pseudonym, ist ein Teil des Buches.

Meine Untersuchung liegt die Auffassung zu Grunde, dass das Problem nicht nur der Dichter, der sein Innerstes nicht offenbaren kann, sondern auch der Dichter, der seinen Leser nicht erreichen kann, ist. Für Kierkegaard wird der Text das Gitter zwischen ihm und den Leser und die Verführung besteht darin, dass er den Verfasser des Textes zwischen sich selbst und den Leser stellt. Denn bei allem Lesen geht es um den Prozess der wechselseitigen Spiegelung zwischen Text und Leser. Der Moment, zwischen dem die Person des Autors und die Person des fiktiven Erzählers unterschieden wird, in dem dieser Unterschied geltend gemacht wird, ist genau der Moment, in dem der Autor zur Welt gerade nicht zurückkehrt, sondern stattdessen der ironischen Notwendigkeit gehorcht, nicht seiner eigenen Ironie aufzusitzen, und dabei entdeckt, dass es keinen Weg gibt, der von seinem fiktiven Ich zu seinem wirklichen Ich zurückführt. Die Ironie leitet keine harmonische Einheit ein und keine Versöhnung des Ichs mit der Welt. Nicht nur seine Texte unterlagen der Methode der Maieutik, sondern auch Kierkegaard selbst. Indem Kierkegaard schreibt, beschreibt er sich selbst. Insofern hat die Schrift eine mäeutische Funktion im Verhältnis zu ihrem Schriftsteller.

Meine Untersuchung zeigt auf, dass Kierkegaard selbst kein Vertrauen zu dem, was *in* einem Text gesagt wird, hat. Deshalb, so möchte ich ausdrücklich hinzufügen, beruht sein Vertrauen darauf, *was* mit einem Text gesagt werden kann. Es geht darum, wie der Text den Leser beeinflussen kann. Die Ästhetik Kierkegaards ist eine Wirkungsästhetik. Es geht nicht um die Wahrheit im Text, sondern um die Wahrheit außerhalb des Textes, die der Text vielleicht hervorbringt. Er glaubt nicht, dass der Inhalt in dem Buch oder dem Bild versteckt liegt, sondern dass die ästhetische Erfahrung selbst von Büchern, wie seinen, etwas bewirken kann, was schon gegeben ist. Außerhalb. Beim Leser.

Walter Rehm deutet in ‚Kierkegaard und der Verführer‘ darauf hin, dass das Ästhetische bei Kierkegaard in das Ästhetische und Poetische eingeteilt werden

könnte. Er beschreibt die poetische Existenz als das Ergebnis eines unbewusstes Opfers und erst in der religiösen Existenz wird dieses Missverhältnis aufgehoben. Das Missverhältnis hat für den Dichter keine erlösende Kraft und er ist sich dessen bewusst. „Das unglückliche Bewußtsein des Dichters, sein dämonisches Charisma, seine innere Gefährdung und Stigmatisierung durch das Leid hat Kierkegaard also von Anfang an begriffen: daß er in einer Vereinsamung steht und als „Ausnahme“, von den Anderen, vom Leben auch ausgenommen, ausgeschlossen ist, als ob ihn ein böser Genius von allen anderen Menschen weit weg verschlagen habe, daß er mitunter nicht mehr weiß, wofür er sich halten soll.“¹⁶ Aber die schmerzliche Vernichtung des Dichters könne zu einer Bedingung der poetischen Hervorbringung werden. Leider verfolgt er nur diesen Gedanken soweit, dass die Dichtereistenz mit der poetischen Existenz gleichgesetzt werden kann.

Dagegen verstehe ich unter der Kierkegaardschen Poetik eine Reflexion über die unschöne Bewegung des Gedankens durch die widerspenstigen Figuren des Textes. Die vorliegende Untersuchung will zeigen, dass seine Ästhetik als *Gedanke im Bild* bezeichnet werden kann. Der Gedanke, der über sich selbst hinaus geht und sich in der ästhetischen Anschauung inkarniert, ist kein reiner Gedanke, sondern ein Gedanke im Bild.

Adorno übernimmt der Begriff der Mimesis und den des dialektischen Bildes von Walter Benjamin, weil Benjamin den Begriff der Ästhetik nimmt und ihn auf seine ethymologischen Bedeutung zurückführt. *Aistheitikos* ist das antike griechische Wort für das, was durch die Gefühle wahrgenommen werden kann, sie, die Aistheitikos, ist die Perzeption von sinnlicher Wahrnehmung und Benjamin führt den Ursprung der mimetischen Fähigkeit auf die kindliche onomasiologische Nachahmung zurück.

Bei Walter Benjamin erscheint das Symbol, in seiner nachromantischen Bedeutung begriffen, immer mehr als Spezialfall von bildlicher Sprache und bei ihm kann die Vormachtstellung des Symbols nicht mehr als eine ‚Lösung‘ des Problems der metaphorischen Sprache betrachtet werden. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung in der Allegorie bedeutet genau „das Nichtsein dessen, was es vorstellt.“¹⁷ Mit dem Bild vom Grab des Napoleons kann bei Kierkegaard aufgezeichnet werden, dass die Allegorie ein Auseinandertreten der Momente des Zeichens bedeutet.

¹⁶ Rehm, Walter, „Kierkegaard und der Verführer“, München 1949, S. 340

¹⁷ Benjamin, W., „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in gesammelten Schriften Bd.II, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S.406

Im Text ‚Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen‘ wird der Ursprung der Adamitischen Sprache von Benjamin dargestellt. Was die Sprache mitteilt, ist etwas von ihr zu Unterscheidendes und dieser Gedanke kann bei Kierkegaard in ‚Begriff Angst‘ weiterverfolgt werden. Die Voraussetzung sprachphilosophischer Reflexion ist bei Kierkegaard durch einen Rekurs auf die Bibel zu verstehen, weil die Voraussetzung der menschlichen Sprachfähigkeit aus der Genesis abgeleitet wird. Anhand des Benjaminschen Textes kann bei Kierkegaard erläutert werden, wieso er die Sprache als *die Differenz* einsetzt. Das Moment der Namensgebung ist das erkennende Prinzip. Das schaffende und das erkennende Moment, Wort und Name, werden zwar unterschieden, doch in der göttlichen Sprache bilden sie eine Einheit. Ein Abgrund zwischen Zeichen und Bezeichnetem hatte sich im Sündenfall erstmals aufgetan, als die Sprache sich selbst fremd und mehr als bloßes Zeichen geworden war. Eben die Differenz zwischen Erkennendem und Erkanntem, zu lösen, wird versucht. Subjekt und Erkenntnisobjekt sind gleichen Ursprungs: Sie sind sprachlichen Wesen darin, dass sie beide aus dem Wort des Schöpfergottes stammen.

Die göttliche Identität von schaffendem Wort und erkennendem Namen fällt zwar in der Sprache des Menschen auseinander, ihr bleibt nur das erkennende Moment.

Der Flaneur bei Benjamin kann als Hilfe genommen werden, um den Verführer bei Kierkegaard zu verstehen. Denn die Angst, die von Johannes der Verführer empfunden wird, erhöht sich zu einer ästhetischen Kategorie.

Die vorliegende Untersuchung nutzt Aspekte der Philosophie Ludwig Wittgensteins, um einige Momente des Ästhetischen bei Kierkegaard besonders hervorzuheben und besser zu beschreiben. Das Unausprechbare auszusprechen bildet den Kern der Wittgensteinschen Philosophie. Die Philosophie (die Logik) beschreibt weder abstrakte Gegenstände noch die allgemeinsten Züge der Wirklichkeit, sondern betrifft die wesentlichen Voraussetzungen des Denkens über oder des Darstellens von Wirklichkeit. Erstens sind Gedanken intern an ihren sprachlichen Ausdruck gebunden. Die Darstellung ist eine symbolische Darstellung, und ihre Vorbedingungen sind sprachliche Regeln – logische Syntax.

In seiner späteren Arbeit, ‚Philosophische Untersuchungen‘, hat Wittgenstein bekanntlich die meisten seiner Ansichten aus dem ‚Tractatus‘ widerrufen und behielt nur das ursprüngliche Ziel einer Dekonstruktion der Philosophie bei. In der Untersuchung der *Sprachspiele* wird die Beweglichkeit der Sprache wahrgenommen, um eine Suche nach neuen Formen zu ermöglichen. Der Ausgangspunkt für Wittgenstein in ‚Philosophische Untersuchungen‘ ist das Verständnis oder Missverständnis der Sprache, wie es bei Augustinus ausgeführt ist, die ihren Ursprung im Inneren hat – in der vollständigen artikulierten Gedankensprache des Subjekts. Dieses Bild der Sprache und der Subjektivität versucht Wittgenstein zu dekonstruieren, indem er die Praxis als Ausgangspunkt der Sprachlichkeit zeigt. Um die *unmittelbare* und die *reflektierte Trauer* bei Kierkegaard zu erläutern, habe ich versucht, sie anhand der Unterscheidung zwischen dem ‚*stetigen Sehen*‘ und dem ‚*Aufleuchten*‘ eines Aspekts bei Wittgenstein zu erklären. In der Hoffnung, dass die Anerkennung von ‚*dem Bemerken eines Aspekts*‘ helfen kann, andere Formen der Perzeption zu öffnen. In der Aspektperzeption fehlt die Einigkeit und die Vertrautheit, mit der wir charakteristischen Ausdrücken begegnen und in den Schriften von Wittgenstein kann teilweise die Grundlage einer Trennung zwischen Aspektblick und praktischem Blick herausgelesen werden. Ich habe dargelegt, wie aus perzeptorischen Erfahrungen Aspekte werden können. Die Innerlichkeit als eine Dimension des Lebens wird von Kierkegaard betont, aber diese Innerlichkeit kann nicht in einer äußerlichen Form erscheinen und auch nicht mit der Hilfe von ‚*dem Bemerken eines Aspekts*‘ wird es möglich, sie zu sehen.

Als Konsequenz einer Grenzziehung der Sprache bei Wittgenstein rücken Ethik, Ästhetik und Religion in eine gemeinsame Perspektive und negativ ist diese gemeinsame Perspektive dadurch bestimmt, dass über sie ein vernünftiges Sprechen nicht möglich ist. Während für Kierkegaard das Ästhetische diese Grenze andeutet, stellt das Religiöse dies dar.

Die indirekte Mitteilung ist die Methode, die Kierkegaard benutzt, um den Leser an das Paradox heran zu führen. In dem Paradox wird der Widerspruch der Wirklichkeit erfahren, und um diesen Widerspruch zu erkennen und zu vermitteln, zeigt sich ein zweites Problem der Mitteilung – die Unzulänglichkeit der Sprache und des geschriebenen Wortes. Die Methode der pseudonymen Romane erzwingt

einen Abstand zwischen dem Leser und dem Verfasser und mithilfe einiger Begriffe des russischen Literaturtheoretikers und Sprachphilosophen Mikhail Bachtin kann den ästhetischen Schriften Kierkegaards und ihren Pseudonymen eine neue erkenntniserweiternde Bedeutung zugeschrieben werden. Der Roman, der Geist des Romans, die ‚Romanhaftigkeit‘, ist ein Dialog mit vielen Stimmen, eine *Polyglossia*. Bachtin unterscheidet zwischen dem monologischen Diskurs, der epischen Erzählung und dem dialogischen Diskurs. Das diskursive Universum eines Buches sei durch den *Dialog* gekennzeichnet und dadurch, dass der Empfänger selbst als Diskurs enthalten ist. Für ihn hat der Sokratische Dialog eine Vorreiterfunktion für die dialogische Struktur des Karnevals und die Sokratische Wahrheit resultiert demzufolge aus dialogischen Beziehungen. Zwei typische Verfahrensweisen Sokrates stehen dafür: Synkresis und Anakrisis. Die Nicht-Identität des Wortes bei Bachtin zielt nicht mehr bloß auf den Zusammenhang Signifikant-Signifikat. Das Wort steht in außerpsychischen und intersubjektiven Bezügen nicht in Bezug auf Dinge, sondern auf einen dialogischen Prozess und darin spielt auch der Klang der *Stimme*, auch in einem geschriebenen Text, mit, obwohl sie dort nicht zu hören ist, ist sie anwesend. In dem Dialog wird die Zeit über das Gehör und die Intention desjenigen, der etwas sagt, über der Ton, wie es gesagt wird, wahrgenommen.

Die vorliegende Untersuchung will verdeutlichen, dass anhand der *Unzulänglichkeit der Sprache* und der *Inkommensurabilität zwischen dem Inneren und dem Äußeren* Kierkegaard die Eingrenzung des Ästhetischen liegt. Mit den Begriffen des Interessanten, der Angst und der Wiederholung als Grenzbegriffen können die Übergänge zwischen dem Ästhetischen, dem Ethischen und dem Religiösen aufgezeichnet werden, während die offene Begriffe, der Sprung und der Augenblick, aus dem Ästhetischen auf dem Religiösen hindeuten.

Die begriffliche Nähe Kierkegaards und seiner Pseudonyme zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel habe ich in einem kurzen Exkurs versucht darzulegen. Kierkegaards zwiespältiges Verhältnis zum dänischen Hegelianismus, besonders vertreten durch J.P. Heiberg, H.L. Martensen, A.P. Adler und A.G. Rudelbach, wäre ein Thema für sich, das leider, so möchte ich ausdrücklich hinzufügen, den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es kann nicht bestritten werden, dass gerade die ästhetischen Schriften Kierkegaards in einem Verhältnis zu der

Philosophie Hegels stehen, aber es muss ein Fragezeichen dahinter gesetzt werden – worin dieses Verhältnis bestand und ob das Verhältnis bestimmend für eine Lesung der Schriften ist – diese Frage ist noch offen. Der einzige Text, in dem sich Kierkegaard explizit in einen Dialog mit Hegel einlässt und ständige Referenzen zu seinen Texten zieht, ist in der Abhandlung ‚Über der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘ zu finden. Die so genannte Philosophie Kierkegaards ist von der dominierenden Rolle, die des deutschen Idealismus und vor allem von der Rolle, die Hegel in seiner Gegenwart spielte, geprägt. Hauptsächlich wird die Auslegung der Hegelschen Philosophie seiner Zeit von den Pseudonymen attackiert und kritisiert, aber sie stellen keine ernste Alternative zu der Hegelschen Philosophie auf, denn dies ist nicht ihre Intention.

Der Exkurs besteht aus drei Teilen und der erste davon behandelt das Verhältnis Kierkegaards zu dem Begriff der Kunst bei Hegel. Im Mittelpunkt seines Interesses steht die Frage nach dem Verhältnis zwischen Zeit und Raum. Die Kunst kann bei Kierkegaard das Absolute nur in der Form seiner endlichen Gegebenheit zur Darstellung bringen, und sie kann nur aufzeichnen, wie das Absolute angenähert werden kann oder, um gemäß mit Kierkegaard zu sprechen, *wie* das Verhältnis zum Absoluten gestaltet werden kann. Der zweite Teil beinhaltet die Kritik der Pseudonyme anhand des Begriffs der Geschichte und der Hegelschen Begriffe Aufhebung, Werden und System, und es wird sich zeigen, dass die begrifflichen Unterschiede existenziell sind. Der dritte Teil behandelt die Kritik Kierkegaards an dem abgeschlossenen und vollkommenen System Hegels, was anhand des Begriffs der Versöhnung zu erklären ist. Dennoch übernimmt Kierkegaard die dialektische Methode Hegels, das dialektische Denken wird fortgeführt, aber es findet keine Ruhe. Die Frage, ob die Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem aufrechterhalten werden kann, muss dann konsequenterweise verneint werden. Der Begriff des Paradox ist der Grenzbegriff der Existenz und die Bewegung hin zur Transzendenz innerhalb der Immanenz kann nur durch den Glauben vollzogen werden. Er ist die Erkenntnis, dass das Paradox absurd ist und er ist die Annahme des Paradoxon – ‚Credo quia absurdum‘ – für jenen Einzelnen.

Mit der vorliegenden Untersuchung möchte ich aufzeigen, dass das Ästhetische bei Kierkegaard sich im Religiösen wiederholt. Darüber hinaus besteht der Wunsch, dass durch einen neuen Blickwinkel auf Kierkegaards Schriften, gerade in

Deutschland, ein neues Interesse erweckt werden kann und dadurch eine neue Aktualität seiner Schriften ermöglicht wird.

I. EINE ETHIK BEI KIERKEGAARD UND ADORNO?

1. DER WIDERSPRUCH

In diesem Kapitel werde ich versuchen anhand der Philosophie von T.W.Adorno und der Ethik bzw. dem Religiösen von S. Kierkegaard, strukturelle Ähnlichkeiten und die abgrenzenden Momente darzulegen. Die Problematik der Ethik bei Kierkegaard und Adorno spiegelt sich in deren Auffassung der Ästhetik wieder. Die Begriffe der ‚objektiven Unwissenheit‘ und dem des ‚Paradox‘ bei Kierkegaard können die Verlagerung der Ethik in das religiöse Stadium erklären und der Begriff des ‚Nichtidentischen‘ bei Adorno spielt eine wichtige Rolle in der Philosophie und in der Ästhetischen Theorie. Eine Asymmetrie ist in dem Adornoschen Begriff des ‚Nichtidentischen‘ und dem ‚der Liebe‘ bei Kierkegaard wiederzufinden. Adorno betont die Dialektik zwischen Subjekt und Objekt, aber sie bilden keine Identität. In seinem Bemühen mithilfe von Kunst und Philosophie, einer neuen Sprachfähigkeit, das Besondere zu bewahren, verdeutlicht sich das Motiv des Adornoschen Philosophierens. Bei Kierkegaard wird in der Begegnung mit dem Anderen die Forderung gestellt – die Verantwortung für den Anderen zerbricht die Symmetrie. Der Ästhetiker kennt nur die Selbstliebe, und sie ist nach Kierkegaard keine Liebe. Der allgemeine Sprachgebrauch der Liebe macht sie zu einem bloß gegenseitigen Verhältnis. Aber die Forderung der Nächstenliebe ist bei Kierkegaard dadurch gekennzeichnet, dass sie einseitig und nur durch das Verhältnis des Einzelnen zu Gott im Glauben vermittelbar ist.

Die strukturelle Gleichheit von Kierkegaards ‚Paradox‘ und der ‚Negativen Dialektik‘ Adornos besteht darin, dass beide einen Widerspruch aufdecken und als solchen im Denken bezeichnen wollen, der auf gleicher Ebene nicht mehr aufzulösen ist. Die Dialektik zwischen Begriff und Sache, Denken und Existenz ist nicht ohne weiteres in einem Dritten vermittelt, sondern zeigt sich bleibend in einem Bruch, an dessen Anzeige noch nicht seine Überwindung dargestellt wird, sondern nur vorsichtig Hinweise auf eine mögliche Überwindung angedeutet werden – eine Versöhnung, was sie, gemessen an der Gegenwart, noch nicht ist.

Kierkegaard hat sein Werk ‚Entweder-Oder‘ (1843) in zwei Teile gegliedert, die Papiere des Ästhetikers A und die des Ethikers B, und sich selbst in der Rolle des Herausgebers versteckt. So werden in den Tagebuchaufzeichnungen, Aphorismen, Aufsätzen und Briefen zwei gegensätzliche Anschauungen der Welt entfaltet. Aber seine späteren Werke werden zeigen, dass *die* Ethik bei Kierkegaard nicht in seiner Darlegung über das Ethische¹⁸ zu finden ist. Eine Ethik, bei Kierkegaard, wird erst im religiösen Stadium erkennbar. Kierkegaard grenzt das Ethische von dem Ästhetischen ab. Der Unterschied zwischen ästhetisch leben und ethisch leben wird so ausgedrückt:

„das Ästhetische in einem Menschen ist das, wodurch er unmittelbar ist, was er ist; das Ethische ist das, wodurch er wird, was er wird. Wer in und von dem Ästhetischen, durch und für das Ästhetische in ihm lebt, der lebt ästhetisch.“¹⁹

Das Ethische bei Kierkegaard kann als ein Teil der ‚Stadien-Lehre‘ gesehen werden und wird damit eng mit den anderen Stadien, dem Ästhetischen und dem Religiösen, gebunden. Mit ‚Stadien‘ meint Kierkegaard zunächst nicht Stufen unter bestimmten Wertgesichtspunkten, sondern faktisch vorkommende Lebensformen. Es gibt zwischen diesen Stadien keine quantitativen Wertsteigerungen, etwa beim Ästhetischen beginnend und aufsteigend zum Religiösen, wobei jedes Stadium in sich seine Berechtigung hätte. Der Unterschied ist qualitativer Natur: Nur in einem Stadium kann existierend das ausgedrückt werden, was Existenz ist. Die Existenz gehört allen Stadien an, keine Existenzsphäre wird durchlaufen, um überwunden zu werden. Vom Unmittelbaren bis zum Religiösen ist der Mensch, weil er existiert, alles zu gleichen Zeit. Die Schwierigkeit liegt nur in der Verhältnisbestimmung, der von Stufe zu Stufe bereicherten Qualifizierung der Existenz, die ihre zunehmende Komplizierung ist. Darum kann der Mensch auch nicht nur Christ sein. Aber das Christsein ist die letzte Qualifizierung des Menschen. Alle Existenzstufen sind die unentbehrliche Voraussetzung des christlichen Glaubens,

¹⁸ Die gängige Interpretation der Philosophie von Søren Kierkegaard ist die Darlegung der drei Stadien; das Ästhetische, das Ethische und das Religiöse.

vgl., Kierkegaard, S. „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1994, S.507 Der Mensch nimmt das Leben wahr, je nachdem, in welchem Stadium er sich befindet. Durch die Wahl, den Augenblick des Bewusstseins, hebt er sich auf ein anderes Stadium. Durch die Wertsetzung der Stadien wurde das Ethische und Religiöse am meisten in der Kierkegaard Forschung beachtet. (vgl. Heiberg, P.A., „Søren Kierkegaards religiöse udvikling, Kopenhagen 1925; Thust, M., „Søren Kierkegaard, der Dichter des Religiösen, Grundlagen eines Systems der Subjektivität“, München 1931, Jor, F., „Søren Kierkegaard, den eksisterende tenker“, Oslo 1954; Lønning, P., „Samtidighetens Situation, Oslo 1954) Schon durch die Titel bekommt man einen guten Eindruck, wie die Betonung in der Philosophie von S.Kierkegaard gelegt wurde.

¹⁹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.729

auch und gerade die allgemeine Religiösität A. Erst wo das Individuum als Existierendes entdeckt und ins Verhältnis zum Ewigen gesetzt ist, kann christlicher Glaube begriffen und erfassen werden. Das Christliche ist das Letzte, was der Mensch erreichen kann, nicht das Naheliegende. Existenz ist der Mensch, Christ muss er werden. Das Christwerden wird also eine Existenzaufgabe.

In dem Werk ‚Furcht und Zittern‘ von 1843, das am gleichen Tag wie ‚Die Wiederholung‘ erschien, besagt Johannes de Silentio²⁰, dass hier etwas verschwiegen werden muss. In ‚Die Wiederholung‘ sollte Constantin Constantius²¹ die Beständigkeit der ‚Wiederholung‘ des ethisch religiösen Stadiums ausdrücken. Das religiöse Stadium zeigt den Menschen als Einzelnen, als Absolutes im Verhältnis zum Absoluten: im unbedingten Gehorsam zu Gott.

Sobald der Mensch sich in die Kategorie des Glaubens hineingestellt sieht, kann er sich nicht mehr in den allgemeingültigen Ausdrücken des Ethischen verständlich machen. In den beiden Schriften treten biblische Figuren, Hiob und Abraham, in Aktion und werden in immer erneuter Vertiefung in ihrer Situation umkreist, bis Zug um Zug das Paradox des Glaubens herausgehoben ist.²² Die Aufgabe Abrahams, die von Gott auferlegt wurde, zeigt das Paradox des Glaubens. Er wurde vom Glauben berufen und in die Ausnahme hineingestellt und für ihn ist der Glaube das Höchste und das Schwierigste, denn das Ethische wird durch das religiöse Paradox suspendiert. Mit dem religiösen Stadium kritisiert Kierkegaard die Ethik als Pflichtethik. Das Besondere, das Individuum, kann nicht durch das Allgemeine, die Pflicht, aufgehoben werden.

In ‚Furcht und Zittern‘ wird das, menschlich gesehen, unsichere Vorhaben Abrahams mit der Erzählung von dem Soldaten, der auf seiner Wache mit scharf geladenem Gewehr in einer Nacht bei schlechtem Wetter auf einem Turm von Gedanken der Unsicherheit geprägt steht, illustriert.²³ Die äußeren Umstände

²⁰ Unter diesem Pseudonym ist das Buch erschienen.

²¹ ‚Die Wiederholung‘ wurde unter diesem Pseudonym herausgegeben.

²² Nachdem das Pseudonym in ‚Der Wiederholung‘ Hiob eher als Pessimist wahrnimmt, legt Kierkegaard ihm auf christliche Weise in ‚Vier erbaulichen Reden‘ (1843) dar. Immer wieder hatte Kierkegaard genau dieses Problem und seine paradoxe Struktur zu artikulieren gesucht, insbesondere in seiner christologischen Zuspitzung.

²³ „Man soll so ästhetisch entwickelt sein, dass man die ethischen Fragen ästhetisch fassen kann, sonst ist es Dreck mit dem Ethischen. Wie viele vermögen das? Daub sagt irgendwo, wenn ein Soldat einsam auf Posten stünde in einer stürmischen Gewitternacht mit geladenem Gewehr bei einem Pulverturm im Blitz und Donner, so bekomme der Gedanken, wie andere sie nicht bekommen. Wohl möglich, falls er ästhetisch genügend entwickelt ist; wohl möglich,

machen den Soldat in seiner Perzeption der Umwelt unsicher. Es ist nicht nur Nacht, sondern es gibt auch Unwetter. Der Soldat ist in seiner Bereitschaft des Kampfes sich selbst überlassen. Die äußeren Feinde existieren nicht in der Erzählung, sondern sie tauchen nur in seinen Gedanken imaginär auf. Diese kleine Erzählung sammelt in sich die Komponente des Glaubens: die objektive Unsicherheit, die Gewissheit von einem Selbst und einem Universum von möglichen Gefahren. In ‚Furcht und Zittern‘ wird die ‚Bewegung der Glaube‘ als eine Überwindung der Probleme der unendlichen Resignation dargestellt. Diese doppelte Bewegung ist nichts anderes als die lebendige Verwirklichung der Wiederholung. In ‚Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ wird die Definition des Glaubens zugespitzt: „Lidenskaplig tilegnelse af objektiv uvished“.²⁴ Gerade in dem religiösen Stadium, dessen Kennzeichen der Glaube ist, findet Abrahams Begegnung mit Gott statt.

falls es ästhetisch genügend entwickelt ist, um nicht zu vergessen. (...) Wie viele fühlen die Angst und das Zittern, welches das ethische Problem ergreift?“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.301

²⁴ Lund, H., „Skyggekampe med Gud“, Kultur og Klasse (K&K), Nr.1, Holte 1997, S.93

„leidenschaftliche Aneignung von objektiver Ungewissheit.“ [L.R.]

Der Sprung vom ethischen zum religiösen Stadium ist mit dem Sprung vom ästhetischen Stadium zum Ethischen analog zu setzen. Der Begriff des Sprungs lehnt sich an die Begriffen des Augenblicks und des Plötzlichen. Sie bezeichnen eine Kategorie, die sich gegen die kontinuierlichen Übergänge der dialektischen Bewegung bei Hegel wehren. Der Übergang von einem Zustand zu einem anderen Zustand geschieht durch einen Sprung, den qualitativen Sprung. Dieser Sprung setzt zugleich die Qualität; aber indem die Qualität gesetzt ist, ist in demselben Augenblick der Sprung in die Qualität hineinverflochten und von der Qualität vorausgesetzt, und die Qualität vom Sprunge. Der Begriff des Augenblicks gehört sowohl in die Zeit, als auch im Verhältnis zum Nichtzeitlichen, zum Ewigen.

„The pseudonymous device allows the reader to do this because it does not distract from the inward task by leaving clues about how to make the move between spheres. Not only does each pseudonym not make the move himself but also Kierkegaard makes no comment about himself either. Thus the readers is left at an outward loss about how to make the move, and so must turn inward, to her own resources, in order to make it.“

Rogers, Peter, „Indirect Communication: Training in Freedom“, in „Kierkegaard and Freedom“, Giles, James (Hrsg.), Palgrave, New York 2000, S.148

Hier wird deutlich, wie Kierkegaard sich selbst und durch die Pseudonyme, zum Leser verhält. Der Sprung kann somit nur in Zusammenhang mit der eigenen Subjektivität (des Lesers) gesehen werden.

„Man skal vaere saa æsthetisk udviklet, at man kann gribe de ethiske Problemer æsthetisk, ellers er der Skidt med det Ethiske. Hvor Mange formaae det? (...) Hvor mange Mennesker kunde man ikke fortælle om hiin Asket, der levde i Ensomhed og kun drak Dug og Regn, og som et Øieblik forlod sin Ensomhed, fik Viin at smage og faldt til Drik – hvor Mange kann man ikke fortælle dette, uden at det for dem bliver Andet end et Curiosum? Hvor Mange føle den Angst og Bævelse, der fatter det ethiske Problem.“

„Søren Kierkegaard, Dagbøger i udvalg 1843-1846“, herausgegeben von Dehs, Jørgen und Cappelørn, Niels Jørgen Borgen 1999, S.340 (IV A 90-92 bezeichnet die Stelle in Kierkegaard gesammelte Werke, 2.Ausgabe, I-XV, København 1920-36)

„Man sollte so ästhetisch entwickelt sein, dass man die ethischen Probleme ästhetisch be-greifen könnte, sonst steht es nicht so gut mit dem Ethischen, sonst nimmt das Ethische eine ünglückliche Stelle ein. Wie viele schaffen das? (...) Wie viele Menschen könnte man von dem Asket erzählen, der in der Einsamkeit lebte und nur Tau und Regen trank, und nur für einen Augenblick seine Einsamkeit verlässt, schmeckte Wein und verfiel der Trinksucht – wie vielen kann man das

In der Dissertation von 1931 schrieb Adorno über Kierkegaard ²⁵ und sein philosophisches Hauptwerk, ‚Die Negative Dialektik‘ von 1966 zeigt immer noch Zusammenhänge mit der Magisterarbeit von Kierkegaard, ‚Om Begrepet Ironi, med stadigt Hensyn til Socrates‘ (1841): Negative Dialektik ist das Hauptmerkmal in der Kierkegaardschen Kritik am Systemdenken Hegels.

In ‚Noten zur Literatur‘ (1958-65) stellt Adorno ‚Der Essay als Form‘ dar, der Essay ist eine Form der negativen Dialektik – eine Kritik am System. Der Essay ist antisystematisch und subjektiv und er ist von einer Antitotalität geprägt. Der Kern in der Kritische Theorie ist skeptisch gegenüber jedem geschlossenen System – das System des Gedankes und des der Gesellschaft.

In der ‚Dialektik der Aufklärung‘ (1947) repräsentiert das Metaphysische nicht das, was es in der Tradition des Idealismus sei; eine Aufhebung, eine versteckte göttliche Meinung des Seins: Es ist der ideologische Schleier der Gesellschaft, der den Dingen in der total verwalteten Welt einen metaphysischen Charakter gibt. Wenn die Kritische Theorie eine Metaphysik entwickelt haben sollte, ist es in einer Form von Reflexion über die Rätselhaftigkeit der Dinge in einer Welt der Verdinglichung. In der Welt der Dichtung ist es unter anderem der Surrealismus, der uns die Rätselhaftigkeit der Dinge zeigt, indem es negativ dargestellt wird und das Versteckte hervorbringt. Diese Form der metaphysischen Spekulation ist auch eine Seite der Kritischen Theorie – und die der Kunst – eine Kritik der instrumentellen Vernunft in der Gesellschaft, in der Wissenschaft und in der Sprache.

In der Ästhetik von Adorno ist das Physiognomische ein Begriff für etwas, was wesentlich ist. Das Verhältnis zwischen Form und Inhalt des Kunstwerks ist als ein Verhältnis zwischen äußerer Gestalt und innerer Meinung zu verstehen. Auch im Kunstwerk wird eine Analogie zwischen der Form und dem Inhalt gezogen, aber welche Bedeutung die Form hat, ist immer von Unsicherheit geprägt: Der

hier erzählen, ohne, dass es für sie etwas anderes als eine Kuriosität wird? Wie viele werden das Zittern und Zagen spüren, das das ethische Problem umfasst.“ [L.R.]

In den Tagebüchern wird das Problem, die Suspendierung der Ethik durch das religiöse Paradox als eine neue Kategorie außerhalb des Ethischen, vielfältiger, aber ungenauer, dargelegt. Seine Spiele mit dem ungereiften Gedanken zeigen die Probleme der Eingrenzung und das Problem, wie er seine Leser am besten erreichen kann.

²⁵ Gemeint ist die Habilitation von 1931 „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“.

Zusammenhang ist nicht-Identisch. Die Physiognomie²⁶ wird somit zu einer zugrunde liegenden Metapher für die Philosophie Adornos als die Philosophie des Nichtidentischen.

Der Ausdruck für das was nicht ausgedrückt werden kann - nicht mit einem Begriff – ist das Musikalische, Begriffslose, das vor der Sprache *in* der Sprache. Das Musikalische in der Sprache, in der Kunst und in der Dichtung ist alles andere als das, was man hören kann. In ‚Satzzeichen‘²⁷ legt Adorno dar, wie das Satzzeichen einen physiognomischen Eigenwert in der Sprache hat; das Satzzeichen ist nicht nur ein Zeichen für Kommunikation, sondern ist ein Element in der Sprache, der die Musik am nächsten kommt: das Satzzeichen bestimmt die Einteilung in Sätze und Perioden. In ‚Der Essay als Form‘ zeigt er, wie das Satzzeichen eine musikalische Sprache und graphische trennungsetzende Bedeutung hat, sogar eine historische Bedeutung, indem das Zeichen und dessen Gebrauch sich historisch verändert.

Die Temporalität, die Zeit als Kategorie, spielt bei Adorno eine wichtige Rolle. Geschichte-Zeit-Musik und Sprache sind unterschiedliche Seiten des gesamten Problemkomplex bei ihm: das Nichtidentische, das in seiner Philosophie das Zentrale ausmacht.

Adornos Gesichtspunkt ist dem Leiden Wort und Begriff zu geben. Bei ihm ist die Philosophie eine Abgrenzung zur Ethik und die Moral ist die Selbstkritik der Vernunft. Die moralische Ordnung ist keine natürliche, sondern hängt mit der Vernunft zusammen, damit, wodurch wir über die Natur hinausragen. Moralische Erfordernisse folgen einzig und allein aus dem historischen Interesse der Menschen an einer rationalen Veränderung des ‚beschädigten Lebens‘. Diese Prämisse unterscheidet Adornos Zugriff von affirmativen Ethiken. Adorno behandelt diese Fragen wie ein veritables Dilemma, das in der Spaltung zwischen Erfahrung und Begriff, zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen, ihre Begründung finden. Mit der Moralphilosophie fragt Adorno nach der Möglichkeit, nach einem richtigen

²⁶ Der Schweizerische Mystiker Johann Caspar Lavater (1741-1801) hat der Begriff der Physiognomie in den vier Bänden „Physiognomische Fragmente“ (1775-1778) dargestellt. Der Begriff verbindet Physisch (Natur) und Gnome (Einsicht) zusammen. In der deutschen Dichtung der Sturm und Drang Periode wurde die Idee der Physiognomie in der Gestaltung mit einbezogen, unter anderem von Friedrich Schlegel. Lavater hat behauptet, dass es einen Zusammenhang zwischen der Gesichtsform der Menschen und Tierköpfen gab – lange bevor es Donald Duck, oder die surrealistische Erzählung von Gregor Samsa von Kafka gegeben hat, aber nach den klassischen Tierparabeln.

²⁷ Adorno, T.W., „Akzente“, Heft Nr.6, 1958, S.163-174

Leben im falschen und nach dem neuen kategorischen Imperativ nach Auschwitz, der durch die Begriffe des Widerstandes und des Glücks bezeichnet werden können.

Mit der Ästhetik des Symbols von Walter Benjamin findet Adorno den Ausgangspunkt für seinen Begriff der Allegorie, als nicht-identische rhetorische Figur. In der Allegorie fällt Begriff und Inhalt in dem Zeichen nicht zusammen. Sie zeigt damit den Konflikt zwischen Ausdruck und Meinung, der das Zeichen konstruiert. Zum Teil kann der rhetorische Griff von Adorno als eine Form der Ironie gesehen werden: Antithesen, Paradoxen und besonders ‚*contradictio in adjecto*‘. Sie sind die rhetorischen Figuren der negativen Dialektik. Die negative Dialektik löst sogar ihre eigene Aufklärung auf und es gibt keine festen Anhaltspunkte für die Wahrheit. Die Wahrheit ist in der Bewegung der Sprache, dort, wo die Temporalität Ausdruck und Meinung inkommensurabel macht.

Das Nichtidentische kann auch die Philosophie von Adorno bezeichnen. Sein melancholisches Werk, ‚*Minima Moralia*‘, ist eine Sammlung von Aphorismen und es drückt das Nichtidentische seiner Moralphilosophie aus. Eine mikrosoziologische Interpretation der ‚*Minima Moralia*‘ könnte nämlich zeigen, dass es ihrem Autor stets auch um eine phänomenologische Analyse der Brüche ging, durch die der Alltag im Spätkapitalismus gekennzeichnet ist. Die Aphorismen sind somit Zeichen, Prismen, Fragmente, Notizen, Versuche und Stichworte zur Dialektik des Nichtidentischen.

Adorno hat bekanntlich keine ‚Ethik‘ im klassischen Sinne verfasst; aber all die Schriften, die er nach der Erfahrung der Katastrophe des Nationalsozialismus geschrieben hat, sind implizit von ethischen Überlegungen durchzogen, die um die Voraussetzungen der Verhinderung einer Wiederkehr der Barbarei kreisen. Er stellt sich kritisch jeder Ethik gegenüber und dann besonders gegen die Kantische Moralphilosophie. Andererseits ist er aber nie soweit gegangen, den Kern der Kantischen Achtungsmoral vollständig preiszugeben. Dennoch verbleibt die Pflichtethik ein Mittel der Ideologie um das Individuum zu beherrschen, zu disziplinieren und zu unterwerfen. Ihre Zuspitzung findet ihre Form in dem Kapitel ‚*Juliette oder Aufklärung und Moral*‘ in ‚*Dialektik der Aufklärung*‘. Aber der neue Imperativ hat seinen Ursprung in der Erfahrung von Auschwitz, nämlich in der konkreten Begegnung des Leidens anderer. Keine *Theodicè* ist nach Auschwitz

möglich und mit dem Ausgangspunkt der Todeslager wird jeder Versuch dem Tod eine sinnvolle Meinung zu geben verwerflich.

2. *DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEM SUBJEKT UND DEM OBJEKT*

In dem Essay ‚Zu Subjekt und Objekt‘ (1969) erläutert Adorno, in welchem Verhältnis die Begriffe zueinander stehen. Er definiert die Begriffe nicht konventionell, weil eine Definition der Begriffe in sich eine subjektive Größe beinhaltet, die etwas Objektives umfasst, und damit nicht der Definition von Subjekt und Objekt dient. Definition und Begriff sind schon unvereinbar, denn die Definition ist gerade abstrahiert von historischem und gesellschaftlichem Zusammenhang. Adorno legt dar, dass man die Begriffe kennen lernt, indem man erklärt, wie sie in der Tradition der Philosophie verwendet werden.

Subjekt und Objekt sind zwei getrennte Größen und zwei Phänomene, die nicht getrennt gedacht werden können. Die Spaltung ist real, weil sie ein Ausdruck für die erzwungene Spaltung des menschlichen Zustands ist. Aber die Spaltung ist nicht vollständig, weil die Begriffe in einem Prozess zusammenwirken, bei dem sie sich gegenseitig beeinflussen und einander verändern. Die Spaltung ist der Grund, weshalb die Menschen nicht in der Lage sind, Phänomene zu verstehen.

Er möchte auch nicht zurück in die Zeit, in der es das Subjekt noch nicht gab, das würde zu einer totalen Barbarei führen, einer durchgreifenden gesellschaftlichen Unmündigkeit und einem Rückfall in den Naturzustand. Adorno und Horkheimer sprechen von einer ‚Liquidation des Subjekts‘ in der Epoche in der sie leben, für die sie noch keinen Begriff haben.

Die Alternative ist eine Versöhnung zwischen Subjekt und Objekt, die eine freie Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Größen impliziert. Die Menschen könnten dadurch unter sich und zwischen sich und den Phänomenen frei kommunizieren. Ein Zustand des Friedens würde entstehen, ein Zustand der Unterschiede ohne Herrschaft, bei dem Unterschiede ein Teil von einander haben.

Die erkenntnistheoretische Begrifflichkeit vom transzendentalen Subjekt, dem konstituierenden Subjekt vor aller Erfahrung, wird von Adorno, für dessen elitäres Verhältnis zum empirischen Subjekt kritisiert. Die Kritik endet damit, inwiefern das empirische Subjekt eine Begründung im transzendentalen Subjekt hat oder nicht.

„Man kann bedrage et Menneske for det Sande, og man kann, for at erindre om gamle Socrates, bedrage et Menneske in i det Sande. Ja, egentligen kann man kun ene paa denne Maade bringe et Menneske, der er i en Indbildning, ind i det Sande ved at bedrage ham.“²⁸

Aus ‚Synspunktet‘ geht hervor, dass ein ästhetisches Hervorbringen die entscheidende Rolle in der Schriftstellerei einnimmt. Hiermit bekommt das einleitende Zitat eine zentrale Bedeutung für seine literarische Produktion. Indem Kierkegaard das Ästhetische, d. h. die Literatur, als Mittel benutzt, mit dem er den Leser verführen will, wird in Wahrheit der Leser in eine christliche Haltung hinein gelockt. Eine solche Mitteilungsmethode, bei der die Botschaft nicht direkt benannt wird, ist für Kierkegaard kennzeichnend und stattdessen ist es die *indirekte Mitteilung*, die benutzt wird. Anstatt den Vormund zu spielen, tendiert Kierkegaard dazu, den Leser auf sein Niveau zu setzen, um damit Vertrauen zu erwecken, das in letzter Instanz dem Leser eine Möglichkeit geben soll, selbst die Wahrheit zu erreichen. Die Kunst des Existierens vollzieht sich in der Innerlichkeit und sie ist keine Sache der Anschauung. Sie kann nur mitgeteilt werden, sie ist also nur hörbar. Das muss betont werden, weil Climacus und Kierkegaard die Sprache sonst als etwas betrachten, das hinter der Wirklichkeit zurückbleibt. Nur im Wort kann Aufschluss über die Existenz erlangt werden. Der subjektiv existierende Denker ist also, wenn er als Künstler aufgefasst wird, zugleich Dichter. Dasein und Leben sind äußerlich anschaulich, Existenz nur soweit sie dieses beides auch ist. Aber als Kunst des Zusammensetzens ist sie verborgen. Wenn der subjektiv existierende Denker sich überhaupt äußern will, dann muss er auf die mögliche Existenzmitteilung achten und auch sie beherrschen. Zuerst fordert diese Aufmerksamkeit das Durchreflektieren der eigenen Innerlichkeit. Die Reflexion der Innerlichkeit ist ‚Doppel-Reflexion‘:

„Naar Tanken har faaet sit rette Udtryk i Ordet, hvilken naaes ved den første Reflexion, saa kommer den anden Reflexion, der betræffer Meddelelsens eget Forhold til Meddeleren og gjengiver den existerende Meddelers eget Forhold til Ideen.“²⁹

In der ersten Reflexion wird das Denken worthaft. Die zweite Reflexion setzt das Wort in Beziehung zum Mitteilenden oder, allgemeiner gesagt, das Gedachte in

²⁸ „Man kann einen Menschen täuschen über das Wahre, und man kann, um an den alten Sokrates zu erinnern, einen Menschen hineintäuschen in das Wahre. Ja, eigentlich kann man nur auf diese Weise einen Menschen, der sich in der Einbildung befindet, zur der Wahrheit bringen, wenn man ihn betrügt.“ [L.R.]
Kierkegaard, S., „Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed- En ligefrem Meddelelse, Rapport til Historien“, København 1962-64, Bd.18, S.104f.

²⁹ „Wenn der Gedanke seinen rechten Ausdruck im Wort gefunden hat, was durch die erste Reflexion erreicht wird, dann kommt die zweite Reflexion, die das eigene Verhältnis der Mitteilung zum Mitteilenden betrifft und das eigene Verhältnis des existierenden Mitteilenden zur Idee wiedergibt.“ [L.R.]

Beziehung zum Denkenden. Sie ist erst eigentlich Re-flexion. Die Doppel-Reflexion liegt, insofern sie das Innerliche mitteilen und verstehen will, in der Idee der Mitteilung: sie trägt dem Widerspruch Rechnung, dass der subjektiv existierende Denker seine Existenz in der Innerlichkeit hat und sich äußern will über die Existenz, dass er seine Isolation durchbrechen will. Die Doppel-Reflexion der Mitteilung entspricht „Tanke-Tilværelsens Dobbeltthed“³⁰, weil sie die Innerlichkeit bei der Äußerung wahrt und der isolierten Subjektivität des Existierenden Rechnung trägt. Weil das Innere mit dem Äußeren nicht kommuniziert, gibt es kein direktes Verstehen zwischen zwei Menschen. Die Innerlichkeit des Gesprächspartners ist für den anderen immer nur Möglichkeit, Wirklichkeit hat jeder nur für sich allein:

„Naar Virkelighed skal forstaaes af Trediemænd, maa den forstaaes som Mulighed, og en Meddeler, der er sig dette bevidst, vil derfor agte paa, at hans Existents-Meddelelse, netop for at være i Retning af Existents, maa være i Mulighedens Form.“³¹

Nur so kann es von dem ‚Dritten‘, dem Hörer oder Leser, verstanden werden, sodass er im Mitgeteilten selbst existieren kann. Der Dritte ist der Partner, weil er am Gespräch des Existierenden mit sich selbst teilnimmt. Wirklichkeit gibt es nur in dem Selbstgespräch, für den angesprochenen Hörer gibt es nur die Möglichkeit. In der Aneignung wird dann die Möglichkeit meine eigene Wirklichkeit. Die Möglichkeitsform der Mitteilung sieht ab von der isolierten Innerlichkeit der Subjektivität, damit sie für den Dritten Wirklichkeit werden kann. Der Mitteilende muss sich verbergen, nicht etwa vergessen. Dass er verborgen in der allgemeinen Möglichkeit anwesend ist, dass es sich also um eine Existenzmöglichkeit handelt, war durch die Doppelreflexion gewährleistet. So kann der Angesprochene sie nun zu seiner eigenen Existenzwirklichkeit machen. Damit ist die Freiheit und Selbstverantwortung der ethischen Entscheidung gesichert. Die Kunst der indirekten Mitteilung ist daher eine mäeutische Kunst. Sie entbindet aber nicht das im Menschen schon angelegte, sondern mutet ihm die eigene Realisierung einer Möglichkeit zu. Die Mitteilung des Christlichen muss doch zuletzt mit dem ‚Zeugen‘ enden, die Mäeutik kann nicht die letzte Form sein. Denn, christlich verstanden, liegt die Wahrheit nicht im Subjekt, sondern es ist eine Offenbarung,

Kierkegaard, S., „Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift“, Niels Thulstrup Ausgabe, København 1962, S.58f

³⁰ Der „Doppeltheit des Gedanken-Daseins“ [L.R.]

³¹ „Wenn Wirklichkeit von einem Dritten verstanden werden soll, muß sie als Möglichkeit verstanden werden, und ein Mitteilender, der sich dessen bewusst ist, wird darauf achten, dass seine Existenzmitteilung, gerade um in Richtung der Existenz zu liegen, in der Form der Möglichkeit sein muss.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Afsluttend uvidenskabelig Efterskrift“, Niels Thulstrup Ausgabe, København 1962, S.310

die verkündigt werden muss. Die Wahrheit ist die Subjektivität, der Mensch aber ist Subjekt. Menschliche Größe und Geisteskraft ist der Wahrheit nicht näher als das Einfältige. Die Wahrheitsferne ist keine zufällige, sondern eine notwendige Bestimmung des Menschen, weil er existiert. Die Ewigkeit ist das absolute Telos des Existierenden. In der Christenheit kann ganz richtig das Mäeutische zu gebrauchen sein, eben genau weil die meisten in der Einbildung leben, Christen zu sein. Aber, da das Christentum doch Christentum ist, so muss der Mäeutiker Zeuge werden. Die ‚Mitteilung in Reflexion‘, die indirekte Mitteilung, muss in die direkte übergehen, damit das Erweckende nicht mit der Verwirrung endet.

Ein Beispiel für die Kierkegaardsche Mitteilungsdialektik wird in einem seiner bedeutungsvollsten Werke gefunden, in dem doppelten Roman ‚Entweder-Oder‘ von 1843; in Form von: ‚Das Tagebuch des Verführers‘. Es ist der letzte Teil des ersten Bandes des Werkes. ‚Das Tagebuch der Verführer‘ wird in einer traditionellen Tagebuch-Form erzählt, bei der die Jahreszahl nicht angegeben ist, aber Datierungen vom 4. April bis zum 25. September. Die Geschichte handelt von Johannes dem Verführer, die Hauptperson des Buches. Johannes sucht sich die immer noch junge und unschuldige Cordelia aus, verführt sie auf eine durchdachte Weise und bringt sie zum Sündenfall. Danach findet Johannes sie nicht mehr interessant, da sie durch die Verführung und den Betrug, das Niveau der Erkenntnis ihrer Weiblichkeit und Sexualität erreicht hat. Zu den hervorragendsten Eigenschaften des Verführers zählen seine Fähigkeit und Lust zur theatralischen Inszenierung. Nicht die Empfindung selbst, sondern ihre vollendete Darstellung begeistert den Verführer. Gerade darin besteht die Kunst der Verführung, die erst den eigentlichen Genuss verschafft.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kierkegaards indirektes Ziel zu sein scheint zu zeigen, wie es auf betrügerische Weise möglich ist, mit der Schriftstellerei und dem ‚Tagebuch des Verführers‘ eine Person zur Wahrheit zu verführen. Damit ist für unser Interesse als Leser und Textausleger *die Form* ins Zentrum gerückt. Die Form beinhaltet die Mitteilung, ja sie *ist* die Mitteilung. Die Form ist die Innerlichkeit, dort haben der Leser und der Protagonist die Möglichkeit, sich zu treffen.

Wenn die Menschen die Texte des alten Testaments nicht verstehen, ist dies für Kierkegaard ein Beweis für die Fragmentierung des Subjekts. Die Texte des alten Testaments zeigen deutlich, wie die großen Erzählungen von der fragmentierten Schrift des Subjekts abgelöst wurden. Die Methode, die Kierkegaard benutzt, um uns als Leser zu erreichen, ist die indirekte Mitteilung, aber die Form ist die des Tagebuchs. Die Tagebücher sind bei ihm die Fragmente des Subjekts. Er erlebte seine Zeit als einen Bruch mit der Geschichte und diese Wahrnehmung der Zeit manifestiert sich in der Form des Tagebuchs.

Adorno nimmt der Essay als Beispiel für die Fragmentierung der Gesellschaft. Was er über der Essay schreibt, könnte auch für die pseudonymen Tagebücher Kierkegaards gelten;

„Seine Form ist deren eigene Relativierung immanent: er muß so sich fügen, als ob er immer und stets abbrechen könnte. Er denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet.“³²

In der Form des Tagebuchs beansprucht das Subjekt nicht, die objektive Wahrheit darzulegen. Die gleichberechtigte Verbindung zwischen Subjektivität und Objektivität wird damit aufrecht erhalten: Adorno schreibt, dass der Essay der gleichberechtigten Verbindung zwischen Totalität und Einzelurteil gerecht wird:

„Er [der Essay, L.R.] nimmt die hegelianische Logik beim Wort: weder darf unmittelbar die Wahrheit der Totalität gegen die Einzelurteile ausgespielt, noch die Wahrheit zum Einzelurteil verendlicht werden, sondern der Anspruch der Singularität auf Wahrheit wird buchstäblich genommen bis zur Evidenz ihrer Unwahrheit.“³³

Wie Kierkegaard sich selbst außerhalb des Textes setzt, aber gleichzeitig daran teilnimmt, zeigen die vielen Pseudonyme, die er benutzt. „Hele Skriftet dreier sig i Experimentets Afsideshed om mig Selv, ene og alene om mig Selv.“³⁴ Das Porträt von Kierkegaard ist in der freigebenden Fernheit und in dem Raum und dessen Zeitereignisse gesetzt, damit setzt er die Grenzen für die Bewegung seiner Figuren. Dies zeigt er z.B. im ‚Efterskriften‘, mit der Szene auf dem Friedhof, wo er selbst sagt, „De dødes Have“.³⁵ Mit dem Titel verweist er auf den Zusammenhang mit den

³² Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S.25

³³ ebd., S.28

³⁴ „Die ganze Schrift dreht sich ganz allein um mich, ganz und gar um mich.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift“, Niels Thulstrup Ausgabe, København 1962, S.611

³⁵ „Der Garten der Toten“ [L.R.]

Geschichten in Fredriksborg Have,³⁶ und er versucht den Leser von dem Namen Kierkegaard abzulenken. Aber das Gegenteil passiert, man wird darauf aufmerksam, dass der Garten der Toten nicht nur ein Friedhof ist, sondern Kierkegaard³⁷ selbst, und dass Climacus dort in gesegneter Erde bestattet wird.³⁸ Hier bekennt sich Kierkegaard zum Text und zu Climacus, als dessen Schöpfer. Aber der Leser bemerkt, dass er seine Auffassung von ‚Die Wiederholung‘ beibehält. Er kommt als ein Schatten hinter Climacus hervor, als eine Verdoppelung des Verfassers, aber ohne mit ihm zusammenzufallen. Er ist das Grab, das den Sohn des Verstorbenen und den entseelten Körper des Climacus aufnimmt.

Die Grenze der Negativität zeigt sich, wenn der Mensch dem Tod begegnet. Der Tod ist das radikale Unbekannte, vor dem sich der Mensch fürchtet. Der Gedanke versucht, den Tod zu überwinden und dass, der Tod die Bedingung des Gedankens ist, wird in ‚Phaidon‘ illustriert. Aber der Tod bekommt eine andere Bedeutung, wenn er in einen christlichen Kontext gesetzt wird:

„Denn menschlich gesprochen ist der Tod das Letzte von allem, und menschlich gesprochen ist nur Hoffnung da, solange Leben da ist. Aber christlich verstanden ist der Tod keinesweges das letzte von allem, auch ist er nur eine kleine Begebenheit innerhalb dessen, was da allem ist, nämlich des ewigen Lebens (...).“³⁹

Walter Rehm stellt die Rede von Constantin Constantius, während des Gastmahls als den der das Religiöse nur ästhetisch berührt, dar: „Jene Rede an einem Grab sagt es: im Grab sei keine Erinnerung mehr, nicht mal an Gott, darum müsse man sich Gottes erinnern, während man lebe. Nicht ästhetisch dürfe der Mensch dem Tod begegnen, nicht ästhetisch ihn deuten, nicht eine bloß wehmütige milde Stimmung dürfe ihn am Grab erfüllen: vielmehr müsse ihn der ganze ungeheure Ernst des Gedankens an den eigenen Tod ergreifen, der Ernst als stille Besinnung

³⁶ In der Nachschrift, gemeint ist „avsluttende uvidenskapiig Efterskrift“, gibt es eine Geschichte von Climacus, eines der Pseudonyme Kierkegaards, in der er sich in Fredriksberg Have entschließt Schriftsteller zu werden, nachdem er einen Vater und dessen Sohn an einer Grabstätte beobachtet hat. Eine zweite Geschichte beschreibt den Sonntag und wie er von den Bürgern der Stadt genutzt wird. Sonntag ist der Tag der Langeweile. Es wird nichts Besonderes unternommen, vielleicht ein Spaziergang auf der Fredriksberg Allé bis Fredriksberg Have, um die Königlichen beim Segeln zu beobachten. Es gibt ein Fragment in dem „Tagebuch der Verführer“, in dem Johannes von den Mädchen in Fredriksberg Have erzählt.

³⁷ Ins Deutsche übersetzt, bedeutet der Name Kierkegaard „Friedhof“.

³⁸ Climacus ist das Pseudonym, welche Kierkegaard in den „Philosophische Brocken“ (1844) benutzt hat. Die Schrift „Die Krankheit zum Tode“ (1849) wurde unter dem Pseudonym Anti-Climacus herausgegeben.

³⁹ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1995, S.11

der Verantwortung. Denn „sich selbst tot denken, ist der Ernst und zeigt den ‚Ernst des Lebens‘, er weist die Entscheidung. Der Ernst des Todes ist ohne Betrug, denn es ist nicht der Tod, der ernst ist, sondern der Gedanke an den Tod.“ Nicht Einübung in der Liebe, sondern aneignende Einübung des ernstesten Gedankens an den Tod, den eigenen Tod, Einübung des Sich-selbst-im –Tode-Denkens ist das Gebot. Es handelt sich nicht mehr um die Botschaft des Genusses und der Weltlichkeit, sondern um die Botschaft des Todes mit der eigentümlichen, erweckenden Kraft, die im Todesgedanken ruht. Aus der Botschaft des Todes aber wird die wahre Innerlichkeit, die Religiosität hervorbereiten.⁴⁰

Kierkegaard hat gesehen und gespürt, dass das unbewusste Opfer auch innerhalb des ästhetischen Lebenszusammenhangs und der ihm denkbaren berechtigten Ausnahme zum Bewussten werden kann, aber ohne erlösende Kraft bleibt: zwar bewusstes Opfer der Persönlichkeit und der poetischen Existenz und doch, weil es nicht in der religiösen Sphäre geleistet wird, ohne das Vermögen, das Missverhältnis zu beheben. Das unglückliche Bewusstsein des Dichters, sein dämonisches Charisma, seine innere Gefährdung und Stigmatisierung durch das Leid hat Kierkegaard also von Anfang an begriffen und ohne Leid ist ein Dichterdasein nicht zu verwirklichen.

Das Werk ‚Entweder-Oder‘ fängt genau damit an, die Dichterexistenz als ein unglückliches Dasein zu beschreiben:

„Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, dass, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik. Es geht ihm wie jenen Unglücklichen, die im Ochden des Phalaris langsam bei gelindem Feuer gepeinigt wurden, ihre Schreie drangen nicht bis an das Ohr des Tyrannen, um ihn zu entsetzen, ihm klangen sie wie eine süße Musik. Und die Menschen scharen sich um den Dichter und sagen zu ihm: Singe bald wieder; das heißt: möchten doch die Lippen so geformt bleiben wie bisher; denn der Schrei würde uns bloß ängstigen, die Musik aber, die ist lieblich. Und die Rezensenten treten hinzu, die sagen: Ganz recht, so soll es sein nach den Regeln der Ästhetik.“⁴¹

Das unglückliche Dasein ist die Bedingung der Möglichkeit des Künstlers, aber gleichzeitig wünscht er sich, dass die Qualen aufhören müssen. Kierkegaard legt diesen psychologischen Widerspruch in den Tagebüchern dar:

„Som bekjendt er Lidelse og Smerte en Betingelse for mangen Art Udmærkethed, i Forhold til Digtere, Kunstnere, religiøse Individualiteter o:s:v Uden disse Lidelser ville de ikke være blevne det Store; det Store er forbi. Fik de da Ønsket opfyldt og Lidelsen borttagen, saa havde de jo tabt endnu mere: ergo bør de jo være glade ved Lidelsen, saa glade, at de ikke ønsker den bort. Men saa ere de jo igjen ude over Lidelsen. Mon en Individualitet, der saaledes stillet, virkeligen kunde forstaae dette. –

⁴⁰ Rehm, Walter, „Kierkegaard und der Verführer“, München 1949, S.274

⁴¹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.27

Man kunde holde et Individ lige paa Spidsen, hvor han bestandigt snapper efter det Høieste, for at man kunde faae at see, hvorvidt det lod sig gjøre.“⁴²

⁴² „Søren Kierkegaard, Dagbøger i udvalg 1834-1846“, herausgegeben von Dehs, Jørgen und Cappelørn, Niels Jørgen, Borgen 1999, S.413 (VI A 80-84, vgl., auch III A 12, dort wird nur das Unglücklichsein der Dichterexistenz erwähnt)

„Wie bekannt ist Leid und Schmerz Bedingung für viele Arten der Auszeichnung, im Verhältnis zu den Dichtern, Künstlern, religiösen Individuen usw. Ohne dieses Leiden würden sie nicht Großartigkeit erreichen; nimm ihre Leiden weg, gibt ihnen schöne Tage, erfülle ihre Wünsche – und ihre Großartigkeit ist vorbei. Bekämen sie ihren Wunsch erfüllt und das Leiden würde verschwinden, so hätten sie noch mehr verloren: ergo sollten sie sich über das Leid erfreuen, so glücklich sein, dass sie es nicht weg wünschen würden. Aber so sind sie doch wieder im Leiden begriffen. Ist es möglich, dass ein Individuum so gestattet ist, wirklich das verstehen könnte. – Man könnte ein Individuum an der Spitze halten, dort wo es beständig das Höchste ergreifen will, damit man sehen könnte, ob es möglich wäre.“ [L.R.]

„Jeder nimmt seine Rache an der Welt. Meine besteht darin, daß ich mein Leid und meinen Kummer tief in mir selbst verschlossen trage, während das Lachen alle unterhält. Sehe ich einen leiden, so beklage ich ihn, tröste ihn, so gut ich kann, höre ruhig auf ihn, wenn er mir versichert, „dass ich glücklich sei“. Kann ich das bis zu meinem Todestag durchführen, so bin ich gerächt.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.86

3. METAPHYSISCHE ERFAHRUNG UND TOD

Adorno legt den Begriff der Metaphysik im Abschnitt ‚Meditation zur Metaphysik‘, in ‚Negative Dialektik‘, historisch dar und dadurch wird die Spannung im Begriff selbst hervorgeholt.

Die Modernität, die er als Erfahrung der Krise der auf sich gestellten endlichen Vernunft beschreibt, ist zugleich Beendigung und Begründung der Metaphysik. Albrecht Wellmer und Jürgen Habermas haben behauptet, dass die negative Dialektik Adornos innerhalb einer subjektzentrierten

Versöhnungsphilosophie verbleibt, die sich innerhalb des Horizontes der negativen Theologie platziert.⁴³ Innerhalb dieses Verständnis würde es Adorno nicht gelingen einen Begriff der Erfahrung zu formulieren, der in der Lage sei, sich gegen eine post-metaphysische Kritik von Rationalität und moderner Kultur zu wehren. Aber Adorno zeigt nicht nur wie falsch es ist, seine Begriffe von Erfahrung und Metaphysik einer negativen Theologie zuzuschreiben, sondern zeigt auch die Begrenzungen des post-metaphysischen Denkens. Die metaphysischen Erfahrungen geben eine Erkenntnis davon, dass das Ideal der expressiven Freiheit nur begrenzt artikuliert werden kann.⁴⁴ Die kritische Philosophie gleicht der Metaphysik in dem Versuch, die Wahrheit einer begrifflichen artikulierten Erfahrung zu entschleiern und damit das Ideal einer expressiven Freiheit – der vollkommene Ausdruck ‚der in der Möglichkeit ruht‘ - ein Versuch das auszudrücken, was nicht ausgedrückt werden kann. Das Glück des Gedankens ist in der sublimen Überschreitung dessen was gegeben ist. Der Begriff der Metaphysik hat eine entscheidende Bedeutung für Adorno, weil er das Ziel der

⁴³ vgl., Albrecht Wellmer, „Endspiele: Die unversöhnliche Moderne, Frankfurt am Main 1993, S.212

⁴⁴ Ich beziehe mich, wenn über Metaphysik bei Adorno geschrieben wird, hauptsächlich auf die Schriften: Adorno, T.W., „Metaphysik. Begriff und Probleme“ in Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt am Main 1997 und „Die Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.350-366

Wenn die Vorlesungen von Adorno leichter zugänglich erscheinen, als seine publizierten Schriften, liegt es an ihrer offenen und selbstreflektierenden Form. Er zeigt dort, dass die philosophischen Gedanken von einer Unabgeschlossenheit geprägt und sie offen für Modifizierungen und Umarbeitungen offen sind. Adornos Texte zentrieren sich in einer Dichte wie der Aphorisme – ab und zu werden die Gedanken als Gegensätze zueinander, als These und Antithese, dargestellt, oder anders, mit einer inneren Entwicklung, die die Bedingungen für eine kritische Philosophie entschleiern. Seine Vorlesungen tragen die Form des Fragments, die nicht erreichte Totalität ist immer anwesend in dem artikulierten Begriff und in seinen Vorlesungen ist es Raum für unterschiedliche Ausdrucksweisen. Mit dem Begriff der metaphysischen Erfahrung zeigt Adorno, dass die Erfahrung ein Ausdruck für die Affinität zwischen dem Gedanken und dessen Gegenstand verlangt, eine Entschleiern von den besonderen Voraussetzungen für die korrekte Benutzung von Begriffen, ohne dass eine Synthese oder eine zusammenfassende Übereinstimmung im Urteil vorausgesetzt werden kann. Für Adorno muss die Offenheit der Metaphysik bewahrt werden, gerade wegen seines kritischen Blicks auf sein eigene Tendenz in dem Identitätsdenken.

Negativen Dialektik ausdrückt – weil der Begriff, die nicht-Identität als Bedingung der Erfahrung und des Ausdrucks weckt. Indem es neu gedacht wird, über die Erfahrung der Metaphysik, bekommt der Begriff einen neuen Inhalt und zeigt, wie es möglich werden kann, es aufrechtzuerhalten oder umzuformen, wenn die Bedingungen subjektiv geworden sind.

Nach Auschwitz,⁴⁵ behauptet Adorno, ist die Diskrepanz zwischen erlebter Erfahrung, Individualität und Vernunft zu überwältigend geworden, und deshalb, unter Bezugnahme auf das Verständnis des Seins, kann sie nicht aufgehoben werden. Nach Auschwitz ist es unmöglich einer positiven Bedeutung des Seins nachzustreben, und seine Frage bezeichnet die Möglichkeit von Metaphysik, nach deren Fall. Früher gab die Metaphysik das Subjekt, das Telos, vorausgesetzt, da die

⁴⁵ „Die Forderung, dass Auschwitz nicht noch einmal sei, ist die allererste an Erziehung. Sie geht so sehr jeglicher anderen voran, daß ich weder glaube, sie begründen zu müssen noch zu sollen.“

Adorno, T.W., „Stichworte. Kritische Modelle 2, Frankfurt am Main 1969, S.85

Auschwitz veränderte den Begriff der metaphysischen Erfahrung oder den Begriff der Metaphysik.

„Man spricht von drohenden Rückfall in die Barbarei. Aber er droht nicht, sondern Auschwitz *war* er; Barbarei besteht fort, solange die Bedingungen, die jenen Rückfall zeitigen, wesentlich fort dauert.“

Adorno, T.W., ebd., S.85

Durch Auschwitz und damit meint er nicht nur Auschwitz allein, sondern die Welt der Tortur, die immer noch fortbesteht. Die mit den neuen Namen: Guernica, Vietnam, Balkanstaaten (Albanien/Kosovo) bezeichnet werden können.

„Es ist nach Auschwitz unmöglich, die Positivität eines Sinnes in dem Sein zu urigieren. Es ist unmöglich geworden jener affermative Charakter der Metaphysik, den sie in der Aristotelischen und schon in der Platonischen Lehre zum ersten Mal gehabt hat. Die Behauptung eines Daseins oder eines Seins, das in sich sinnvoll wäre und hingeordnet auf das göttliche Prinzip, wenn man sie so ausspricht, wäre wie alle Prinzipien des Wahren, Schönen und Guten, die die Philosophen sich ausgedacht haben, gegenüber den Opfern und gegenüber der Unendlichkeit ihrer Qualen nur noch ein reiner Hohn.“

Adorno, T.W., „Metaphysik. Begriff und Probleme“, Frankfurt am Main 1998, S.160

In Auschwitz kulminierten alle Werte. Alle Kategorien sind danach problematisch geworden. Die Frage „Wozu noch Philosophie“ muß gestellt werden: „Einiges Recht, trotzdem die Frage auszuwerfen, habe ich bloß deshalb, weil ich der Antwort keineswegs gewiß bin.“

Adorno, T.W., „Eingriffe. Neun kritische Modelle“, Frankfurt am Main 1963, S.11

Für Adorno muss über den Begriff der Metaphysik neu reflektiert werden. Deren Stellenwert hat sich verändert und das fordert neue Reflexionen. Der alte Begriff der Methaphysik kann nicht traditionell fortgesetzt werden, als ob es die Erfahrung von Auschwitz gar nicht gegeben hätte. Die Erfahrung verändert die Begriffe selbst: „Der Totalitätsanspruch der traditionellen Philosophie, kulminierend in der These von der Vernünftigkeit der Wirklichen, ist nicht zu trennen von Apologetik. Es ist absurd geworden. Philosophie, die sich noch als total, als System aufwürfe, würde zum Wahnsystem. Gibt sie jedoch den Anspruch der Totalität auf; beansprucht sie nicht länger mehr, aus sich heraus das Ganze zu entfalten, das die Wahrheit sein soll, so gerät sie in Konflikt mit ihrer gesamten Überlieferung.“

Adorno, T.W., „Eingriffe. Neun kritische Modelle“, Frankfurt am Main 1963, S.13

Der Begriff der Erziehung bekommt dadurch eine doppelte Bedeutung, zunächst die Erziehung der Kinder, „dann allgemeine Aufklärung, die ein geistiges, kulturelles und gesellschaftliches Klima schafft, das eine Wiederholung nicht zuläßt, ein Klima also, in dem die Motive, die zu dem Grauen geführt haben, einigermaßen bewußt werden.“

Adorno, T.W., „Stichworte., Kritische Modelle 2, Frankfurt am Main 1969, S.88

Das Entscheidende ist, dass es eine gesellschaftliche Frage wird. „Die einzig wahrhaftige Kraft gegen das Prinzip von Auschwitz wäre Autonomie, wenn ich den Kantischen Ausdruck verwenden darf; die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen.“

Erfahrungen des Subjekts als Erscheinungen vor einer metaphysischen Hintergrund gesehen, oder aufgefasst werden könnten. In einer historischen Situation, in der das Subjekt nicht mehr in der Lage ist, eine mustergültige Erfahrung für eine absolute Meinung zu finden, in der die Anwesenheit von einem Sinn des Lebens fehlt, kann gar nicht in der Welt mit einem metaphysischen Ursprung versöhnt werden, ohne dass Gewalt, und zwar gegen die Opfer der Modernität ausgeübt wird.

Die Philosophie nach Auschwitz: „Der geschichtlichen Tendenz verfällt erst recht, was mit ihr nicht zu schaffen haben möchte. Sie verspricht kein rettendes und die Möglichkeit von Hoffnung nur der Bewegung des Begriffs, die bis zum äußersten sie verfolgt.“⁴⁶

Auschwitz hat den Tod verändert und die Kategorie der Erfahrung ist selbst problematisch geworden.

Im Verstehen von Metaphysik als *prima philosophia*⁴⁷ sieht Adorno: die Zuflucht in etwas Absolutes, enthüllt die Metaphysik die feste und intelligible Ordnung des Seins und befreit die endliche Existenz von Zufall und Flüchtigkeit. Eine Erfahrung, die eine Erfahrung vom Sein als reine subsumierende Rationalität überschreitet, ist das Versprechen der Metaphysik. Dieses Versprechen in dem Verständnis der Metaphysik wird von Adorno infrage gestellt. Das Versprechen von einer Einheit des Subjekts und Objekts, das die begrifflich artikulierten Forderungen der Erfahrung und die Geschlossenheit durch Anerkennung überschreitet, deren Grenzen im Verhältnis zu dem nicht Identischen. Deshalb ist es von Bedeutung, dass die Situation der Metaphysik sichtbar wird. Der Rekurs zum absoluten Sein rettet die Integrität des Partikulären – ‚*der Vorrang des Objekts*‘. Sofern das Einzelne innerhalb eines absoluten Sein eingeht, muss die begrifflich artikuliert Erfahrung eine Begrenzung gegenüber dem Sein, als Bedingung der Möglichkeit, zugeben. Deshalb ist auch die Negative Dialektik mit der Metaphysik, im Augenblick ihren Falles, solidarisch. Weiter wünscht Adorno, indem er die metaphysische Erfahrung als Orientierungsprinzip der Urteilskraft voraussetzt, die Offenheit der Metaphysik innerhalb der Kritischen Theorie zu bewahren. Damit versucht er, das Versprechen, die Versöhnung der Metaphysik,

Adorno, T.W., „Stichworte. Kritische Modelle 2“, Frankfurt am Main 1969, S.90

⁴⁶ Adorno, T.W., „Eingriffe. Neun kritische Modelle“, Frankfurt am Main 1963, S.28

⁴⁷ Bei Aristoteles meint Adorno den Anfang von den metaphysischen Gegensätzen zwischen Entstehung (historisch) und Wahrheit entdeckt zu haben. Oder näher bestimmt in der Doktrine Gott als der unbewegte Bewegter.

deren gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen begrifflich artikulierter Erfahrungen und dem Partikulären (dem Nichtidentischen) zu retten.

Als Todesmetaphysiken bezeichnet Adorno nicht nur die theologischen Positivierungen des Todes, die in der Vorrede zur ‚Phänomenologie des Geistes‘ ihre abschließende philosophische Formulierung gefunden haben, sondern jeden Versuch, dem Tod einen Sinn abzupressen. Adornos Kritik gilt der Vorstellung, es könne überhaupt irgendeine Praxis oder Betrachtung unseres Lebens geben, die in der Lage wäre, die Erfahrung des Todes unverkürzt in sich aufzunehmen: „Kein Menschenleben, das sich offen und frei zu den Objekten verhält, reicht aus, zu vollbringen, was im Geiste eines jeden Menschen als Potential vorhanden ist; es und der Tod klaffen auseinander. Die sinngebenden Reflexionen über den Tod sind so hilflos wie die tautologischen.“⁴⁸

Die Dauerpanik, die durch die Todeserfahrung ausgelöst wird, kann nur beendet werden, wenn ihr Recht bestritten wird: indem für das von ihr Betroffene, unsere endlichen Diskurse und Praktiken, ein Geltungsanspruch erhoben wird, der nicht mehr relativ zu einer (Beteiligten-)Perspektive ist, sondern, als nicht-relativ, absolut ist. Resistent gegen die moderne Todeserfahrung werden unsere endlichen Praktiken und Diskurse, indem wir sie als unendliche Ansprüche erheben und als erfüllt unterstellen. Dass diese absoluten Ansprüche aber, weil notwendig auch tatsächlich einlösbar sind, folgt daraus nicht:

„Aber das Unausdenkbare des Todes feilt den Gedanken nicht gegen die Unverlässlichkeit jeglicher metaphysischen Erfahrung. (...) Gegen den Tod müssen wir den unerfüllbaren Wunsch nach ‚Dauer‘ (gemeint als Kantische Idee der Unsterblichkeit) setzen. Der Schluss der Negativen Dialektik rechtfertigt somit die Metaphysik aus ihrem Scheitern: Indem ihre positiven Einlösungen absoluter Ansprüche unglaubwürdig werden, tritt diejenige Erfahrung hervor, aus der die Metaphysik ihr unvergängliches Recht gewinnt.“⁴⁹

Das Verhältnis zwischen der menschlichen Endlichkeit und der metaphysischen Erfahrung ist eines der wichtigsten Themen bei Adorno. Die Aufmerksamkeit auf die Unzulänglichkeit der Philosophie oder *fatigue* in der Relation zum Tod, ist jedoch eine Bedingung dafür, dass sie treffend sein kann: Anerkennung des Unzugänglichen impliziert nämlich auch eine Anerkennung des Zufälligen und die Fehlbarkeit des Gedankens. Der Übersetzer [dän. fortolker, L.R.] trägt die Verantwortung dafür, den Gegenstand adäquat auszudrücken, aber ohne es

⁴⁸ Menke-Eggers, Christoph, „Die Souveränität der Kunst“, Frankfurt am Main 1988, S.230

vollständig zu artikulieren. Die Aufgabe besteht darin, die internen verbundenen Aspekte des Todes in deren kulturellen Zusammenhang zu rekonstruieren. Die Aspekte, die verwandt sind wegen der gemeinsamen Nähe zum Gegenstand, das bedeutet die Fähigkeit, die Affinität zwischen dem Ausdruck und dem, was ausgedrückt wird, das, was den Gedanken überschreitet, zu entschleiern.

„Jene Schuld wird überliefert von der Idee der philosophis perennis, ihr sei die ewige Wahrheit verbrieft. Gesprengt ist sie von Hegels erstaunlichem Satz, Philosophie sei ihre Zeit, in Gedanken erfaßt. (...) Als erster erreichte er die Einsicht in den Zeitkern der Wahrheit. Sie verband bei ihm sich noch mit dem Vertrauten, jede bedeutende Philosophie drücke dadurch, dass sie die eigene Stufe des Bewußtseins ausdrückt, als notwendiges Moment des Ganzen zugleich auch das Ganze aus.“⁵⁰

In der Kritik von Adorno an der Philosophie der Endlichkeit bei Heidegger sind Parallelen zu der Phänomenologie von Emmanuel Lévinas und Maurice Blanchot⁵¹ zu finden. In aller Kürze, die Kritik ist gegen die Annahme von Heidegger, dass die Negation des Todes als Möglichkeit mit der Behauptung der eigenen Möglichkeit des Daseins, als Entwurf für Ganzheit, das was Adorno ein ephisches Selbst nennt, übereinstimmt. Für Blanchot kann nicht die Erfahrung des Todes dem Dasein beigefügt werden, in dessen Fürsorge für sich selbst als Möglichkeit, da jede Investition von Möglichkeiten in das Sein des Subjekts in der Relation zum Tod nur die tödliche Zerstörung der Meinung erreichen würde.

Wie Simon Critchly in seiner Lesung von Blanchot zusammenfasst:

„I l y a er døden umulig, og dette er det skrekkeligste av alle tanker.“⁵²

Viele von Adornos Formulierungen können als Bestätigung von ‚Il y a‘ der Phänomenologie gelesen werden, aber das ist nur scheinbar der Fall. Die Unverständlichkeit des Todes oder das Nichtidentische soll nicht als absolut anderes betrachtet werden. Die Andersheit des Todes entschleiern eher das endliche Leben als unversöhnlich und fordert eine verantwortungsvolle Erkenntnis dieser Möglichkeiten, dieses unerreichten Selbsts als ein Ideal für den Gedanken und für die Erfahrung. Je mehr der Tod in seiner Diskontinuität zum Leben unverständlich

⁴⁹ ebd., S.234f

⁵⁰ Adorno, T.W., „Eingriffe. Neun kritische Modelle“, Frankfurt am Main 1963, S.26

⁵¹ Ich werde nicht näher auf die Phänomenologie von M.Blanchots eingehen, das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Adorno mystifiziert ‚das andere‘ keineswegs als ein singuläres, unbeschreibbares ‚Jenseits‘, dem wir alle die angemessenen stumme, respektvolle Verehrung à la Lévinas erweisen müssen.

⁵² „In Il y a ist der Tod eine Unmöglichkeit, und diese ist das Schrecklichste von allen Gedanken.“

Finke, S.R., „Adorno“ in Agora, Nr.4, 2001, S.77

wird, desto mehr die Ausdrücke für Endlichkeit, Verwundbarkeit und Unversöhntheit unterdrückt und marginalisiert werden. Erfahrung von Möglichkeit wird unverständlich für den Menschen, der dem Schicksal unterliegt.

„Je weniger aber die Menschen mehr wirklich leben – oder vielleicht richtiger: je mehr sie dessen innerwerden, dass sie eigentlich gar nicht gelebt haben, desto höher und schreckhafter, desto mehr zu einem Unglücksfall wird ihnen der Tod. Es ist so, als ob sie am Tod ihre eigene Verdinglichung erfahren würden(...)“⁵³

Die Stärke im Ausdruck von Adorno liegt in der Fähigkeit, die gegenseitige Abhängigkeit zwischen existentiellen und historischen Aspekten des Todes in den Betrachtungen darzulegen. Der Tod und die Geschichte stehen in einer Konstellation. Die Erfahrung des Todes berührt die Grenzen und die Bedingungen der Autonomie und ermöglicht Aufmerksamkeit gegenüber der Situation und Möglichkeit des Subjekts. Statt die Andersheit des Todes als anonymes Schicksal anzunehmen und damit das Verhältnis zum Tod als ein asymmetrisches Abhängigkeitsverhältnis zu betrachten, zeigt Adorno die Nicht-Identität des Todes als Ausgangspunkt für diskursiv und selbstbegrenzende Reflexion. Während der Tod in ‚Il y a‘ eine reine *ananke* wird, und dadurch das Ideal von einer expressiven Freiheit auflöst, betrachtet Adorno die Unbegrifflichkeit und Transzendenz des Todes als ein Teil der modernen Erfahrung des Selbsts und deren Dialektik zwischen Autonomie und Abhängigkeit. In seiner historischen und kulturellen Konstellation tritt der Tod mit dem Janusgesicht als zusammengeflochtene Erfahrung hervor, die sich in verschiedenen aber dennoch zusammengebundenen Aspekt. Die Andersheit des Todes zeigt nicht auf die unendliche Aussetzung jedes Urteil, sondern verschiebt die Möglichkeit des versöhnten Subjekts – und die der Meinung – indem es hervortritt als von eigenem Begriff verzerrt. Aus einer anderen Perspektive beinhaltet die (Un)Möglichkeit des Todes die Anerkennung eines Überschusses von Nichtidentischem – die Erkenntnis des Gedankens an den Tod als ihr Kontrapunkt in der Einsicht des Vorrangs des Objekts. In seinem abstrakten Gegensatz zum Leben weist der Tod auf die Überschreitung von gegenwärtigen Möglichkeiten hin und damit wird die Versöhnung als eine mögliche Bestimmung, die nicht von der willkürlichen Projektion des Subjekts von sich selbst, dessen Wille, bestimmt wird.

⁵³ Adorno, T.W., „Metaphysik. Begriff und Probleme“, Frankfurt am Main 1997, S.212

Adorno entwickelt ein Bild von der Erfahrung, in dem die Affinität des Ausdrucks zu seinem Gegenstand eine begrenzende und ermöglichende Bedingung ausmacht. Philosophie allein ist nicht imstande, seine Erkenntnisutopie zu verwirklichen. In der Gestalt des Denkens in Konstellationen verlässt sie, die Philosophie, bereits den herkömmlichen Rahmen und eröffnet sich neuen Formen philosophischer Erfahrung. Adorno erwartet von der Kunst Unterstützung bei der Bemühung um unverkürzte Erfahrung dessen, was ist. Die Teilhabe von Kunst als Erkenntnis ist möglich, weil es eine innere Verwandtschaft beider gibt, die aber eine Verwandtschaft beider ist. Kunstwerke sind durch die dialektische Konfiguration von Mimesis und Rationalität gekennzeichnet. Sie enthalten eine Erkenntnis, die noch nicht begrifflich fixiert ist, weil sie an Mimesis und an Ausdruck gebunden ist. Dieses Erkenntnispotential erschließt sich aber erst einer begrifflichen Reflexion. In der metaphysischen Erkenntnis von Getrenntheit ruht auch das Glück, wenn auch verspätet. „Ich würde danach sagen, daß das Glück – und es besteht eine unendlich tiefe Konstellation zwischen metaphysischer Erfahrung und Glück – das Innere der Gegenstände als ein diesen zugleich Entrücktes sei.“⁵⁴ Diese Bemerkung kann als ein Ausdruck für das, was Adorno in der Philosophie sucht, stehen – die moderne Ratlosigkeit der Erfahrung, die Trennung des Gedankens von seinem Gegenstand (die unter dem fehlenden Ausdruck leidet), der Verlust des Subjekts von dem Selbst, die philosophische Trennung von Leben und Kunst. Aber die Erkenntnis der Trennung bringt auch einen Ausdruck der Dankbarkeit hervor, „weil der Dank das einzige Verhältnis des Bewusstseins zum Glück sei.“⁵⁵ In der Dankbarkeit entwickelt das Selbst eine Relation zu seiner Andersheit in der *Erfahrung*, und entschleierte einen Augenblick der versöhnten Subjektivität. Der Begriff der metaphysischen Erfahrung wird narrativ in das Thema des ‚Hyperions‘ von Hölderlin, exemplifiziert durch Hyperions und Diotimas sorgvollen Akzept der Trennung, der dennoch von der Erwartung geprägt ist, dargestellt:

„Wir erinnerten uns des vergangenen Mais, wir hätten die Erde noch nie so gesehen, wie damals, meinten wir, sie wäre verwandelt gewesen, eine silberne Wolke von Blüten, eine freudige Lebensflamme, entledigt alles gröberen Stoffs. (...) Wir lächelten über dem Worte, wiewohl das Trauern uns näher war.

So sollt auch unsere eigene Seligkeit dahingehen, und wir sahen es voraus.“⁵⁶

⁵⁴ ebd., S.219

⁵⁵ ebd., S.219

⁵⁶ Hölderlin, J.C.F. „Hyperion“, Frankfurt am Main 1979, S.117f

vgl., „Der Augenblick, den Hegel erhaben nennt, ist der Augenblick der radikalen und definitiven Trennung zwischen der Ordnung des Diskurses und der Ordnung des Heiligen. Es ist seine Auffassung von der Sprache als Symbol, der die

Die Sehnsucht der Liebenden macht, dass sie sich nicht voneinander trennen mögen, sei es auch nur für kurze Zeit. Aber die Menschen, die ein Leben zusammen verbringen, können nicht sagen, was sie voneinander wollen. Denn dies ist offenbar nicht die körperliche Vereinigung, als ob der eine an dem Zusammensein mit dem anderen nur deswegen so große Freude hätte und so heiß danach strebte, sondern die Seele der beiden will offenbar etwas anderes, was sie nicht sagen kann, was sie nur wie die dunkle Ahnung der Lösung ihres Lebensrätsels besitzt.⁵⁷

Dass die Philosophie auf diese Weise der Kunst etwas schuldig wird, kann als etwas Grundlegendes in seinem perfektionistischen Verständniss der Philosophie verstanden werden. Das Verständniss des Anfangs und der Beendigung in der Kunst. In der Relation zum Kunstwerk bekommt die Philosophie Bewusstsein darüber, dass ihre Anteilnahme in der Verständigung im Projekt der expressiven Freiheit selbsbegrenzend ist, in Ananke des modernen Selbsts. Für Adorno überlebt die metaphysische Erfahrung, nach deren Fall, im Kunstwerk, während die Kunst weiterlebt, mithilfe der Abwehr oder eines Überschusses, der vom Tod geliehen ist.

Ästhetik zutiefst verpflichtet ist, welche ihn dazu nötigt, einen solchen Augenblick zu isolieren – schließlich würde das Ästhetische ohne einen solchen Begriff von Sprache überhaupt nicht zum Gegenstand werden können.“

de Man, P., „Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, übersetzt aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.67

⁵⁷ vgl., Platon, „Symposion“, der Begriff des Eros.

4. NEGATIVE DIALEKTIK UND EINE DIALEKTIK DER MITTEILUNG

Die Negation der Negation wird bei Hegel sowohl zum Motor des Weltprozesses als auch zum Bewegungsgesetz des logischen Ganges des Gedankens. Sie wird zu etwas Positivem. Nach Hegel ist zwar jedes Ding durch seine ihm immanente Negativität gekennzeichnet, also dadurch, dass es das, was es ist, nur insofern ist, als es sich negativ auf all das bezieht, was es nicht ist. Und der Widerspruch, das Aufeinanderstoßen der immanenten Negativitäten, ist es, der als Gang der Negation der Negation, den Prozess des Weltganzen vorantreibt. Aber als Aufhebung der Negativität wird die bestimmte Negation von Hegel, logisch folgerichtig, als Positivität begriffen. Weil in der Negation der Negation sich die bestimmte Negation selbst ‚aufhebt‘, ist „dieses (...) an sich Beziehung auf sich selbst, die Affirmation.“⁵⁸ Mit Marx sieht Adorno, dass sich Identität, das Ganze, nicht durch logische Widersprüche hindurch realisiert, sondern durch höchst reale, leidvolle gesellschaftliche Antagonismen. Darum kehrt er Hegels berühmte Diktum aus der ‚Phänomenologie des Geistes‘ um, freilich in Bezug auf das Weltganze: „Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendete Wesen.“⁵⁹ so heißt es bei Adorno, wenn es um gesellschaftliches Ganzes geht:

„Das Ganze ist das Unwahre.“⁶⁰

Der Begriff des Ganzen ist unverzichtbar für die kritische Theorie, weil sie ihren Gegenstand, die Gesellschaft, ohne diesen Begriff gar nicht fassen könnte. Insofern knüpft Adorno also an Hegel an. Aber anders als Hegel und Marx steht für Adorno nicht mehr die Perspektive metaphysischer oder geschichtlicher Versöhnung zur Verfügung.

Adorno muss für die Philosophie im Sinne negativer Dialektik eine Ausdrucksweise finden, die das zu Rettende umschreibt oder zumindest zu einem Eingedenken an die verlorengelaubte Natur verhilft:

„Denn, wenn das Negative tatsächlich das Negative der bestehenden Welt ist, nicht nur eines in ihr, dann scheint diese Welt das Positive vielmehr nicht in sich bergen zu können. Hierin besteht das Problem, mit dem jeder Negativismus sich konfrontiert sieht. Er kann es nur lösen, indem er jenen Schein auflöst, also zeigt, dass das Negative seinen Gegenteil doch enthält. Alle dem Negativismus

⁵⁸ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.5, Frankfurt am Main 1969, S. 160

⁵⁹ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.24

⁶⁰ Adorno, T.W., „Minima Moralia“, Frankfurt am Main 1969, S.57

eigentümlichen dialektischen Methoden sind, wie schon die Widerspruchsdiagnostik von Marx und Kierkegaard, Wege zu diesem Ziel.“⁶¹

Denn die „(...) Bestimmtheit von Philosophie als eine Konfiguration von Momenten als qualitativ verschieden von der Eindeutigkeit eines jeglichen auch in der Konfiguration, weil die Konfiguration selber mehr und anderes ist als der Inbegriff ihrer Momente. Konstellation ist nicht System. Nichts schlichtet sich, nichts geht alles auf in ihr, aber eines wirft Licht aufs andere, und die Figuren, welche die einzelnen Momente mitsammen bilden, sind bestimmte Zeichen und lesbare Schrift.“⁶² Sprache wird in dieser Gestalt bewusst von Adorno als Ausdruck der Sache und als Werkzeug der Mitteilung gesehen, wobei sich ersterer als Moment des Besonderen, zweites als Moment der Allgemeinheit begreifen lässt.

Die indirekte Mitteilung von Kierkegaard bezeichnet Hermann Deuser als eine ethische Forderung, die nicht, wie das objektive Wissen, das Objekt in einer Totalität umschließen kann‘:

„Im Unterschied zur direkten Mitteilung von Gegenständen, objektivem Wissen, zielt die indirekte Mitteilung nicht zuerst auf ein Wissen, sondern ein „Können“, dem der Mitteilende wie der Hörende gleichermaßen unterstellt sind – etwa einer ethischen Forderung.“⁶³

Da es sich bei dieser vom Subjekt selbst zu vollziehenden Vermittlung von Zeitlichkeit und Ewigkeit als existentieller Wahrheit nicht um ein direkt mitteilbares Wissen, sondern um eine subjektiv zu bewältigende Aufgabe des jeweiligen Einzelnen handelt, der auch der Mitteilende selbst unterworfen bleibt, greift Kierkegaard zur Anwendung einer ‚Dialektik der Mitteilung‘, der ‚Doppelreflexion‘: Dabei wird „(...) jede Aussage verdoppelt in der Reflexion auf die Sache und auf den Betroffenen, worin der Mitteilende wieder zurückzielen muß. Der Doppel-Reflexion ist es, mit einem anderen Ausdruck, um die Innerlichkeit des Einzelnen zu tun. Der existentielle Denker trägt die Wahrheit der Subjektivität selbst in Innerlichkeit, die er mitteilen will, ohne sie im Übergang der Mitteilung zu objektivieren.“⁶⁴

Kierkegaard ist für sich ein schwer erreichbarer Schriftsteller. Er hat eine wortreiche Form der Vermittlung, die ab und nahezu poetisch wirkt, durch ausgedehnten Gebrauch von Metaphern und eine unbestimmte Vorstellung von Begriffen. In einer Art Fortführung des Sokratischen Dialogs wählt Kierkegaard mit der Verwendung von Pseudonymen für die Urheberschaft seiner Schriften eine Methode der indirekten Mitteilung, die der Funktion eines Gespräches nahe kommt

⁶¹ Theunissen, Michael, „Negativität bei Adorno“ in Ludwig von Friedburg (u.a. ed.) „Adorno-Konferenz 1983“, Frankfurt am Main 1983, S.47/48

⁶² Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel“, Gesammelte Schriften Bd. V, Frankfurt am Main 1971, S.342

⁶³ Deuser, Hermann, „Søren Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.21

und der fiktive Autor richtet seine Mitteilung an den Leser, um einen Dialog zu evozieren.

⁶⁴ ebd., S.21

5. KEINE ETHIK BEI KIERKEGAARD – SONDERN NUR DIE LIEBE?

„Liebe ist die Fähigkeit, Ähnliches an Unähnlichem wahrzunehmen.“

T.W.Adorno

Vieles spricht dafür, die Ethik von Kierkegaard im religiösen Stadium zu suchen.⁶⁵ Das, was als das ethisches Stadium bekannt ist, ist im Grunde, nach Kierkegaard, nur eine Generalisierung der Ethik.⁶⁶ Metaphysik als Vermittlungsdenken sucht zwar die Realität zu begreifen, kann jedoch die ethisch entscheidende Subjektivität nie in den Blick bekommen. Der Mensch ist ein existierender erkennender Geist im Werden und die Existenz ist dabei als ein zwiespältiger Begriff zu verstehen.⁶⁷ Das Zeitliche hat einen Teil an der Wahrheit, d.h. am Ewigen als Erinnerung. Die

⁶⁵ vgl., Grøn, Arne, „Liebe und Anerkennung“ in Kerygma und Dogma, Nr. 2, 1994, S.101-114, auch Greve, Wilfried, faltet die Komplexität der Zugehörigkeit des ethischen und religiösen Stadiums aus in ‚Kierkegaards maieutische Ethik‘: „So erfolgt die Darstellung des Ethischen in den ‚Stadien‘ nicht aus ethischer, sondern bereits ethischkritischer Perspektive. Sie setzt voraus, eine ethische Position scheitere an der Schuldfrage und könne, wolle sie nicht verteidigen, diese Frage nur stillschweigend übergehen. Die Behauptung des Scheiterns an der Schuld war in ‚Furcht und Zittern‘ formuliert, aber kaum hinreichend dokumentiert. Deshalb wird der dritte Teil ihrer Begründung sich widmen müssen“. ebd., S.200

Anhand der Begriffe der Ausnahme und der Schuld verlegt W.Greve die Problematik des Ethischen in das religiöse Stadium, oder vielmehr zeigt er wie die Gegenwärtigkeit des religiösen Stadiums das Ethische begrenzt.

In der ‚Wiederholung‘ und für Quidam, der Figur aus ‚Stadien auf des Lebens Weg‘, liegt das Ethische nicht primär in der Sittlichkeit, sondern in der Moralität, dem Gewissen.

Das Ergebnis ist dann, dass nur eine Individualität, die gleichsam vom Transethischen, vom Religiösen her auf das Ethische sieht, ethisch ist.

⁶⁶ „Das Ich ist absolut Allgemeines und ebenso unmittelbar absolute Vereinzelung“ und Hegel fährt fort: dies „macht ebenso die Natur des Ich als des Begriffs aus; von dem einen und dem anderen ist nichts zu begreifen, wenn nicht die angegebenen beiden Momente zugleich in ihrer Abstraktion und in ihrer vollkommenen Einheit aufgefaßt werden.“ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik II“, Gesammelte Werke, Bd.6, Frankfurt am Main 1969, S.253

Bei Hegel werden die Kategorien selbst problematisch, wenn es um das absolute Allgemeine und die absolute Vereinzelung geht.

Das Allgemeine bezeichnet bei Kierkegaard das Ethische und diese Ausdrucksweise ist ein Erbe Hegels. Das Allgemeine wird ein Ausdruck für das ethisch Richtige, während das Besondere suspekt wird. Die Pflicht, die Allgemeinheit, ist die Erfüllung des Gesetzes durch das Individuum. Der Begriff der ‚Ausnahme‘ [siehe Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, Frankfurt am Main 1984, S.80-81] eröffnet für Kierkegaard die Unerklärbarkeit des Allgemeinen. Die letzte Ursache für das Versagen, die Unmöglichkeit, die Pflicht zu erfüllen, lässt der Gerichtsrat, aus ‚Entweder-Oder‘, eine entsprechende Skepsis formulieren: „Die Pflicht ist das Allgemeine, was von mir gefordert wird, ist das Allgemeine; was ich tun kann, ist das Einzelne“.

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.831

⁶⁷ „Der Mensch ist eine Synthese des Seelichen und des Leiblichen. Aber eine Synthese ist undenkbar, wenn die zwei nicht in einem Dritten geeinigt werden. Dieses Dritte ist der Geist.“

Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.42

Der Mensch nimmt als Geist an der Ewigkeit teil, die er anerkennt, wenn er unter ethischer Verantwortung handelt, unter der Bestimmung als Geist. Aber er ist auch an die Bedingung der Zeitlichkeit gebunden. Deshalb ist er im ‚Werden‘.

Wahrheit liegt in der Subjektivität als existentieller Ausdruck des Zwiespaltes. Der Augenblick ist die Bewußtwerdung des schon vorhandenen Wahrheitsbesitzes; auf ihn ist die sokratische Mäeutik abgestellt. Der Augenblick ist gedacht als die Entstehung des Ewigen in der Zeit. Das Paradox bleibt nicht im ethischen Stadium aufgehoben, sondern die Probleme in der ethischen Sphäre verschärfen sich im Religiösen.⁶⁸ Die Lösung ist gerade, dass es keine Lösung gibt und das Missverhältnis ist der Ausdruck, durch Leiden und Schuld, dafür. Der Bruch mit der Immanenz, das Dazwischentreten des Absurden oder Paradoxe, reißt die Kluft zwischen den Existenzpolen noch weiter auf. Die Ethik von Kierkegaard ist im religiösen Stadium zu suchen, und es wird sich zeigen, dass sie sehr eng an den Begriff der Liebe gebunden ist.

Das ethische Verhältnis bei Kierkegaard würde ich als religiös/ethisch bezeichnen, während *die Ethik* bei Kierkegaard sich im religiösen Stadium durch das Gebot der Nächstenliebe entfaltet und die Bedingung der Ethik ist die Nächstenliebe, und die ist nur möglich durch den Glauben.

In ‚Furcht und Zittern‘ fragt sich Kierkegaard, ob eine ‚Suspension‘, d.h. eine vorübergehende Zurücksetzung, der Ethik möglich ist. Mit dem Ethischen ist die Ethik von Hegel gemeint. Er stellt diese Auffassung der Ethik auf eine Probe. Wie ist es, wenn Gott und die Gesetze der Ethik sich einander widersprechen? Was ist mit einem Verhältnis, über das Allgemeine keine Aussagen machen kann? Mit der Geschichte von der Opferung Isaaks auf dem Berg Moria zeigt er, dass diese Auslegung der Ethik nicht ausreichend ist – die Lösung zeigt, dass Gott in einem solchen Dilemma notwendigerweise das letzte Wort bekommen muss. In ‚Afsluttende uvidenskablig Efterskrift‘⁶⁹ wird noch deutlicher hervorgehoben, dass die ethischen Zusammenhänge mit der Existenz des Einzelnen im Verhältnis zu den Forderungen eng zusammen stehen, d.h. ‚dass das Fundament der Ethik nicht das Allgemeine sein kann.

Kierkegaard versucht, die Idee ‚des Systems‘ zu entronisieren. Emmanuel Lévinas liefert Kierkegaard mit dieser Aussage aus:

⁶⁸ Kierkegaard versucht in der Schrift ‚Furcht und Zittern‘ von 1843, am Beispiel der Geschichte von der Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham, die Problematik, dass das Allgemeine nicht das Fundament der Ethik sein kann, darzustellen.

„Nicht ich bin es, der sich dem System verweigert, wie Kierkegaard dachte, sondern der Andere.“⁷⁰ Aber diese Aussage trifft auf Kierkegaard nicht zu, weil es die Kritik am System, dass das System nicht notwendigerweise das Paradox ausdrücken kann, betrifft. Ich kann, sagt Kierkegaard, mich in den Held hineindenken, aber „in Abraham kann jeg ikke tænke mig ind, naar jeg har naaet Høiden, falder jeg ned, da det, der bydes mig, er et Paradox.“⁷¹ Gleichzeitig mit der Kritik der Ethik von Hegel, benutzt Kierkegaard das Paradox, um das religiöse Stadium vorzubereiten, dabei überdenkt er dem Phänomen, was Kierkegaard in einem besonderen Grad bezeichnet, die besondere Auszeichnung der Begegnung der Menschen mit Gott, nämlich: Das Schweigen.⁷² In einer frühen Aufzeichnung im Tagebuch, schreibt er:

„Men der gives en Anskuelse af Verden, ifølge hvilken Paradoxen er højere enn hvert System.“⁷³ Diese Anschauung vertieft er in „Filosofiske smuler“⁷⁴. Der Gedanke verhält sich zum Paradox, indem er über sich selbst hinausgehen will, er sehnt sich nach dem ‚Unbekannten‘. Dieses ‚Unbekannte‘ oder was er ab und zu als ‚der absolute Unterschied‘ bezeichnet, also was der Verstand nicht denken kann, nennt er ‚Gott‘. Wenn der Gedanke etwas denkt und er prallt dagegen, stehen zwei Möglichkeiten offen, entweder nimmt er Anstoß oder der Verstand nimmt die Form des Glaubens an. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass der Glaube für Kierkegaard keine Form der Erkenntnis ist, sondern ein Verhältnis, das sich nicht unter Begriffen subsummieren lässt.

Ein Hauptargument Kierkegaards ist, dass das was für das moralische Leben entscheidend ist, nicht in Begriffen eingefangen werden kann. Der Glaube und die

⁶⁹ „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift“ [L.R.]

⁷⁰ Lévinas, Emmanuel, „Totalität und Unendlichkeit“, Freiburg/München 1993, S.46-47

⁷¹ Kierkegaard, S., „Samlede Værker“, 3. Udgave, København 1962, Bd. 5, S. 32

„in Abraham kann ich mich nicht hineindenken, wenn ich die Höhe erreicht habe, falle ich hinunter, weil was mir dort angeboten wird, ein Paradox ist.“ [L.R.]

⁷² Die Versöhnung mit dem Allgemeinen gelingt nicht. Die Geschichte Hiobs aus der „Wiederholung“, zeigt, dass er nicht der Forderung nachkommen darf. Auch er steht außerhalb des Allgemeinen, auch er leidet unter der Isolation der Ausnahme, wie Abraham. Sie können sich nicht Offenbaren als ethische Wiederholung, dafür fehlt jede Grundlage. Nur indem er Unrecht vor Gott bekommen hat, versöhnt er sich mit dem Allgemeinen. Das ist die Wiederholung. Der Einzelne, in der Einsamkeit der Religion, wird von Gott durch Aufträge aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Die Bedingung der Möglichkeit sich mitzuteilen wird ihm entzogen. Die Möglichkeit zu einem Dialog besteht nicht mehr, er kann nur schweigen.

Der neue Akzent bei Kierkegaard liegt nicht mehr auf einem metaphysischen oder überhaupt nur theoretischen Begriff der Theodizee, sondern auf dem Neusein und Neuwerdenkönnen der Existenz im Daseinsvollzug vor dem Denken prinzipiell unreichbaren, im Glauben aber versöhnten, Gott.

vgl., Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“.

⁷³ Kierkegaard, S., „Papirer“, Bd.II, København 1909, A 439

„Aber es wird eine Anschauung der Welt gegeben, nachdem das Paradox höher gestellt wird, als jedes System.“ [L.R.]

⁷⁴ „Philosophische Brocken“ [L.R.]

Liebe werden bei Kierkegaard von Gott getragen und Gott ist das Verhältnis in der Liebe und er erschafft die Gleichheit der Menschen. Kierkegaard sieht die Handlungsorientierung der Nächstenliebe nur durch das Verhältnis des Einzelnen zu Gott im Glauben vermittelbar. Gott wird die Zwischenbestimmung des Verhältnisses. Vielmehr ist die Liebe das Verhältnis selbst, das die beiden Partner in ein Verhältnis zueinander setzt. Er unterstreicht, dass die Transzendenz außerhalb unserer Erfahrung liegt. Wir können ein Verhältnis zu ‚Gott‘, das nicht von der Art der Erkenntnis ist, etablieren, und dieses Verhältnis hat eine entscheidende Bedeutung für die Ethik.

Das Gesetz für Erkenntnis und Wissen ist, dass die Selbsterkenntnis sich gleichzeitig erhöhen soll, die Erkenntnis muss sich zu „Personlighedens Virklighed“⁷⁵ verhalten.

Der Mensch soll und kann ein ‚Selbst‘ werden. Der Mensch wird bei Kierkegaard ein ‚Selbst‘, wenn er sich von der Selbstliebe befreit. Der Gegensatz zur Selbstliebe ist in der Selbstverneinung zu finden, und gerade dort entdecken wir die Existenz Gottes. Bei ihm ist es das Verhältnis zu der Transzendenz, das dem Selbst Inhalt gibt. In dem Sein für den Anderen, wird das Selbst ein Selbst. Die Subjektivität ist nicht für sich selbst, sie ist ursprünglich für den Anderen. Für Kierkegaard ist es nicht möglich von Ethik zu sprechen, ohne dass der Mensch nur in dem Verhältnis zu Gott verstanden werden muss. Das Ergebnis wird, dass die Ethik unter das Religiöse subsumiert werden muss, in einer Überschreitung der Ethik.

Bei Kierkegaard spielt der Glaube die wichtigste Rolle. Die Voraussetzung für die Liebe als Liebe, ist gerade der Glaube daran. Und der Begriff der Liebe bekommt Inhalt durch das Verhältnis zu Gott.

In der menschlichen Bestimmung der Liebe lässt sich die Liebe durch das Objekt bestimmen. Zu der ‚Liebe‘ ist dadurch kein Verhältnis entstanden. Gerade im Begriff des Nächsten unterscheidet sich die christliche Liebe von der weltlichen Liebe. Der Nächste ist jener, der unseren Weg kreuzt:

„Det er mærkeligt: i Evangeliet om den barmhjertige Samaritan giver Christus en egen Definition paa det Ord: Næste. Man troer i Almindelighed, at den er Ens Næste, af hvem man nærmest kann fordre Noget. Christus synes at antyde, at man kann kalde Næste, som selv at være Næste for Mange; thi han

⁷⁵ Kierkegaard, S., „Samlede Værker“, Bd.15, København 1962, S.56
„Die Wirklichkeit der Persönlichkeit“ [L.R.]

siger: hvor var hans Næste og Svaret er: den, der gjorde vel mot ham. Altsaa: ikke den han nærmest havde kunnet regne paa, men den, der selv gjorde sig til Næste.“⁷⁶

Die gottgegebene Aufgabe ist unseren Nächsten zu lieben und das wird durch das Gebot offenbart. Durch das Gebot lernen wir auch die Selbstliebe erkennen – als Sünde. Das ist die Selsbtliebe, die mich von den Anderen oder dem Nächsten ausschließt. Deshalb wird die Bewertung der Forderung so betont. Zum Teil soll die Forderung das Gewissen verpflichten und zum Teil soll sie die Selbstliebe demütigen. Deshalb überrascht es nicht, dass Kierkegaard behauptet, dass die Nächstenliebe durch die Selbstverneinung gewonnen werden kann. Das Ethische und das Religiöse bei Kierkegaard schmilzt zu einer untrennbare Einheit. In der Nächstenliebe wird Gott gefunden, aber wenn die Nächstenliebe gewonnen werden soll, müssen wir von Gott ausgehen – denn der Begriff des Nächsten ist bei Kierkegaard vermittelt. Nur durch das Gebot und die Vorstellung von dem Verhältnis zu Gott kann er verstehen, dass der Nächste geliebt werden soll. Er vermittelt den Eindruck, dass er darüber hinaus keine anderen Gründe dafür finden konnte, um den Nächsten zu lieben. Aber damit spielt der Nächste keine Rolle als Vermittler des Gebots und dies erklärt wieder Aussagen wie diese:

„Immanent er, i Forholdet mellem Menneske og Menneske qua Menneske, enhver Differents er for den væsentlige og ævige Tænkning Forsvindende, et Moment, der momentant vel har sin Gyldighed, men væsentligen forsvinder i Evighedens væsentlige Lighed“⁷⁷

Die Liebe bei Kierkegaard ist auch von einer Asymmetrie gekennzeichnet. Deren Wesen, wie es in ‚Der Liebe Tun‘ ausgelegt wird, ist, zu geben ohne eine Erwartung an eine Entgeltung. Der Ästhetiker kennt nur die Selbstliebe, und sie ist nach Kierkegaard keine Liebe:

„Wie wenn ein Mensch sich irrt und das Liebe nennt, was eigentlich Selbstliebe ist: wenn er laut versichert, er könne ohne die Geliebte nicht leben, aber nichts davon hören will, dass es die Aufgabe und Forderung der Liebe ist, sich selbst zu verleugnen und diese Selbstliebe der Verliebtheit aufzugeben.“⁷⁸

⁷⁶ Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg 1834-1846“, herausgegeben von Jørgen Dehs og Niels Jørgen Cappelørn, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen 1999, S.311, Nr.184

„Es ist merkwürdig: Im Evangelium über den barmherzigen Samariter gibt Christus seine eigene Definition des Wortes: der Nächste. Es wird allgemein geglaubt, dass der Nächste, derjenige sei, von dem man am nächsten etwas fordern kann. Es scheint so, dass Christus angedeutet hat, dass man sich nicht bestreben sollte, viele zu haben, die man den Nächsten nennen könnte, als selbst der Nächste für viele zu sein; er sagt: wo war sein Nächste? Und die Antwort ist: derjenige, der ihm Gutes getan hat. Also: nicht derjenige, mit dem er gerechnet hätte, sondern derjenige, der sich zum Nächsten gemacht hat.“ [L.R.]

⁷⁷ Kierkegaard, S., „Samlede Værker“, Bd. 15, København 1962, S. 52

„Die Immanenz ist, in das Verhältnis zwischen Mensch und Mensch qua Mensch, jede Differenzierung ist für das wesentliche und ewige Denken verschwindend, ein Moment, der momentan doch seine Gültigkeit hat, aber in der wesentlichen Gleichheit der Ewigkeit verschwindet.“ [L.R.]

⁷⁸ Kierkegaard, S., „Der Liebe Tun“, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1998, S.10

Was die Welt Liebe nennt, ist christliche Selbstliebe, und was das Christentum Liebe nennt, muss die Welt als Selbstliebe missverstehen. Als Gegenentwurf zu einem Liebesverständnis in dem der Einzelne etwas gibt, um etwas Adäquates zu erhalten, das Kierkegaard unter die Kategorie der ‚Selbstliebe‘ fasst, zu der auch die Liebe zwischen Mann und Frau im Gewand der romantischen Dichtung und Idealisierung zählt, stellt Kierkegaard die Nächstenliebe als ein Verhältnis dar, das den Tauschcharakter der sozialen Verhältnisse abzuwerfen vermag. Das Gegenüber des Individuums in dieser zwischenmenschlichen Beziehung ist demgemäß auch nicht ein rein abstraktes Subjekt, sondern gemeint ist der jeweilig begegnende Mensch in seiner Besonderheit.

Die Liebe ist das Wagnis des Glaubens. Die Liebe ist die Nächstenliebe. Als Einzelner konstituiert sich das Individuum in seinem Selbstverständnis als eines, das sich qualitativ entscheidend von der Qualität der Menge differenziert, gegenüber dem Anderen als Einzelnen: Ein Verhältnis der ‚Nächstenliebe‘.

Der Allgemeine Sprachgebrauch der Liebe macht sie bloß zu einem gegenseitigen Verhältnis. Die pure menschliche Auffassung von der Liebe kann niemals weiterkommen als bis zu dem Gegenseitigen:

„daß der Liebende der Geliebte ist und der Geliebte der Liebende.“⁷⁹

Aber die Forderung der Nächstenliebe ist dadurch gekennzeichnet, dass sie einseitig ist und dies in dreierlei Hinsicht:

„Erstens hängt die Forderung, den Nächsten zu lieben, nicht von dem ab, was man selbst dafür bekommt. Die Liebe, die gefordert ist, erlaubt keine Berechnung. Zweitens kann man Gegenliebe nicht verlangen. Die Forderung läßt sich nicht gegen den anderen Menschen wenden als eine Forderung, die Liebe zu erwidern, die man ihm erweist. Drittens hängt die Forderung nicht einmal von dem ab, was der Nächste zuvor einem selbst gegenüber getan hat. Die Nächstenliebe ist souverän in dem Sinne, dass sie selbst die Situation verändert.“⁸⁰

Diese Definition der Nächstenliebe umfasst alle Stadien bei Kierkegaard. Die Trennung zwischen den Stadien ist, wenn es um die Liebe geht, aufgehoben. Der Ästhetiker, der Ethiker und der religiöse Mensch nehmen alle an der Suche nach

Herman Deuser kommentiert sehr häufig in „Søren Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen“ die schlechte Übersetzung von H.Gerdes und E.Hirsch. Das Buch „Kjærlighedens Gjærninger“ wäre in der direkten Übersetzung dann „Die Taten der Liebe“. Mit der Übersetzung „Der Liebe Tun“ wird sie mehr gefühlsbetont und die Liebe als Ursprung für Handlungen geht dabei verloren.

⁷⁹ ebd., S.134

Anerkennung teil.⁸¹ In der Gestalt der ‚Nächstenliebe‘ erhält der Einzelne auf der Suche nach seiner Identität als Person von Kierkegaard eine Handlungsorientierung, die jedoch gemäß seiner Grundeinstellung, dem Individuum selbst verantwortlich und über den Glauben vermittelt, im konkreten Lebensvollzug, zu bestimmen bleibt. Diese Praxis der Liebe zum Nächsten wird nicht etwa als gesonderter Handlungstyp mit einem spezifischen Adressatenkreis verbunden geschildert, sondern findet die Erfüllung des Gesetzes: „Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.“⁸²

Mit der Überschrift in der zweiten Rede (IIA) wird die einseitige Forderung der Nächstenliebe hervorgehoben. Liebe hingegen wird von einer Gegenseitigkeit gekennzeichnet. Kierkegaard definiert diesen Begriff, indem er ihn gegenüber dem Begriff der Vorliebe abgrenzt. Kierkegaard legt in ‚Der Liebe Tun‘ den Begriff der Vorliebe allgemein dar. Die Vorliebe ist von dem Gedanken der Erwidern geprägt. Im Gegensatz dazu ist die Voraussetzung des Begriffs der Nächstenliebe, dass keine Erwidern erwartet werden kann. Die Gegenseitigkeit kann von der Forderung oder der Hoffnung begleitet sein. Die Gegenliebe kann nicht gefordert werden, weil sie dann keine ist. Aber sie kann eine Hoffnung auf Gemeinschaft sein. Nur die Hoffnung besteht, dass die Liebe, die jemand dem anderen Menschen gegenüber hegt, erwidert wird.

„Man sollte glauben, und man meint wohl zumeist, Liebe zwischen Mensch und Mensch sei ein Verhältnis zwischen zweien. Das ist auch wahr, ist aber unwahr, sofern dieses Verhältnis zugleich ein Verhältnis zwischen dreien ist. Zuerst ist da der Liebende; dann derjenige oder diejenige, die der Gegenstand sind, aber zum dritten ist die Liebe selbst zugegen.“⁸³

Während der allgemeine Sprachgebrauch der Liebe, sie zu einem reinen gegenseitigen Verhältnis macht.

„Die bloß menschliche Auffassung der Liebe kann niemals weiterkommen als bis zu dem Gegenseitigen: daß der Liebende der Geliebte ist und der Geliebte der Liebende.“⁸⁴ Aber Kierkegaard lehrt, dass das Christentum, eine solche Liebe noch nicht ihren rechten

⁸⁰ Grøn, Arne, „Gegenseitigkeit in der Liebe Tun“, übersetzt von E.Harbsmeier, in Kierkegaard Revisited: Proceedings from the Conference „Kierkegaard and the Meaning of Meaning it“, herausgegeben von N.J.Cappelørn und J. Stewart, Kierkegaard Studies. Monograph Series vol. 1, Berlin New York 1997, S.223

⁸¹ vgl., Grøn, Arne „Liebe und Anerkennung“, in Kerygma und Dogma, Nr.2, 1994, S.101-114

⁸² siehe Neues Testament, Mat., Kap.XXII, Vers 39

⁸³ Kierkegaard,S., „Der Liebe Tun“, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1998, S.332f

⁸⁴ ebd., S.134

Gegenstand gefunden habe: nämlich Gott. Zu einem Liebesverhältnis gehört das dreifache: der Liebende, der Geliebte, die Liebe; aber die Liebe ist Gott. Die Liebe ist mehr als das was die Partner jeweils in das Verhältnis hineinlegen können.

Kierkegaard sieht die Handlungsorientierung der Nächstenliebe nur durch das Verhältnis des Einzelnen zu Gott im Glauben vermittelbar. Gott wird die Zwischenbestimmung des Verhältnisses. Vielmehr ist die Liebe das Verhältnis selbst, das die beiden Partner in ein Verhältnis zueinander setzt.

Die Gegenseitigkeit wird dann eine Forderung, die sich an das Subjekt selbst richtet. Trotz der gegenseitigen Bewertung ist die Grund-Gleichheit eine Gleichheit, und sie ist dies, indem sie eine Gleichheit in Bezug auf die Zwischenbestimmung oder ‚das Dritte‘ im Verhältnis ist. Es ist die Gleichheit der Menschen vor Gott. Damit ist die Gleichheit als die Gleichheit des Ewigen bestimmt.

Im Spannungsfeld von Endlichkeit und Unendlichkeit, Freiheit und Notwendigkeit, wie von Zeitlichem und Ewigem ist es die ständige Aufgabe des Einzelnen der Anforderung des Paradox, das sein Beispiel in der Person Christi (Das Absurde: Ewiges in der Zeit) gewonnen hat, gerecht zu werden, um sich selbst zu finden. Dieses Streben des Einzelnen, immer wieder die Einheit und Identität seiner Person zu begründen in der Gegensatzspannung zwischen Geist und Natur, ist für das existierende Selbst das Existenzproblem. So heißt es für das Individuum, Widersprüchlichkeiten auszuhalten in ständiger Bestimmung seines eigenen Verhaltens. „Der Mensch ist eine Synthese des Seelischen und des Leiblichen. Aber eine Synthese ist undenkbar, wenn die zwei nicht in einem Dritten vereinigt werden. Dieses Dritte ist der Geist.“⁸⁵

⁸⁵ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.42

Sigmund Freud unterscheidet, wie Kierkegaard, sorgsam zwischen Angst und Furcht. Angst ist „Erwartung der Gefahr und Vorbereitung auf dieselbe, mag sie auch eine unbekannte sein; Furcht verlangt ein bestimmtes Objekt, vor dem man sich fürchtet;“ Schreck überfällt unvorbereitet. „Ich glaube nicht, dass die Angst eine traumatische Neurose erzeugen kann; an der Angst ist etwas, was gegen den Schreck und also auch gegen die Schreckneurose schützt.“

Freud, S., „Jenseits des Lustprinzips“, Studienausgabe, Bd.III, Frankfurt am Main 1975, S.222f

Wenn Kierkegaard von Angst spricht, ist niemals die Rede von einem Verhältnis zu etwas Äußerem. Die Angst entfaltet sich nur aus dem Inneren des Menschen. Diese Angst ist der Ausdruck dafür, dass der Mensch mehr als ein Naturwesen ist. Die Angst wirkt sowohl abschreckend als auch anziehend.

In der ‚Dialektik der Aufklärung‘ wird der Begriff der Angst von Adorno und Horkheimer als zur Natur des Menschen definiert. Aus der Angst heraus wächst das Bewusstsein des Menschen heraus. „Die Verdoppelung der Natur in Schein und Wesen, Wirkung und Kraft, die den Mythos sowohl wie die Wissenschaft erst möglich macht, stammt aus der Angst des Menschen, deren Ausdruck zur Erklärung wird. Nicht die Seele wird in die Natur verlegt, wie der Psychologismus glauben macht; Mana, der bewegende Geist, ist keine Projektion, sondern das Echo der realen Übermacht der Natur in den schwachen Seelen der Wilden.“

Das Verhältnis zwischen der Endlichkeit und der Unendlichkeit ist das Verhältnis zu sich selbst. Das Verhältnis zwischen den beiden ist ein ethisches Verhältnis, dadurch bedingt, dass das Individuum, wenn es sich zu sich selbst verhält, eine bestimmte Forderung trifft. Nämlich die Forderung, sich nach seiner Bestimmung zu realisieren; die Forderung, ein Selbst zu werden. Diese unendliche Forderung wird den Menschen nicht von außerhalb gestellt, sondern von innen, da sie die Bedingung für das Verhältnis sind. Hier wird ein Zusammenhang zwischen der unendlichen Forderung, der Ewigkeit und der menschlichen Existenz, der Endlichkeit hergestellt. Der Ästhetiker Johannes in ‚Entweder-Oder‘ ist als Beispiel für die Spaltung zwischen der Sinnlichkeit und dem Geistigen zu nehmen. Er illustriert die Erkenntnis der menschlichen Verhältnisse.

Bei Kierkegaard drückt der Ästhetiker seine Subjektivität durch die Kunst aus, aber er handelt nicht. Genau dies ist die Bestimmung des Ästhetikers: Die Welt und die eigene Existenz in ihr nur als eine Unendlichkeit von Möglichkeiten zu betrachten, ohne sich je durch die Wahl der eigenen Möglichkeit zur Wirklichkeit zu erheben, sich selbst zu verwirklichen.

Erst durch die Überschreitung des Selbst zu den Anderen wird das Selbst als ein Subjekt hervortreten. Kierkegaard eröffnet im Gegensatz zu den Theorienansätzen des deutschen Idealismus dem Individuum in seiner Unverwechselbarkeit und konkreten Existenz einen Weg, bei dem Endlichkeit und Unendlichkeit des Menschen einer Hierarchie zueinander enthoben werden. In der Liebe ist für das Subjekt nicht mehr die soziale Welt als historisch-politische Bestimmungen relevant, sondern sein Bezug ist die Ewigkeit, in der der Einzelne in seiner Besonderheit, vermittelt über den Glauben an Gott, Anerkennung findet und dem ‚Nächsten‘ als Person Anerkennung schenkt.

In der Gestalt der ‚Nächstenliebe‘ erhält der Einzelne eine Handlungsorientierung, die jedoch gemäß seiner Grundeinstellung, dem Individuum selbstverantwortlich, vermittelt über den Glauben, im konkreten Lebensvollzug zu bestimmen bleibt.

Adorno, T.W. und Horkheimer, M., „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, Frankfurt am Main 1988, S.21

Und so ist die Aufklärung nichts Anderes als „die radikal gewordene, mytische Angst:“ ebd., S.22

„Mit anderen Worten: Erziehung müßte Ernst machen mit einem Gedanken, der der Philosophie keineswegs fremd ist: daß man die Angst nicht verdrängen soll. Wenn Angst nicht verdrängt wird, wenn man sich gestattet, real so viel Angst zu haben, wie diese Realität Angst verdient, dann wird gerade dadurch wahrscheinlich doch manches von dem zertörerischen Effekt der unbewußten und verschobenen Angst verschwinden.“

Ulrich Lincoln definiert die Liebe bei Kierkegaard als Handlung.⁸⁶ Die Liebe ist als Produkt und Herstellungsvorgang zu sehen. Sie ist eine *kommunikative Praxis*. Ein anderer Neuansatz zur Interpretation des Kierkegaardschen Liebesbegriffs ist in den zahlreichen Veröffentlichungen des dänischen Religionsphilosophen Arne Grøn zu erkennen. Er interpretiert Kierkegaard *subjektivitätstheoretisch* und gelangt von hier aus zu einer *Intersubjektivitätsthematik* in der ‚Liebe Tun‘. Vom Paradigma der Subjektivität ausgehend, wird sie hinsichtlich des Kommunikationsprozesses strukturell beschrieben. Es handelt sich um die Struktur der Gegenseitigkeit als eine Form des vorgängigen Verwiesenseins eines Subjekts auf eine andere Person und um den Vorgang der gegenseitigen Anerkennung dieser beiden Subjekte.

Die Subjektivität hat ihre Wurzel im Ethischen. Das Ethische entsteht in der Begegnung mit dem Anderen. Die Voraussetzung des Ethischen ist die Andersheit der Anderen oder bei Kierkegaard, die Liebe zum Nächsten. Das Ethische kann nicht mit den Begriffen erklärt werden und es ist nicht möglich, es innerhalb eines Gebietes festzuhalten. Die Ethik umfasst alle Stadien bei Kierkegaard, aber sie ist nur durch den Glauben zu gewinnen.

Adorno, T.W., „Kritische Modelle 2“, Frankfurt am Main 1969, S.93f

⁸⁶ Lincoln, Ulrich, „Glauben und hoffen als Handlung“ in „Kierkegaard studies, Yearbook 1998“, herausgegeben von Cappelørn, N.J. und Deuser, H., Berlin/New York 1998, S.1

6. DIE LIEBE UND DAS NICHTIDENTISCHE

Mit der Konstatierung einer, im Ganzen verkehrten Welt, der Radikalisierung instrumenteller Vernunft zur Gestalt des die Totalität der Gesellschaft beherrschenden, absoluten Geistes, nimmt Theodor W. Adorno mit Max Horkheimer den geschichtsphilosophischen Ansatz der Entwicklung der Gesellschaft bei Hegel an, um ihn jedoch als Legitimation des Bestehenden zu entlarven. ‚Die Dialektik der Aufklärung‘ ist ein Versuch den Zivilisationsprozess als zweiseitig zu beschreiben, und in der letzten Instanz, ist die selbstdestruktive Bewegung der Naturbeherrschung – die Fähigkeit, die die Zivilisation ermöglicht – am Ende die Geißel der Menschheit und der Kultur. Bei Adorno und Horkheimer wird die Geschichte als eine ständige fortschreitende Katastrophe interpretiert, während sie bei Marx ein relativ eindeutiger Befreiungs- und Selbstrealisierungsprozess ist. Diese Kritik expliziert Adorno in der ‚Negativen Dialektik‘, aber sie kann jedoch keinen positiven Ausdruck finden:

„Kein Gedanke von einem Absoluten kann anders ausgedrückt werden als in Kategorien, welche auf den heutigen Zustand unserer empirischen Welt Bezug nehmen, und die als solche stets revidierbar sind, eben weil unsere Wirklichkeit einer ständigen historischen Veränderung ausgesetzt ist. Dies aber bedeutet, daß Geschichtsphilosophie in die Position einer Nachfolge für die traditionelle Metaphysik eintritt.“⁸⁷

Die Ablehnung von Metaphysik als positives Bild von Versöhnung der entzweiten Welt, als richtungsweisendes Element, wird nicht als gewußte Wahrheit verstanden, sondern als eine allen Menschen gemeinsame Sehnsucht, dass diese leiderfüllte, entfremdete Wirklichkeit nicht das Letzte sei. So gilt für Adorno:

„Das Absolute jedoch, wie es der Metaphysik vorschwebt, wäre das Nichtidentische, das erst hervorträte, nachdem der Identitätszwang zerging. Ohne Identitätsthese ist die Dialektik nicht das Ganze; dann aber auch keine Kardinalsünde, sie in einem dialektischen Schritt zu verlassen. Es liegt in der Bestimmung negativer Dialektik, dass sie sich nicht bei sich beruhigt, als wäre sie total; das ist ihre Gestalt von Hoffnung.“⁸⁸

⁸⁷ Beck, Elke, „Identität der Person“, Würzburg 1991, S. 10

Zitat aus Müller, Ulrich, „Erkenntniskritik und Negative Metaphysik bei Adorno“, Königstein, Ts/1988, S. 252
genommen.

⁸⁸ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S. 396

In der Einleitung des Werks „Das Prinzip Hoffnung“ wird die mögliche Realisierung der Utopie von Ernst Bloch angedeutet und deren Prinzip ist gerade die der Hoffnung: „Erwartung, Hoffnung, Intention auf noch ungewordene Möglichkeit: das ist nicht nur ein Grundzug des menschlichen Bewußtseins, sondern, konkret berichtet und erfaßt, eine Grundbestimmung innerhalb der objektiven Wirklichkeit insgesamt.“

Bloch, Ernst „Das Prinzip Hoffnung“, Bd.I, Frankfurt am Main 1976, S.5

Deren Verwirklichung wird dann als reale Möglichkeit wahrgenommen. „Das ist kein Geheimnis, das etwa nur für den unzulänglichen Verstand bestünde, während die Sache an und für sich selbst völlig klarer oder in sich ruhender Inhalt

Die Erkenntnis und Erfahrung des Nichtidentischen stehen für ein Glücksversprechen. „Glück, das einzige an metaphysischer Erfahrung, was mehr ist denn ohnmächtiges Verlangen, gewährt das Innere der Gegenstände als diesen zugleich Entrücktes“⁸⁹ und es ist die subjektive Erfahrung, in der die ethische Bedeutung der ‚negativen Dialektik‘ ihren Platz hat.

Mit dem Verzicht auf eine positiv bestimmbare politische Handlungsorientierung verwandelt sich Adornos kritische Gesellschaftstheorie zu einer Theorie des Widerstandes. In seinem Bemühen mithilfe von Kunst und Philosophie einer neuen Sprachfähigkeit das Besondere zu bewahren, verdeutlicht sich das Motiv des Adornoschen Philosophierens.

„Die strukturelle Gleichheit von Kierkegaards Paradox und der negativen Dialektik Adornos besteht darin, dass beide einen Widerspruch aufdecken und als solchen in Denken bezeichnen wollen, der auf gleicher Ebene nicht mehr aufzulösen ist. Die Dialektik zwischen Begriff und Sache, Denken und Existenz ist nicht ohne weiteres in einem Dritten vermittelt, sondern zeigt bleibend einen Bruch an, dessen Anzeige noch nicht seine Überwindung darstellt, sondern nur Hinweis auf mögliche Überwindung in anderer Sphäre – eine Versöhnung, die objektiv sein müßte, was sie gemessen an der Gegenwart noch nicht ist.“⁹⁰ Adorno betont bereits in seiner Antrittsrede von 1931, dass die Philosophie auf ein Ergreifen der Totalität nicht mehr Hoffen dürfe. In der Suche nach dem ‚Nichtidentischen‘ liegt der Aufgabe der Philosophie. Frühere Versuche die Identität, das Ewige und das Allgemeine zu bestimmen, haben ausgespielt. Die Philosophie soll das was sich nicht begrifflich vermitteln können lässt, vermitteln. Die Philosophie wird eine Dialektik zwischen dem Identischen und dem Nichtidentischen, von Adorno die Negative Dialektik genannt. Die Negative Dialektik ist keine Methode als solche, sondern das konsequente Bewusstsein des Nichtidentischen. Dialektik - bei Hegel im Rahmen des idealistischen Systems entfaltet und als Prinzip inhaltlichen Philosophierens

wäre, sondern es ist jenes Realgeheimnis, das sich die Weltsache noch selber ist und zu dessen Lösung sie überhaupt im Prozeß und unterwegs ist.“

ebd., S.11

Mit dem Begriff der Hoffnung werden die Unterschiede in der Auffassung der Philosophie zwischen Ernst Bloch und T.W.Adorno deutlich hervorgehoben.„Unakzeptabel waren für ihn (T.W.Adorno, [L.R.]) auch die Erhebung der Hoffnung zum Prinzip und eine Konzeption der Versöhnung mit Natur, die die Vorstellung einer natura naturans, einer reflexionslosen Natur als Subjekt einschloß.“

Wiggershaus, Rolf, „Die Frankfurter Schule“, München 1997, S.646

In seinem Buch deutet Wiggershaus auch darauf hin, dass die Unterschiede in dem Verständnis der Philosophie eine Zusammenhang mit ihren ungleichen Stellungen zum „Kommunismus“ und dort besonders in der ungleichen Auffassung der Moskauer Schauprozesse unter Stalin haben könnte.

⁸⁹ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.367

genutzt – barg die Erfahrung des Widerstandes des Objekts gegen das Subjekt, des Nichtidentischen gegen die Identität. Das erlaubte nicht nur, sondern verlangte geradezu in Adornos Augen eine Nicht-Identitätsphilosophie, anti-systematische Dialektik:

„Dialektik ist das konsequente Bewußtsein von Nichtidentität.“⁹¹

Nur die Kunst und die Philosophie, die durch die Vermittlung des Nichtidentischen vermittelt wird, kann eine solche Selbsterkenntnis, eine Erkenntnis der Aufklärung über sich selbst, hervorbringen. Deshalb nimmt die Kunst eine besondere Stellung in der Philosophie Adornos ein.

- Mit der Methode der *indirekten Mitteilung* wollte Kierkegaard die Leser darauf aufmerksam machen, dass die Subjektivität und die Objektivität keine Identität bzw. Totalität bilden. In dem Verständnis des Christentums wird dieser Bruch verdeutlicht und in dem Paradox findet er seine Zuspitzung.

Auf der Suche nach der Bestimmung der ‚Nicht-Identität‘ des Einzelnen wird sie für Adorno zum Zeugnis der Existenz dessen, was es zu retten gilt: die Individualität und Freiheit⁹² des Subjekts. Sie gilt nicht als endgültig verloren, sondern hinter der entfremdeten Totalität des gesellschaftlichen Lebens verborgen und in all ihren Äußerungen mit dem gesellschaft-historischen Sein des Individuums vermittelt bis zur Unkenntlichkeit.

„Das Einzelne ist mehr sowohl wie weniger als seine allgemeine Bestimmung. Weil aber nur durch Aufhebung jenes Widerspruchs, also durch die erlangte Identität zwischen dem Besonderen und seinem Begriff, das Besondere, bestimmte zu sich selbst käme, ist das Interesse des Einzelnen nicht

⁹⁰ Deuser, Hermann, „Dialektische Theologie. Studien zu Adornos Metaphysik und zum Spätwerk Kierkegaards“, München 1980, S. 179

⁹¹ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.15

⁹² Adorno beschreibt die Diskrepanz zwischen dem Begriff der Freiheit und ihrer empirische Anwendung. vgl., Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.152

Der zentrale Begriff in Adornos Kantinterpretation ist der der Freiheit. Systematischer Ausgangspunkt ist die Bestimmung der Freiheit in der dritten Antinomie der „Kritik der reinen Vernunft“. Die Begriffe der Freiheit und des Determinismus sind dadurch gekennzeichnet, dass sie durcheinander wechselseitig vermittelt sind. Freiheit und Unfreiheit sind dialektische Momente und können nicht voneinander säuberlich getrennt werden.

In der bürgerlichen Gesellschaft sind Freiheit und Gleichheit ein Stück weit realisiert, aber nur formal - und damit bleiben sie auch scheinhaft. Eine ausgemalte Utopie gibt es bei Adorno nicht. Die Utopie einer richtigen Gesellschaft ist für Adorno daher nur auf einem Umweg zu erschließen, und zwar auf einem doppelten: erstens über die Kritik der bestehenden Gesellschaft und zweitens auf dem Umweg über die Kritik des fortschrittlichsten Gegenentwurfs zum Bestehenden. „Sur l'eau. – Auf die Frage nach dem Ziel der emanzipierten Gesellschaft erhält man Antworten wie die Erfüllung der menschlichen Möglichkeiten oder den Reichtum des Lebens. So illegitim die unvermeidliche Frage, so unvermeidlich das Abstoßende, Auftrumpfende der Antwort, welche die Erinnerung an das sozialdemokratische Persönlichkeitsideal vollbärtiger Naturalisten der neunziger Jahre aufruft, die sich ausleben wollten. Zart wäre einzig das Größte: dass keiner mehr hungern soll.“

Adorno, T.W., „Minima Moralia“, Frankfurt am Main 1969, S.206

nur, das sich zu erhalten, was der Allgemeine Begriff ihm raubt, sondern ebenso jenes mehr des Begriffs gegenüber seiner Bedürftigkeit. Er erfährt es bis heute als seine Negativität.“⁹³

Die Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem wird in Adornos Sicht dort, wo Identität hergestellt ist, stets zugunsten des Allgemeinen aufgelöst. Vorrang des Objekts bedeutet nicht, dass es an Stelle des Subjekts treten soll. Vorrang des Objekts bedeutet eine Rehabilitierung des Subjekts, weil Subjekt auch Objekt ist. Vorrang des Objekts bedeutet die Kritik an jeder Hierarchie im Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt.

Kierkegaard führt aus, dass die Konstitution einer inneren Einheit der Person im Spannungsfeld von sozialer Bedingtheit und existentieller Entscheidung ein gelungenes Selbstverhältnis in den Mittelpunkt stellt. Die Aufgabe zu erfüllen, darum geht es bei Kierkegaard, die Aufgabe des Schauspielers und die Aufgabe der Menschen müssen erfüllt werden, aber jeweils ihrem Wesen nach:

„Denn die Kunst des Schauspielers ist die des Täuschens, die Kunst ist die Täuschung, täuschen zu können das Große, sich täuschen lassen das ebenso Große; deshalb darf man durch die Tracht hindurch den Schauspieler weder sehen können noch wollen; deshalb ist es der Gipfel der Kunst, wenn der Schauspieler eins wird mit dem, was er darstellt, weil dies der Gipfel der Täuschung ist. Aber wenn auch die Wirklichkeit des Lebens nicht, wie die Ewigkeit, die Wahrheit ist, so sollte sie doch aus der Wahrheit sein, und deshalb sollte doch durch die Verkleidung stets das andere hindurchscheinen, was jeder wesentlich ist.“⁹⁴

Die ‚zweite Ethik‘ wird eine die sich durch die Sprache konstituiert und der Begriff des Geistes ist offensichtlich eine doppel-reflexive Bestimmung. Haufniensis zeigt mit der Geschichte der barmherzigen Samariter, dass das Verlieren des Selbst des schreibenden Subjekts die Voraussetzung der ethischen Forderung inkarniert, dass die Andersheit des Anderen respektiert wird. Die Geschichte des barmherzigen Samariter bezeichnet, dass die ‚zweite Ethik‘ nicht fordert, dass der Nächste wie man selbst geliebt werden soll, weil er ähnlich oder derselbe ist wie man Selbst. Man steht dem Anderen, dem Fremden, Schuldig gegenüber, weil man im Verhältnis zu sich selbst fremd ist.

Die Wirklichkeit ist das Konkret- Werden der Idee und sie bietet sich als Gabe dar. Die Gabe ist die Sprache, aber sie verfremdet und schützt das Geheimnis der Subjektivität. Sie ist Gabe und Aufgabe, die verwirklicht werden will, zugleich. In

⁹³ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.152

Die Negativität ist die Spaltung zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, Subjekt und Objekt.

⁹⁴ Kierkegaard, S., „Der Liebe Tun“, Bd. I, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1998, S. 99

‚Über den Begriff der Ironie‘ und bei Vigilius Haufniensis ist es die Sprache, die die Möglichkeit gibt, für Mehrdeutigkeit, Ironie. Die ironische Erfahrung ist der Verlust des ‚Selbst‘.

Philosophen wie Adorno und Kierkegaard sind die, die der westlichen Welt und deren Verhältnis zu ‚den Anderen‘ auf die Tagesordnung gesetzt haben. In ungleichen Machtkonstellationen wird der Respekt für den Anderen, wie sie es beschreiben, banal und gleichzeitig eben das Schwierigste, was es zu beschreiben gibt.

Adornos Philosophie hat zwei zentrale Themen. Es sind die Reflexion auf die Möglichkeit eines richtigen Lebens heute und der ‚neue kategorische Imperativ‘. Für Adorno repräsentiert Auschwitz die totale Negation des Sinns. Im Hinblick auf die Opfer und deren unendliche Leiden, tritt die Vorstellung einer göttliche Ordnung oder der Sinn des Lebens als reiner Hohn hervor und der Gedanke der Metaphysik kann nicht länger mit der Erfahrung der Menschen vereinbart werden. Nach Auschwitz wird jede metaphysische Bejahung der menschlichen Bedingung der Existenz zur Blasphemie.⁹⁵ Auschwitz – das wird der neue kategorische Imperativ. Dieser Imperativ lässt sich nicht durch Begriffe begründen. Das Einzige was dem Imperativ eine Gültigkeit geben kann, ist unsere ‚körperliche‘ Abscheu gegen den unerträglichen Schmerz, der den Opfern zugeführt wurde:

„Das Ungetrennte lebt einzig in den Extremen, in der spontanen Regung, die, ungeduldig mit dem Argument, nicht dulden will, daß das Grauen weitergehe, und in dem von keinen Anbefohlenen terrorisierten theoretischen Bewußtsein, das durchschaut, warum es gleichwohl unabsehbar weitergeht. Dieser Widerspruch allein ist, angesichts der realen Ohnmacht aller Einzelnen, der Schauplatz von Moral heute.“⁹⁶

⁹⁵ „Das Gefühl, das nach Auschwitz gegen jegliche Behauptung von Positivität des Daseins als Salbadern, Unrecht an den Opfern sich sträubt, dagegen, dass aus ihrem Schicksal sein sein's noch so ausgelaugter Sinn gepreßt wird, hat sein objektives Moment nach Ereignissen, welche die Konstruktion eines Sinnes der Immanenz, der von affirmativ gesetzter Transzendenz ausstrahlt, zum Hohn verurteilt. (...) weil, was geschah, dem spekulativen metaphysischen Gedanken die Basis seiner Vereinbarkeit mit der Erfahrung zerschlug.“

Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.354

vgl., Robert B.Pippin, „Negative Ethik. Adorno über falsches, beschädigtes, totes, bürgerliches Leben“, in „Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003“, herausgegeben von Axel Honneth, Frankfurt am Main 2005, S.85ff
⁹⁶ ebd., S.279f

Adornos Kritik an Philosophen wie Emanuel Lévinas wäre, dass die Philosophie nicht mehr ein System bilden kann. Auch Lévinas hat die Erfahrung von Auschwitz als Ausgangspunkt seiner Ethik genommen. In dem Versuch diese Erfahrung zu überwinden, indem er ihr einen Sinn gibt, bindet er die Tradition der Zeit davor an die danach. Auschwitz bildet somit keinen Bruch in der philosophischen Tradition und die Erfahrung wird in der Geschichte der Philosophie, wohl gemerkt als Topos, eingereiht.

Die klassische ethische Problemstellung, wie wir sie bei Aristoteles finden, drückt sich in der Frage nach der Lehre vom richtigen Leben aus.⁹⁷ Die Frage nach dem richtigen Leben wird bei Adorno mit einem philosophischen Faustschlag beantwortet, indem er ausführt, dass das richtige Leben sich nicht länger leben lässt. Jeder Versuch das zu verneinen repräsentiert eine beschönigte Lüge. Es gibt kein vollkommenes Leben, es gibt nur Fragmente. Die Ethik sucht deshalb eine andere Richtung die sie einschlagen kann, ohne sodann mit Systemdenken und Prinzipien bezeichnet zu werden. Das richtige Leben kann nur dadurch erahnt werden, indem das Falsche in dem Falschen aufgezeigt wird und die Ethik wird deshalb bei Adorno ‚eine Lehre von dem beschädigten Leben‘, sie ist eine ‚traurige Wissenschaft‘.

‚Wahr sind nur die Gedanken, die sich selbst nicht verstehen‘ schreibt Adorno in ‚Minima Moralia‘. Er ist, wie Nietzsche und Wittgenstein, gegenüber der Idee von einem abgeschlossenen Werk skeptisch. Die Philosophie soll nicht unmittelbar verständlich sein. Sie soll und kann nicht auf einzelnen Schlagwörtern oder handliche Weltanschauungen reduziert werden. In ‚Minima Moralia‘ geht Adorno am weitesten als er die Systeminterpretationen in Stücke zerbricht und sich der Wirklichkeit als zersplittert und fragmentarisch nähert. Die Philosophie sucht die Literatur, ohne selbst literarisch zu werden.

Der Gedanke, dass unsere Verantwortung im konkreten Leiden des Anderen begründet ist, deutet darauf, dass Adornos Reflexionen über Moral und Ethik gesellschaftlicher orientiert sind. ‚Es gibt kein richtiges Leben im falschen‘⁹⁸ ‚damit drückt er aus, dass individuelle Handlungen stets in einem gesellschaftlichen Zusammenhang verstrickt sind. Nach Adorno ist jede Theorie der Ethik fundamental falsch, wenn sie mit dem Individuum anfängt und beendet wird. Am Ende wird es so sein, wie Plato, Aristoteles und Marx es behauptet haben, dass es

Adorno stellt sein Denken gewissermaßen a priori unter einen moralischen Gesichtspunkt. Dem Leiden Wort und Begriff zu geben und an seiner Abschaffung zu arbeiten, ist der bewegende Grund: ‚Mit aller gebotenen Kühle weist Adorno auf die Tatsache hin: Das Grauen von Auschwitz haben die Opfer von Auschwitz auf sich nehmen müssen, nicht die, welche, zum eigenen Schaden und dem ihres Landes, es nicht wahrhaben wollen.“

Claussen, D., ‚Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie‘, Frankfurt am Main 2003, S.314

⁹⁷ ‚Jede Kunst und jede Lehre, ebenso jede Handlung und jeder Entschluß scheint irgendein Gut zu erstreben. Darum hat man mit Recht das Gute als dasjenige bezeichnet, wonach alles strebt.“

Aristoteles, ‚Die Nikomachische Ethik‘, übersetzt von Olof Gigon, München 1991, S.105 (1094 a I)

nur innerhalb einer vernünftigen und wohlgeordneten Gesellschaft möglich ist ethisch zu handeln. In den moralischen und moralphilosophischen Systemen wird von Adorno dem antagonistischen Verhältnis von Besonderem und Allgemeinen nachgespürt.

Mit dem Satz „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: *nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben*“⁹⁹ betont Adorno, dass gar nichts in der Philosophie buchstäblich genommen werden soll. Gerade in ‚dem Zwischenraum‘ oder in den Vibrationen zwischen den beiden Behauptungen wahr/unwahr, in den Schwingungen des Gedankens liegt die Einsicht, dass ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben barbarisch ist. Indem die Aussagen sich zu widersprechen scheinen, sind beide in einem gewissen Grade wahr, aber erst in der Spannung zwischen den Aussagen kommt der Gedanke vom unversöhnlichen Charakter der Wirklichkeit zustande. Die Hohlheit der wiederaufgestandenen Kultur wird dadurch hervorgehoben. Solange es unter den Menschen einen Bewusstsein von Leiden gibt, muss es auch eine Kunst geben, die dem Bewusstsein davon einen objektiven Ausdruck geben kann. Es ist unmöglich nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, aber gleichzeitig ist es unmöglich es nicht zu tun. Die Katastrophe erschafft einen ethischen Imperativ, um dem Unsagbaren einen Ausdruck zu geben.

Zwar hält Adorno die Chancen für eine Verwirklichung des Moralischen in der ‚verwalteten Welt‘ für blockiert. Aber er zieht daraus nicht den Schluss, dass es überhaupt keine Möglichkeit mehr gäbe, die Inhalte zu retten, die in den moralischen Institutionen aufbewahrt sind. Stattdessen erfolgt eine vorsichtige Aufwertung des Privaten. In Beziehungen zwischen Subjekten, die reflektiert und immerhin doch partiell frei und selbstbestimmt gestaltet werden können, müsste es möglich sein, wenigstens ein Stück weit auszubrechen aus dem Zwangsmechanismus des verabsolutierten Selbsterhaltungsinteresses, das nach wie vor gesellschaftlich bestimmend ist. Das bedeutet, sofern es möglich ist, sollte man miteinander umgehen, „wie man dem eigenen Erfahrungsbereich nach sich

⁹⁸ Adorno, T.W., „Minima Moralia“, Frankfurt am Main 1969, S.42

⁹⁹ Adorno, T.W., „Kulturkritik und Gesellschaft I“, Gesammelte Schriften, Bd.10-1, Frankfurt am Main 1996, S.30

vorstellen könnte, dass das Leben von befreiten, friedlichen und miteinander solidarischen Menschen beschaffen sein müßte.“¹⁰⁰ So zu tun, als ließe sich Kultur nach Auschwitz fortsetzen, ist falsch, daher führt Adorno aus, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“¹⁰¹ Die Theorie wird von Auschwitz affiziert, weil sie derselben Kultur entspringt, daher werde auch die Erkenntnis angefressen, die sie ausspricht. Damit ist das Ende der Kunst nicht ausgesprochen, sondern deren Rolle ist durch die Erfahrung des Leidens und des erlebten Schmerzes prägnanter geworden. „In Wirklichkeit läßt Adorno nicht ab vom Anspruch der Kunst wahr zu sein. (...) Wenn Kunst das Wesen ergreifen muß, läßt sie sich ohne Beziehung zur Barbarei nicht denken.“¹⁰² Die doppelte Beziehung zwischen dem Gedanken und der Existenz und die zwischen der Form dieses Gedankens zu der selben Existenz wird als selbstreflexives Moment bei Adorno und selbstkritische Stachel bei Kierkegaard aufgegriffen. Dieser Gedanke stößt bei Johannes Climacus in der ‚Unwissenschaftlichen Nachschrift‘ an: „Wie denn seine [die des existierenden Subjekts] Mitteilung in der Form wesentlich mit seiner eigenen Existenz konform sein muß, so muß sein Denken der Form der Existenz entsprechen.“¹⁰³ Die Dialektik des Werdens, das Wissen um die Endlichkeit hat stilistische Konsequenzen. Der Stil oder die Form ist ein wesentlicher Ausdruck der persönlichen Existenzweise des Autors.¹⁰⁴

Das Diktum Adornos bezieht sich eben nicht allein auf Lyrik, sondern auch auf Musik und Theorie. „Nur uneigentlich kann Philosophie dem Leiden zum Ausdruck verhelfen: in ihren Brüchen und Aporien, den Wundmalen der Erkenntnis. Philosophie und Kunst erarbeitet gemeinsam den Wahrheitsgehalt, der mit Hilfe des mimetischen Vermögens des Kunstschaffenden in den Werken Ausdruck erhält.“¹⁰⁵

Aus dem Gegensatz, in dem die Kunstwerke sich befinden, schöpfen sie ihre Legitimation. In der Ambivalenz zwischen dem Ausgesprochenen und demjenigen,

Die Hervorhebung ist von mir.

¹⁰⁰ Adorno, T.W., aus der Vorlesung „Probleme der Moralphilosophie“, gehalten im Wintersemester 1956/57 an der Universität Frankfurt am Main 29.11.56, Typoskript im Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main

¹⁰¹ Adorno, T.W., „Prismen“, Gesammelte Schriften, Bd.10.1, Frankfurt am Main 1977, S.30

¹⁰² Claussen, Detlev, „Nach Auschwitz kein Gedicht?“, in „Impuls und Negativität“, herausgegeben von Gerhard Schweppenhäuser und Mirko Witschke, Hamburg 1995, S.49

¹⁰³ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.72

¹⁰⁴ Stil und Form werden bei Kierkegaard als austauschbare Wendungen gebraucht.

vgl., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken II“, S.61

¹⁰⁵ Beck, Elke, „Identität der Person“, Würzburg 1991, S.74

der es auspricht oder zwischen Existenz und der Form des Gedankens ist die Wahrheit zu suchen. Kierkegaard erstrebt eine literarische Form indem jeder Gedanke und jedes seiner Elemente den Keim sowohl dessen, was vorausging als auch dessen, was darauf folgen soll, enthält: „(...) jeder Punkt womöglich das Gepräge dessen trägt, was an den anderen Punkten gesagt worden ist – alles, um womöglich unablässig die Gleichzeitigkeit des Gegenwärtigen zustande zu bringen. Nichts wird – selbst wenn es seine ausführlichere Darstellung gefunden hat – als derart vollkommen fertig zu betrachten sein, daß darüber nicht mehr gesprochen oder nicht mehr daran erinnert werden sollte; vielmehr werden Hinweise darauf sich unmittelbar oder durch den Gegensatz bemühen, es in Erinnerung zu bringen, und auf jeden Fall wird womöglich die Art, auf die vom Nächsten gesprochen wird, mittelbar eine Äußerung über das sein, was fertig ist.“¹⁰⁶

Dieser Gedanke findet seine Entsprechung in den verschiedenen Spielarten von Kierkegaards Stil, in der fiktiven Figurenzeichnung seiner pseudonym erscheinenden Werke, wobei die zu behandelnde Frage von sich verschiebenden Perspektiven beleuchtet wird, indirekt und vorläufig, ohne eine unmittelbare Antwort zu liefern.

Die Schriften von Kierkegaard beleuchten auf ein oder andere Weise die Wirkungsweise der Sprache, die Sprache als Bedingung für Gemeinschaft und Gesellschaft. Die Sprache – die Schrift oder die Rede – ist nicht nur ein Medium, nicht nur ein Werkzeugkasten, sondern das Objekt von den die Schriften handeln. Kierkegaard zeigt, dass das Schreiben eine Form der Kommunikation mit einem Publikum wird, nur wenn man sich als solcher ein Teil einer politischen Gemeinschaft ist und sich so fühlt, und von den Konflikten auseinander dividiert wird, aber dennoch in der Uneinigkeit vereint ist. Das Schreiben erhöht dadurch eine persönliche Erfahrung zu einer gemeinsamen Wirklichkeit.

Das Widerstandspotential im Kulturellen gegen die Alleinherrschaft des Tauschwertes ist die verborgene Triebkraft bei Adorno. In dem Kunstwerk ist eine Perspektive der Versöhnung von Natur und Kultur ebenso wie die von gesellschaftlich Besonderem und Allgemeinem verarbeitet. Die Philosophie und die Ästhetik bilden gemeinsam die Möglichkeit die Entzweiung von Natur und Subjekt zu versöhnen, oder mindestens zu verstehen.

In der ‚Ästhetischen Theorie‘ wird das Diktum wieder aufgenommen und komplexer formuliert:

¹⁰⁶ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.II, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1963, S.120ff

„Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschwiegen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives. Sie ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Atoten von Stein und Stern. (...) Die unendliche Diskretion, mit der Celans Radikalismus verfährt, wächst seiner Kraft zu. Die Sprache des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeglichen Sinnes verlustigen Tod.“¹⁰⁷

Kierkegaard hat mit der Aufgabe, der konkreten Existenz des Subjekts gegenüber dem Allgemeinen wieder zum Recht zu verhelfen und die geschichtskonstituierende Rolle des Besonderen, des Einzelnen, gegenüber systemphilosophischem Denken hervorgehoben. „Der Bezug zu Geschichte und Gesellschaft vollzieht sich über die unvertretbare Aufgabe des Einzelnen, Subjektiv zu werden, und im Bewußtsein seiner Endlichkeit, vor allem auch der Ungewißheit des Zeitpunktes des eigenen Todes, entscheidet sich das Individuum zur bewußten Übernahme der Verantwortung für das eigene Leben.“¹⁰⁸

Das Ästhetische ist bei Kierkegaard eine Lebensform und *die* Ästhetik ist bei ihm ein Problem der Mitteilung. Es geht um Probleme des konkreten Lebens, die Existenz eines Einzelnen. Ein logisch-wissenschaftliches Verfahren, wie das von Hegel, kann die Menschen nicht erreichen, höchstens ist es eine Annäherung und eine Eingrenzung der Problematik. Der Mensch ist notwendig ein Individuum, aber nicht notwendig Subjekt. Subjekt sein schließt die Fähigkeit ein, sich gesellschaftlichen Vorgaben und Erwartungen bewußt entgegen zu setzen. Das zum Selbst gewordene Ich ist kein abstrakt vereinzelt, sondern es drückt in seinem ganzen Leben konkret das Allgemein-Menschliche aus, er macht sich selbst zu einem scheinbar ganz gewöhnlichen Menschen, der in der Ehe, dem Beruf und der Arbeit das ‚Allgemeine‘ realisiert.

Die narrative Methode ist der Versuch, den Menschen das Bewusstsein über die Freiheit zu geben. Die Angst ist der Schwindel der Freiheit. Dem Menschen muss die Unendlichkeit der Möglichkeit bewusst werden, um die Endlichkeit ergreifen zu können. Kierkegaard beharrt auf der geschichtlichen Existenz des Einzelnen: Die Authentizität seines Daseins bewährt sich in der Konkretion und Unvertretbarkeit einer absolut innerlichen, unwiderruflichen Entscheidung von unendlichem Interesse. Aber die Innerlichkeit muss in eine Handlung umgesetzt werden, um Wahrheit zu werden. Die Angst, die Möglichkeit des Könnens, ist die

¹⁰⁷ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.477

Freiheit und die Handlung entspringt daraus. „Indem sich Kierkegaard als ein Korrektiv gegen diese Zeit verstanden hat, hat er sich selbst geschichtlich verstanden und seine Aufgabe am Charakter der Zeit orientiert. Die Einzelheit der sich selbst - für oder gegen das Christentum – entscheidenden Existenz hat einen genauen Bezug zur Allgemeinheit des anonymen und öffentlichen Geschehens in der Welt.“¹⁰⁹

Die Wirklichkeit wird Schrift und die Schrift wirklich. -Indem Kierkegaard schreibt und in dem, was er schreibt, wird sein Leben geschrieben. Seine Schriften decken den Zusammenhang zwischen der repressiven bürgerlichen Kultur und dem individuellen Leid auf.

Der einzelne Mensch in seiner Besonderheit eröffnet, vermittelt über seine Glaubensbeziehung zu Gott, in einer Synthese von Endlichkeit und Unendlichkeit neue Wege der Wirklichkeit für das individuelle Selbstverhältnis als konstitutives Freiheitsmoment seines Lebens. „D.h., dem endlichen Individuum steht nicht, wie es scheinen könnte, jede Möglichkeit einer Selbstverwirklichung offen. Es ist gebunden – an seine Vergangenheit, an sein faktisches So- und nicht anders sein. In der freien Anerkennung dieser Gebundenheit als der von ihm zu bewältigenden Aufgabe erhebt sich der Einzelne jedoch über die Faktizität und eröffnet sich seiner Zukunft.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Beck, Elke, „Identität der Person“, Würzburg 1991, S.58

¹⁰⁹ Löwith, Karl, „Von Hegel zu Nietzsche – Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts“, Stuttgart 1958, S.125

¹¹⁰ Beck, Elke, „Identität der Person“, Würzburg 1991, S.49

Bei Kierkegaard bildet die Ewigkeit und die Endlichkeit, die Immanenz, eine Synthese, während bei Karl Marx die Produktionsweise des materiellen Lebens das geistige Bewusstsein, die Transzendenz, bedingt. „Der 18te Brumaire des Louis Bonapart“ von Karl Marx ist die erste Probe auf die materialistische Geschichtsauffassung. Dort tritt er mit der Kritik der Hegelianischen Rechts- und Staatsphilosophie zum erstenmal konsequent auf. Marx nimmt die subjektiven Formen, in denen sich die Interessen und Klasseninhalte ausdrücken, ernst. In „Kritik der politischen Ökonomie“ von 1859 schreibt er: „In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängigen Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“

Karl Marx und Friedrich Engels Werke, herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland. Band 13, Dietz Verlag, Berlin 1972, S. (7-11)

Die Philosophie von Søren Kierkegaard und Karl Marx sind zwei unterschiedliche Reaktionen auf die Philosophie von G.W.F.Hegel. Ein Vergleich zwischen den beiden liegt damit auf der Hand. Aber Georg Lukács äußert sich gegen diese ‚Kierkegaardisierung‘ von Marx, während Karl Löwith ihren gemeinsamen Ausgangspunkt betont: „So fern sie einander stehen, so nahe sind sie miteinander verwandt, im gemeinsamen Angriff auf das Bestehende und im Entspringen aus Hegel.“

Löwith, Karl, „Von Hegel zu Nietzsche“, Stuttgart 1941, S.179

Kierkegaard widerspricht der Hegelschen Methode, die Wirklichkeit in einem dialektischen Prozess hervortreten zu lassen, er bevorzugt das griechische Denken und unterscheidet die Seinsbestimmung von der Wesensbestimmung. Sie ist bei Kierkegaard vom Existenzbegriff bestimmt, der durch logische Bestimmungen gefährdet wird. Marx betont, dass das Individuum nicht Allgemein, bloß das biologische Substrat, sondern auch die Reflexionsform des gesellschaftlichen Prozesses ist.

Kierkegaards Ansatz kämpft gleich der ‚Negativen Dialektik‘ Adornos, gegen jegliche Objektivierung und gesellschaftlich bedingte Mediatisierung des Einzelnen in seiner Besonderheit, doch radikalisiert er dieses Bemühen in der Auseinandersetzung zwischen Christentum und sozialer Welt.

In der Gestalt der Liebe des Einzelnen als einer, der sich im Verzicht auf die Selbstsucht, in der Absicht, die Besonderheit des Anderen anzuerkennen und darin zu der eigenen Identität als Person zu gelangen realisiert, sieht Adorno gegenwärtig hingegen keine Freiheitsmöglichkeit für das Individuum:

„Belastet die These von der Willensfreiheit die abhängigen Individuen mit dem gesellschaftlichen Unrecht, über das sie nichts vermögen, und demütigt sie unablässig mit Desideraten, vor denen sie versagen müssen, so verlängert demgegenüber die These von der Unfreiheit die Vormacht des Gegebenen metaphysisch, erklärt sie als unveränderlich und animiert den Einzelnen, sofern er nicht ohnehin dazu bereit ist, zu kuschen, da ihm ja doch nichts anderes übrig bliebe (...) Wird Willensfreiheit schlechterdings geleugnet, so werden die Menschen ohne Vorbehalt auf die Normalform des Warencharakters ihrer Arbeit im entfalteten Kapitalismus gebracht. Nicht minder verkehrt ist der aprioristische Determinismus als die Lehre von der Willensfreiheit, die inmitten der Warengesellschaft von dieser abstrahiert. Das Individuum selber bildet ein Moment von ihr; ihm wird die reine Spontanität zugesprochen, welche die Gesellschaft enteignet. Das Subjekt braucht nur die ihm unausweichliche Alternative von Freiheit oder Unfreiheit des Willens zu stellen und ist schon verloren (...) Die Antinomie zwischen der Determination des Individuums und der ihr kontradiktorischen gesellschaftlichen Verantwortung ist kein falscher Gebrauch der Begriffe sondern real, die moralische Gestalt deren Unversöhntheit von Allgemeinen und Besonderem.“¹¹¹

In ‚Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen‘ nimmt Adorno die Philosophie von Kierkegaard als Beispiel für die falsche Relation beider Bereiche, die Ethik und die Ästhetik, in den Blick. Die Verteidigung von Kierkegaard für ‚den Einzelnen‘ gegen das System von Hegel repräsentiert, nach Adorno, einen falschen Rückzug von einer sozialen und konfliktvollen Wirklichkeit. Das Subjekt von Kierkegaard ist wie das Interieur der Bürgerlichkeit, das glaubt, dass die Wahrheit im Inneren und Intimen zu finden ist, aber damit bestätigt es nur die Trennung, die schon zwischen Gesellschaft und Individuum existiert. Besonders das Verständnis der Gläubigen ist von einer gesellschaftlichen Naivität geprägt. Nachdem er in das Absurde abgestürzt ist, meint der religiöse Mensch sich selbst wiedergefunden zu haben, aber weil das Selbst zwingender Weise von sozialer Natur ist, muss die Versöhnung – ausgedrückt durch die Pfeife, die der Ritter des Glaubens am Ende,

¹¹¹ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.259

nach dem er alles aufgegeben hat, von ‚Furcht und Zittern‘ zündet, – reine Einbildung sein. Adorno weist nicht das Bedürfnis von Zuflucht ab – egal wie illusorisch diese Flucht ist. Obwohl sein Modell der Versöhnung falsch war, hat Kierkegaard darin Recht, indem er den Widerstand des Subjekts sich gegen die Integration in einer Gesellschaft, die das Subjekt seiner Akzeptanz nicht geben konnte, wehrt, und gerade darin liegt die existenzialistische Wahrheit im Verhältnis zum Hegelschen System. Selbstbewusstsein beinhaltet auch die Fähigkeit, sich von Identitätszwängen zu distanzieren und sich selbstreflexiv zur eigenen Identität zu verhalten.

Adorno richtet sich auf die Selbstentfremdung, die von den Menschen in der total verwalteten Welt erfahren wird, und Kierkegaard auf diejenige, die für den Christen die Christenheit ist, ein.

Aber die Philosophie des Nichtidentischen von Adorno und der Begriff der Liebe bei Kierkegaard eröffnen das Problem der Mitteilung.¹¹² Die Unzulänglichkeit der sprachlichen Mitteilung wird deren Aufgabe. Bei Adorno und Kierkegaard beantworten die Objektivierungskriterien nicht die Frage der Individualität. Die Basis des praktischen Handelns des Individuums und seines identitätsbildenden Lebenszusammenhanges vollzieht sich nicht allein in rational nachvollziehbaren Entscheidungen, sondern vor allem auch in dem Spannungsfeld von Endlichkeit und Unendlichkeit, von Freiheit und Notwendigkeit, denn sie ist in der Widersprüchlichkeit des menschlichen Daseins zu suchen. Die mögliche Lösung auf der Suche nach Subjektivität als gesellschaftlicher Kategorie wird mithilfe der Ästhetischen Theorie, bei Adorno und der Unzulänglichkeit des Ästhetischen bei Kierkegaard, gesucht – als eine Form der Erkenntnis.

¹¹² „Al Poesie er Livets *Forklarelse* (C: Transfiguration) ved dets Forklarelse (ved at det forklares, oplyses udvikles o:s:v:). Det er ret mærkeligt at Sproget har den Tvetydethed.”

Dehs, Jørgen und Cappelørn, Niels Jørgen, “Søren Kierkegaard, Dagbøger i udvalg 1834-1846”, Borgen 1999, S. 196 (II A 352-356)

II. DIE ÄSTHETIK – DIE JAGD NACH DER UNANNEHMBAREN WAHRHEIT

1. DER KLASSISCHE AUSGANGSPUNKT BEI PLATON

Gegenwärtig kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Ästhetik als philosophische Theorie der Kunst im Argen liegt. Seit den Entwürfen der klassischen Philosophie von Kant und Hegel sind keine großen, überzeugenden Versuche auf diesem Felde unternommen worden. Zwar ist die Philosophie nicht gänzlich vor der Kunst verstummt, aber ihre Äußerungen werden vonseiten verschiedener philosophischer Standpunkte jeweils nur im Zuge eines größeren Denkhemas behandelt oder fallen als Früchte einer gelegentlichen Aufmerksamkeit für die Kunst ab.

Mit den Texten von Platon, die die Richtung angeben und die Auslegung für die kommende Tradition bilden werden, fängt die Jagd nach der Wahrheit an.¹¹³ Als die Lehre von den Ideen will die Philosophie Platons die Antwort darauf geben, was die ‚eigentliche‘ oder ‚emphatische‘ Wahrheit ist. Die Wahrheit liegt hinter dem Unmittelbaren und Gegebenen. Damit läuft Platon gleichzeitig in die Schwierigkeit hinein aufzuzeigen, wie die Wahrheit ausgedrückt werden kann. Dies zeigt sich besonders deutlich in dem Höhlengleichnis, welches Martin

¹¹³ „The word ‚aesthetics‘ derives from a Greek word of perception, and is typically used to refer to what is valuable about experiences as perceptual experiences. It is most commonly used to refer to what is visually pleasing, while philosophically it is used in relation to both visual and auditory experiences, (...) Imagination has also been closely associated with the aesthetic, and one time was conceived of as the capacity to form (visual) images in the mind, thus ensuring its connection with perception. It is also associated with ideas of creativity and contrasted with reason and logic.“

Feagin, S. & Maynard P., (Hrsg.), „Aesthetics“, Oxford 1997, S.3

Der Begriff der Ästhetik wird oft ungenau definiert. Ihre heutige und gängige Bestimmung ist die des Gegensatzes von Rationalität und Erkenntnis. Aber der Begriff der Ästhetik verlangt nach einer Autonomie, wenn sie eine Form der Erkenntnis sein soll.

„Når man gør brug af ordet følelse, er det en indrømmelse til det positivistiske videnskabsbegreb. Kunstværket gør ikke krav på at rumme erkendelse, der er og bliver videnskaberens sag. Til gengæld har kunstværket sit eget omeråde, hvor det er suverænt, og det er følelsen. Man deler riget imellem sig, og grænsestridigheder kan der aldrig opstå, for i følelsen er det ingen erkendelse.“

Løgstrup, K.E., „Kunst og Erkendelse. Kunstfilosofiske betragtninger“, København 1976, S.72

„Wenn man den Begriff des Gefühls benutzt, ist dies ein Zugeständnis am positivistischen Begriff der Wissenschaft. Das Kunstwerk fordert nicht Erkenntnis zu beinhalten, das ist und wird die Sache der Wissenschaft. Zum Entgelt hat das Kunstwerk sein eigenes Umfeld, indem es souveräne Position innehat und das ist das Gefühl. Man teilt das Reich unter sich, und Streitigkeiten über die Grenzen kann es nicht geben, weil aus dem Gefühl keine Erkenntnis gewonnen werden kann.“ [L.R.]

Heidegger in seinem Werk „Platons Lehre von der Wahrheit“ (1947) herausgearbeitet hat.

Das Höhlengleichnis beschreibt, wie sich die Menschen mit ihrer Erkenntnis emporheben können, um Einsicht in die Wahrheit zu bekommen. Aber in diesem Prozess wird alles an die Wahrnehmung des Auges gebunden. Der Fortschritt bezüglich der Wahrheit liegt in der Art und Weise *wie* es gesehen wird, was ein Qualitätsunterschied bedeutet. Wenn nur Schatten gesehen werden können, schreite man soweit voran, bis die Dinge gesehen werden können – oder noch weiter, bis die Lichtquelle, die Bedingung des Sehens, erkennbar wird. Die Wahrheit sehen zu können, bedeutet auf eine richtigere Art und Weise zu sehen als bis jetzt. Wo alles an den Sinn des Sehens gebunden ist, bedeutet dies auch einen Abstand. Das Sehen setzt einen Abstand zwischen demjenigen, der sieht, und dem, was gesehen wird, voraus. Ist die Wahrheit aber etwas, was gesehen werden kann, kann sie nur in der Relation zwischen demjenigen, der sieht, und dem Gesehenden entstehen. Und hierzu kommt eine merkwürdige Spaltung. ‚Der Ort‘ der Wahrheit muss nämlich bei dem, der sieht, sein. Aber gleichzeitig kann sie nur als etwas Äußeres gedacht werden (die Idee, *idea*), etwas, was sich in seiner Form oder durch sein Aussehen (*eidos*) zeigen lässt. Die Wahrheit wird überhaupt nur dort dargestellt, wo sich etwas präsentiert. Und die richtige Betrachtung oder Auffassung kann nur durch ihre Qualität und die Art, wie sie hervortritt, wahrgenommen werden. Das beinhaltet, dass zur Präsentation der Wahrheit eine Repräsentation bei dem, der sieht, bedungen wird. Wie die Wahrheit beschaffen ist, hängt davon ab, ob sie richtig gesehen und wahrgenommen wird. Damit kompliziert sich die Frage nach der Wahrheit zu einer Frage der Übereinstimmung (*homoiosis*) zwischen dem, der hervortritt und dessen Empfang, zwischen Präsentation und Repräsentation. Die Wahrheit ist damit als Wahrheit der Korrespondenz bestimmt.

Die klassische Formulierung der Korrespondenztheorie stand bei Thomas von Aquin in Zusammenhang mit der Anstrengung, dem Dogmenbestand christlichen Denkens und dem Wissens- und Reflexionsstand der überlieferten Philosophie zusammenzubringen. Ziel war eine rationale Darlegung der Wahrheit christlicher Glaubenssätze; die logischen Gesetze des Denkens und die Gesetze des Glaubens sollten sich nicht widersprechen müssen, weil sie aus einem gemeinsamen Wesenskern stammen, nämlich der Vernunft. Thomas bediente sich der

Werkzeuge, mit denen Aristoteles gezeigt hatte, nach welchen logischen Prinzipien wir denken. Aristoteles hatte Wahrheit korrespondenztheoretisch bestimmt und zwar mit zwei Kriterien: erstens Widerspruchsfreiheit – die Kohärenztheorie der Wahrheit wurde so mitgeliefert – und zweitens der Relation von Aussage und Gegenstand. Die Definition von Thomas bestimmt in diesem Sinne metasprachlich, worin Wahrheit bestehe, nämlich in der ‚*adaequatio rei et intellectus*‘.

Wird versucht die Wahrheit durch Nachahmung (*mimesis*) in Rede und Schrift oder Handlung darzulegen, kann ihr eine Repräsentation zugeschrieben werden, die gleichzeitig einen zeitlichen und örtlichen Abstand hat. Dadurch tendiert die Übereinstimmung dahin, entweder eine rein äußerliche und nichtssagende Wiederholung oder eine Verklärung zu sein. Die mimetische Darstellung der Wahrheit und der Ideen stellt mit dieser Betrachtungsweise unvermeidlich einen Verlust dar. Eine Philosophie die schon ist und die die Wahrheit versteht, hat Schwierigkeiten damit, ihr eine positive Darstellung zu bieten. Der Ausgangspunkt ist eine Präsentation der gegebenen Gestalt der Wahrheit (*eidos*), und dazu kann eine nachfolgende Repräsentation keinen positiven Wert hinzugeben. Selbständig wird die Repräsentation nur durch eine Umformung.

Die Mimesis hat ihre Besonderheit darin, dass sie die Vorstellung in einer starken oder empathischen Form ist und etwas Neues in der Auffassung der Wahrheit erblicken lässt. Deren Thema ist gerade die Darstellung, die Phänomene (*phainomenon*) und nicht nur bloß das Gegebene, das Vorliegende oder das Sein (*on*).¹¹⁴ In ihr drängt sich eine Umformung auf, ein Werden, das keinen legitimen Platz darin hat, wo sich die Wahrheit in der Präsentation einer gegebenen Gestalt (*eidos*) Gültigkeit verschafft. Das wird undeutlich, wo sich diese schöpfende Kraft in der Mimesis plaziert. Ist sie schon gegeben, bevor sich die Gestalt der Wahrheit zeigt, indem sie suchend repräsentiert wird oder indem die Repräsentation sprachlich festgesetzt wird? Die mimetische Darstellung wiederholt natürlich die Gestalt und die Hervorhebung der Wahrheit. Aber sie muss dennoch von Platon, in dem Maße er Wahrheit als Nähe versteht, verworfen werden. In seiner Logik muss die Welt als ein Universum von Nachahmungen oder Spiegelungen¹¹⁵ der Ideen verstanden werden, die sich schon präsentiert haben. Wo der Tischler zum Beispiel

¹¹⁴ vgl., Platon, „Politeia“, sämtliche Werke, Band IV, Zürich/München 1974, 598a

¹¹⁵ ebd., 596e

ein Bett baut, geschieht dies als eine Spiegelung von dem Ort des Schlafens bzw. von der Idee. Etwas Seiendes wird nicht geschöpft (*on*), sondern etwas, was dem Seienden oder der Idee ähnelt.¹¹⁶

Ein Philosoph wie Platon will die Wirklichkeit in Begriffen festhalten und somit deren Wahrheit darlegen. Dabei läuft das Bestreben darauf hin, dass das Problem, die Wahrheit in Begriffen festzuhalten, zu einem Problem der Vorstellung wird und endet dadurch in einem Paradoxon. Das Paradoxon und die daraus entstehende Krise weisen darauf hin, dass es ungeklärt ist, was die Texte der Philosophie darlegen können. Es wird auf der einen Seite vorausgesetzt, dass der Text die Wahrheit und eine Bedeutung beinhalten kann. Aber auf der anderen Seite begrenzt der Text selbst die Darlegung der Wahrheit und deren Bedeutung. Die Wahrheit wird nur als Idee, die sich präsentiert, vorgestellt. Und in diesem Verhältnis muss jede sprachliche Darstellung eine Reduktion in der Bedeutung zur Folge haben. Die Sprache behindert deshalb die Einsicht, wie die Bedeutung entsteht und übertragen wird. Der platonischen Philosophie fehlt somit die Wahrnehmung dafür, wie Bedeutung in der Kraft des Textes entsteht und übertragen wird. Die Bedeutung ist nur an der Präsentation der Idee gebunden; die Idee muss von außerhalb kommen und wird damit theologisch.

Platon kennt auch einen anderen Begriff der Wahrheit, und dadurch wird die Krise überwunden. Die Wahrheit wird als *Alétheia* bestimmt, als Entschleierung oder Enthüllung. Er unterscheidet zwischen Wahrheit und Schein: ‚Schein‘ ist der Schlüsselbegriff von Platons Kritik des Irrtums und des falschen Bewusstseins. Wer dem Schein der Dinge aufsitzt – also die Weise, wie ihm die Dinge erscheinen, für ihr wahres Wesen hält - , unterliegt einem Irrtum. Seine Aussagen bewegen sich im Bereich der Meinung (*doxa*), des bloßen Dafürhaltens. Darauf können keine philosophischen Erkenntnisse fundiert werden. Erkenntnis, sagt Platon im ‚Theaitetos‘, muss untrüglich sein und sich auf das Seiende beziehen. Wahre Erkenntnis entsteht nicht durch Sinneswahrnehmungen, sondern durch logische Tätigkeit der Vernunft. Mithilfe rationaler Schlüsse schreiten wir von der sinnlich wahrgenommenen Erscheinung von etwas fort zu einem Begriff seines Seins (*ontos*) bzw. seines Wesens (*ousia*) und damit seiner Wahrheit (*alethéia*). Also als Ergebnis der Tätigkeit der Enthüllung. Diese Tätigkeit kann als

¹¹⁶ ebd., 597a

Voraussetzung dafür genommen werden, dass Übereinstimmung und Bedeutung überhaupt entstehen können. Der Begriff der Wahrheit ist deshalb bei Platon alles andere als eindeutig. Die Wahrheit ist in ihrer eigenen Präsentation im ewigen Augenblick festgefroren, und die Wahrheit ist das Ergebnis des Prozesses der Enthüllung, die in der Entlarvung und in der Bewegung des Vorzeigens entsteht. Dieser Prozess hat den Charakter des Aufgehens in Begriffen oder als Enthüllung von dem was versteckt (*léthe*) ist.

Platon hat den Wahrheitsbegriff der europäischen Metaphysik geprägt. Damit wurde der Begriff der Wahrheit mit Übereinstimmung (passender wäre Entsprechung) und Korrespondenz gleichgesetzt: Der Begriff der Wahrheit besteht in der Entsprechung des Begriffs und des Sachverhalts. Aber die spätere Metaphysik übersieht oder hat vergessen, dass die Enthüllung der Wahrheit voraus geht.

Genannt werden kann auch Aristoteles, der in seiner Abhandlung ‚Über der Dichterkunst‘, die Kunst als etwas auffasst, was auch als Charakter von Nachahmungen bezeichnet werden kann, aber keine Nachahmung der Dinge als solche, sondern als eine Wiedergabe wie sie seien sollte, ist. Weiter hebt er die immer vorhandene Einheit und Ganzheit des Kunstwerks hervor. Er beschäftigt sich auch mit dem Erlebnis des Zuschauers der griechischen Tragödien, über die er schreibt, dass eine Reinigung – eine Katharsis – der Seele stattfindet, sie muss eher als eine Strukturierung von etwas Ungeformten in das Selbst verstanden werden, als eine Befreiung.

Platon bestand auf einer strikten Trennung -Chorismos- zwischen der Idee und der Erscheinungen und hat damit deren Transzendenz betont. Aristoteles lässt mit dem Begriff der Methexis, die Erscheinung an der Idee teilhaben: Die Aristotelische Position kann als die antike Vorform der von Hegel intendierten Vermittlung gesehen werden.

2. DER DEUTSCHE IDEALISMUS – DIE VERSELBSTÄNDIGUNG DER ÄSTHETIK

Der deutsche Idealismus gibt der Kunst und deren Gegenständen einen besonderen Status. Die Ästhetik wird zu einer Disziplin von Bedeutung. Gleichzeitig wird eine Diskussion eröffnet, die der Kunst und deren Gegenständen Autonomie beimisst. Die Philosophie glaubt daran, dass die Kunst mit ihrer Autonomie neue Wege eröffnen kann, um dem, was dem Gedanken fremd oder übermächtig erscheint, ein neues Verständnis zu geben.

Die klassische deutsche ästhetische Periode wird in der Zeit zwischen 1750 und 1830 festgemacht. Die Epoche beginnt damit, dass der erste und zweite Band von Baumgartens „Aesthetica“ (1750 und 1758) herausgegeben wird. Dieses Werk behandelt den Begriff der Ästhetik erschöpfend und macht es möglich, von einer besonderen ästhetischen Sphäre zu sprechen. Er hat nicht die philosophische Ästhetik gegründet, sondern eine Bedeutung kann ihm zugeschrieben werden, weil er als der Vorläufer für die spekulative philosophische Tradition gesehen werden kann. Unter anderem folgen Kant und Schiller, sie begrenzen das Thema der Ästhetik über die reine Kunst, insbesondere darin die Malerei und die Poesie. Die Erfahrung von dem Erhabenen der Natur wird dort als ein Moment der Ästhetik thematisiert.

Der in seiner Zeit viel gerühmte Christian Wolff (1714-1754), als dessen Schüler Baumgarten sich verstand, hatte die Propädeutik vorgeordnet. Baumgartens Bestreben war es nun, die Systematik seines Lehrers zu ergänzen und der Logik, als einer Wissenschaft der theoretischen Erkenntnis, die Ästhetik als eine ‚Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis‘ -scientia cognitionis sensitivae- zur Seite zu stellen. Das Ziel dieser Wissenschaft sei es, die sinnliche Erkenntnis zur Vollkommenheit zu bringen, und diese Vollkommenheit im Sinnlichen –perfectio cognitionis sensitivae- sei nichts anderes als die Schönheit. Schönheit ist somit für Baumgarten primär weder eine Eigenschaft der Dinge noch ist sie identisch mit dem Gefühl des Angenehmen. Schönheit ist vielmehr der Ausdruck gelungener Erkenntnis im Bereich des Sinnlichen. Die Periode endet mit den ‚Vorlesungen über Ästhetik‘ von G.W.F. Hegel, die er 1823-1829 in Berlin und Heidelberg hielt. Die Vorlesungen werden zum ersten Mal in den Jahren 1835-1838 veröffentlicht.

In diesen Vorlesungen wird deutlich, dass das besondere Interesse für die Ästhetik als eigene Sphäre allgemein abgenommen hat.

Als unabhängig und grenzbestimmend eröffnet die Ästhetik die Möglichkeit dafür, dass das Fremde angeeignet und erkannt werden kann. Und somit kann die Ästhetik in das philosophische System integriert werden. Die Ästhetik könnte immer noch das sein, was die Philosophie ermöglicht: sich als ein System mit einer Mitte zu etablieren. Eine solche Bestimmung verhindert, dass alles wieder wegfließt. Auch die Philosophie von Platon kannte unbestimmte und unbegrenzte Elemente. Aber sie waren nicht voneinander getrennt und als feste Begriffe vorhanden. Im Gegenteil, sie wurden unter der Welt der Ideen subsumiert. Zur Zeit des deutschen Idealismus wird die Ästhetik als eigene Sphäre ausgeschieden. Der Hintergrund dafür ist die Verlagerung vom Objekt zum Subjekt auf der Suche nach Wahrheit. Die gegebene metaphysische Ordnung gibt es nicht mehr, die Wahrheit wird vom Subjekt erkannt. Die Verschiebung vom Objekt zum Subjekt erschwert die Suche nach der Wahrheit, weil sie nicht mehr in einer gegebenen Ordnung ihre Legitimation finden kann. Die Wahrheit wird nun als etwas ‚vorher‘ und ‚außerhalb‘ vom Subjekt gedacht. Die Wahrheit entzieht sich der Definition der Grenzbestimmung und wird durch die Begrifflichkeit der Erkenntnis ermöglicht. Es ist deshalb nur möglich die Wahrheit durch Analogie zu erfahren. Freigegeben von der Sphäre des Denkens bekommt das Ästhetische den Status des Fremden (des Anderen). Das Ästhetische ist das Apriorische und wird deshalb für das Denken eine Herausforderung. Als getrennt und unabhängig bekommt die Sphäre der Ästhetik eine doppelte Funktion. Auf der einen Seite zeigt sie etwas, was das Denken begrenzt und vor dem Denken und der Wahrheit der Erkenntnis, apriori, liegt. Auf der anderen Seite gibt die Sphäre damit dem Denken, dessen Begriffe und Wahrheit, dessen Konturen und Ergänzungen, die es stärken und bestätigen.

Zur Zeit des deutschen Idealismus bekommt das Ästhetische eine neue Bedeutung und einen neuen Umfang zugeschrieben. In seiner Autonomie soll es dem Denken behilflich sein das Andere zu erkennen. Ursprünglich hat die Ästhetik den Status einer universalen, gültigen Form der Erkenntnis eingenommen, die sich die Gegenstände und die Wirklichkeit nur anders vorstellt als die Erkenntnis der Vernunft. Im Zuge ihrer Autonomiebestrebung reduziert die Ästhetik ihren

Gegenstandsbereich allein auf die Kunstwerke; hier findet die autonome Ästhetik ihre letzte Zuflucht.

Am Anfang der Ästhetik war das Interesse der Ursprünglichkeit und der Bedeutung dem griechischen Begriff der *Aisthesis* zugewandt. Er stand für das nach außen gewandte Gefühl oder die Wahrnehmung der Menschen und kann deshalb für *ta aisthetika* (das Ästhetische), für Dinge, die wahrgenommen und erkannt werden, verstanden werden. Baumgarten verwendet die latinisierte Form des Begriffs ‚aestetik‘, um eine besondere, sinnlich geprägte Form der Erkenntnis oder Vorstellung hervorzuheben. Diese Form der Erkenntnis unterscheidet sich nicht von der Form der Erkenntnis des Verstandes, wenn es sich um Gegenstände handelt. Dieselben Gegenstände werden jedoch in der ästhetischen Erkenntnis auf eine andere Art und Weise vorgestellt als in der Erkenntnis des Verstandes. Bei Baumgarten gibt es somit, eine Tendenz dazu, eine Form der Erkenntnis als ästhetisch zu differenzieren und zu charakterisieren. Aber diese Form kann noch nicht autonom genannt werden, weil sie sich nicht mit einer eigenen Logik oder einer parallelen Gegenwelt zu der Erkenntnis des Verstandes etabliert hat.

Immanuel Kant hat den Gedanken von einer vorher gegebenen metaphysischen Wahrheit aufgegeben. Damit verschiebt sich das Verständnis von dem, was Wahrheit ist. Nun wird die Wahrheit und das Urteil, die an den Verstand des Subjekts gebunden sind, von der Wahrheit und dem Urteil, die an die Wahrnehmung gebunden sind, unterschieden. Die Philosophie von Kant eröffnet in den Jahren 1760-90 die Möglichkeit für besondere, autonome und ästhetische Urteile. Mit dem Werk ‚Kritik der Urteilskraft‘ von 1790 wird die ästhetische und autonome Vorstellungskraft entfaltet. Die Kritik der Erkenntnis von Kant markiert deutlich, dass der Glaube daran, dass es eine Einsicht in die Natur und deren Wahrheit, wie sie an sich ist, zerüttet ist. Der einzige Ort der Wahrheit liegt im Subjekt und dessen Vorstellungen. Wahrheit kann nicht mehr in der äußeren Natur und deren gegebener Ordnung vorgefunden werden, die Wahrheit muss vorgestellt werden, um für den Verlust zu kompensieren. Die weitere Diskussion wird sich deshalb darum drehen, wie weit das autonome Kunstwerk in der Eigenschaft der Präsentation des Subjekts, die Aufgabe der Vorstellung wahrnehmen kann.

Nach Kant ist die Wahrheit in den Vorstellungen des Subjekts zu finden. Das gilt für die philosophischen und vorphilosophischen Bewusstseinsformen. Immerhin ist die Vorstellung des Subjekts nur wenig von der Umwelt abgeschnitten. Immer noch ist es möglich zu denken, dass die Vorstellungen, die Wahrheit darstellen und untermauern, als ob sie ‚an sich‘ jenseits der Erkenntnis wären. Es kann dennoch nicht davon abgesehen werden, dass der Ort der Wahrheit in den Vorstellungen des Subjekts liegt. Es hat schon ein Bruch zwischen Geist und Natur, Denken und Sein, stattgefunden. Aber der Bruch ist noch nicht so tief, sodass die Vorstellungen immer noch wahrgenommen werden können, und zwar als etwas, das an Erkenntnis erinnert. Kant setzt seine Hoffnung darin, dass die ästhetische Wahrnehmung eine Verbindung zwischen Geist und Natur, der sie fremd geworden ist, eröffnen kann. Die Wahrheit muss in der, von den Menschen erschaffenen Kunst eingesetzt werden. Die Frage nach einem harmonischen Verhältnis zwischen Wahrheit und Natur hat nicht länger mit der Vorstellung der Erkenntnis zu tun. Diese zwei, Wahrheit und Natur, können nicht mehr allgemein in einer Vorstellung zusammengebunden werden. Die nicht auf sich selbst bezogene und unergründliche Wahrheit kann nur in der Vorstellung festgehalten werden. Und die dargestellte Wahrheit will die Philosophie gerade in der autonomen Welt der Kunst suchen können. Dort, wo das Subjekt eine Wahrheit produziert, die die subjektbegründete Philosophie in ihre Welt aufnehmen kann. Das Verhältnis zu der äußeren Natur ist abgebrochen, deshalb ist sie fremd geworden und nicht mehr in der Lage eine zugängliche Wahrheit zu begründen. Um die Wahrheit ausdrücken zu können, muss die Natur vom Subjekt integriert und umformt werden und eine aktive Umformung findet gerade in der Kunst statt. Die Kunst transformiert die Natur in Richtung Wahrheit, die im Inneren des künstlerischen Subjekts zu finden ist. Während des deutschen Idealismus ist es naheliegend, die Kunst als den Ort, an dem die Wahrheit vorgestellt wird, zu sehen. Die Ästhetik ist keine reine Natur und keine reine Subjektivität. Sie ist transformierte Natur, damit das Subjekt begründete Wahrheit ausdrücken und dort dargelegt werden kann. Die Kunst und deren Werke sind autonom und freigegeben vom gegebenen Ort der Natur. In der subjektiven Produktion, wo Kunst und Gedanke zusammen spielen, kann sie danach streben eine Wahrheit herzustellen, die über das Gegebene und Reale hinausgreift. Das Unbestimmbare ist nicht mehr in einer gegebenen metaphysischen Ordnung eingegliedert. Im Gegenteil, es ist innerhalb des Ästhetischen als eine autonome Sphäre plaziert.

Am Ende des deutschen Idealismus bezeichnet Hegel den Ausgangspunkt der Kunstphänomene als das historisch Gewordene. Hegel versucht die historische Entwicklung der Kunst in seine Betrachtung mit einzubeziehen. Die Ästhetik wird dort Kunstphilosophie und damit eine Denkweise, die immer ‚zu spät‘ kommt.¹¹⁷ Sie muss die Erscheinung abwarten, sie als Ausgangspunkt für deren Reflexion nehmen und eine retrospektive Auslegung vornehmen. Das historisch Veränderliche, Unbestimmte und Autonome kann dem Denken einen Anstoß geben, um eine neue Wahrheit zu begreifen, die sie sonst nicht herstellen könnte. Das findet in der modernen Ästhetik bei Adorno statt. Für die Ästhetik des deutschen Idealismus ist diese Möglichkeit nicht aktuell, weil sie noch nicht in der Lage ist, ihre eigene Idealität in der Form eines transzendentalen Ausgangspunkts festzuhalten.

Im bürgerlichen Zeitalter der Aufklärung spielten sprachphilosophische und ästhetische Überlegungen eine wesentliche Rolle, davor sogar magische und mythologische Vorstellungen. So hätten Kunst, Literatur und Philosophie einmal versucht die Bedeutung der Dinge und des Lebens auszudrücken, „die Stimme alles dessen zu sein, was stumm ist, der Natur ein Organ zu leihen, ihre Leiden mitzuteilen“ und dabei „die Wirklichkeit bei ihrem richtigen Namen zu nennen.“¹¹⁸ Heute sei der Natur diese Sprache genommen worden. Im mythischen Zeitalter „wurde geglaubt, jede Äußerung, jedes Wort, jeder Schrei oder jede Geste habe eine innere Bedeutung; heute handelt es sich um einen bloßen Vorgang.“¹¹⁹ in der Versöhnung von Geist und Natur geht es nunmehr um die ‚echte mimetische Funktion der Sprache‘ in der Philosophie und Kunst.

¹¹⁷ Hegels Philosophie betrachtet alles ‚ex post‘. Die Metapher von der Eule der Minerva, die ihren Flug am Abend beginnt, um zu sehen was der Tag gebracht hat, gibt darüber Auskunft.

¹¹⁸ Horkheimer, Max, „Zur Kritik der instrumentellen Vernunft“: (amerikanische Originalausgabe: „Eclipse of Reason“, New York 1947; dt. Übersetzung von A.Schmidt, Ffm. 1967) In Gesammelte Werke Bd.VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S.112

¹¹⁹ ebd., S.112f

3. MOMENTE ZUR KRITIK DER IDEALISTISCHEN ÄSTHETIK

Kierkegaard wird vorgeworfen, dass entweder seine Auffassung der Ästhetik keine ist¹²⁰ oder immer noch in der idealistischen Tradition festhängt: „Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als sei damit der Boden der idealistischen Ästhetik verlassen, als hätte Kierkegaards Theorie in unserem Zusammenhang keine Stelle. In der Tat bricht er mit der für die idealistische Ästhetik charakteristischen Fundamentalopposition von Kunst und Leben; diese kehrt jedoch innerhalb des Lebens selbst als Opposition von ästhetischem und ethischem Verhalten wieder.“¹²¹ Die Kritik von Peter Bürger an Kierkegaard fällt mit der Kritik von Adorno zusammen:

„Soweit die Sphären, im „Sprung“, als bewegt gedacht werden, ist nicht eine Bewegung sphärenimmanenter Phänomene, die, als „Ironie“, als „Humor“ ihre konkrete Figur veränderten. Es ändert sich bloß die Sphäre insgesamt: der Sprung bedeutet der Umschlag von der ästhetischen in die ethische, von der ethischen in die religiöse; nicht aber eine Versetzung von deren individuellem Gehalt: dem Charakter.“¹²²

Der Widerspruch zwischen Kunst und Leben wird nicht in den jeweiligen Sphären aufgehoben, weil deren Charakter sich nicht fundamental voneinander unterscheidet.

¹²⁰ „Selv om Schopenhauer faktisk havde forstand på musik, er hans tese en filosofisk tågebanke. Det samme kan siges om Kierkegaards såkaldte analyse af Mozarts Don Juan: „Med andre ord, musikken er det dæmoniske. I den erotiske sanselige genialitet har musikken sin absolutte genstand. Hermed skal nu naturligtvis ingenlunde være sagt, at musikken ikke kan udtrykke andet, men dette er dog dens egentlige genstand. Således kan billedhuggerkunsten fremstille meget andet end den menneskelige skønhed, og dog er denne dens absolutte genstand; maleriet meget andet end den himmelske forklarede skønhed, og dog er denne dens absolutte genstand (...) Den, der vil se Mozart i hans sande udødelige storhed, må betragte hans Don Juan; i sammenligning hermed er alt andet tilfældigt, uvæsentligt.““
„Det er alt sammen ukvalificeret snak, og det vidste Kierkegaard godt. (...) Teksten stammer fra hans egen umiddelbare, ungdommelige begejstring over Mozarts opera og bruges til at markere den æstetiske livsholdning. Den skal ikke tages for mere end det, men til trods for, at det pågældende afsnit har undertitlen „Intetsigende indledning“, tror mange, at vi her at gøre med en særlig Kierkegaardsk æstetisk teori.“

Favrholdt, David, „Æstetik og filosofi“, København 2000, S.18

„Obwohl Schopenhauer tatsächlich von Musik Ahnung hatte, ist seine These eine philosophische Nebelbank. Dasselbe kann von der sogenannten Analyse Kierkegaards von Mozarts Don Juan gesagt werden:

„Mit anderen Worten, die Musik ist das Dämonische. In der erotischen sinnlichen Genialität hat die Musik ihren absoluten Gegenstand. Hiermit soll natürlich nicht gesagt werden, dass die Musik nichts anderes ausdrücken kann, sondern sie ist doch deren eigentlicher Gegenstand. Somit kann der Bildhauer in größere Maße etwas anderes als die menschliche Schönheit hervorbringen, und trotzdem ist sie sein absoluter Gegenstand; die Malerei ist etwas anderes als die himmlische erklärende Schönheit, und doch ist sie ihr absoluter Gegenstand (...) Derjenige, der Mozart in seiner wahren unsterblichen Größe sehen will, muß seinen Don Juan betrachten; im Vergleich hiermit ist alles andere zufällig, unwesentlich.““

Das ist alles unqualifiziertes Gerede, und das wusste Kierkegaard genau. Der Text stammt aus seiner unmittelbaren, jugendlichen Begeisterung für die Oper Mozarts und wird dazu benutzt, die ästhetische Lebenshaltung zu markieren. Er soll nicht für mehr, als das was er ist genommen werden, und obwohl der oben genannte Abschnitt den Untertitel „Nichtssagende Einleitung“ trägt, glauben viele, dass wir es mit einer besonderen Kierkegaard'schen Theorie der Ästhetik zu tun haben.“ [L.R.] Es ist von Bedeutung die Auslegung der damaligen ästhetischen Theorien von Kierkegaard, und sodann besonders die Auslegungen in „Entweder-Oder“ und *die* Ästhetik bei Kierkegaard zu unterscheiden, weil eine systematische ästhetische Theorie nicht direkt in seinen Texten zu finden ist.

¹²¹ Bürger, Peter, „Zur Kritik der idealistischen Ästhetik“, Frankfurt am Main 1990, S.156

„Die Wendung der Kunst in der Lebenspraxis läßt paradoxerweise die autonome Sphäre der Kunst unangetastet.“¹²³ Die Zugesprochene relative Autonomie der Kunst kann Kierkegaard nicht aufgeben, aber sie kann nur relativ sein, weil die Kunst nicht von der Ontologie losgelöst gesehen werden kann. Indem er sich auf Momente von Schlegel, Kant und besonders Hegel bezieht und sich dagegen wehrt, ist klar, dass die Problematik immer noch dieselbe ist, wie zur Zeit des deutschen Idealismus. Er kann sich nicht von dem deutschen Idealismus lösen, weil für ihn die Ästhetik noch immer ein Lösungsversuch für das Subjekt-Objekt-Problem bietet. Aber seine Erfahrung der Totalität verändert die Beziehung zwischen Objektivität und Subjektivität. Indem er die (dänische) Gesellschaft und diese sodann insbesondere in deren öffentlicher Auslegung des Christentums beobachtet, werden seine Erfahrungen mitbestimmend für eine *neue* Ästhetik. Kierkegaard versucht, mit seiner Methode der indirekten Mitteilung und seiner Schriften, alte Momente der idealistischen Ästhetik weiterzuentwickeln und neue darzulegen.

„Daß die ästhetischen Theorien von Lukács und Adorno an die Tradition der idealistischen Ästhetik anknüpft, ist bekannt.“¹²⁴

Peter Bürger kritisiert Adorno dafür, dass er sich nicht mit der Kunst des Avantgardismus auseinander gesetzt hat. Für ihn geht es darum „(...) den durch die Avantgarde möglich gemachten Umgang mit der Kunst zu denken und praktisch zu verwirklichen. (...) Vielmehr kommt es darauf an, die Radikalität des avantgardistischen Projekts in die Intensität einer Kritik zu verwandeln, die an den Kategorien idealistischer Ästhetik das Moment der Wahrheit von dem der Unwahrheit scheidet.“¹²⁵

Sein wichtigster Vorwurf an Adorno ist, dass er sich gegen den Aufhebungsanspruch der Avantgarde stellt und deshalb verweilt er in der Tradition des Idealismus. Aber der fehlende Bezug des Kunstwerks zur Realität wird dennoch nicht aufgehoben, indem sie in die bloße ‚Dinghaftigkeit‘ zurückfällt:

¹²² Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.139

¹²³ Bürger, Peter, „Zur Kritik der idealistischen Ästhetik“, Frankfurt am Main 1990, S.159

¹²⁴ ebd., S.9

Hartmut Scheible behauptet genau so, dass Adorno nicht über den Idealismus hinaus gelangt. Zwar vermeidet Adorno das idealistische Vokabular, aber er gelange theoretisch nicht über die idealistische Behauptung, dass beide Forderungen eine und dieselbe sind, hinaus. „Dass hier (die Beschreibung der Vermittlung von Allgemeinem und Besonderen, L.R.) eben nicht nur ein Rest idealistischen Vertarauens wirksam ist, sondern dass, im Gegenteil, Adorno hier noch gar nicht wesentlich über die idealistische Position hinausgelangt ist, belegt eine Stelle aus Schillers Vorrede zur ‚Braut von Messina.‘“

Scheible, H., „Geschichte im Stillstand“, In ‚TEXT+KONTEXT Theodor W.Adorno‘, Zeitschrift für Literatur, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, München 1983, S.99

„Ist es den Kunstwerken wesentlich, Ding zu sein, so ist es ihnen nicht minder wesentlich, die eigene Dinglichkeit zu negieren, und damit wendet sich die Kunst gegen die Kunst. Das vollends objektivierte Kunstwerk fröre ein zum bloßen Ding, das seiner Objektivation sich entziehende regredierte auf die ohnmächtige subjektive Regung und versänke in der empirischen Welt.“¹²⁶

In der ‚Ästhetischen Theorie‘ erklärt Adorno an einer Stelle, dass Kunst „eine Gestalt der Erkenntnis“¹²⁷ sei. Diese Bemerkung macht er zwar etwas beiläufig, aber der Gedanke selber ergibt sich aus seiner Ästhetik als Ganzes, denn die ‚Ästhetische Theorie‘ verklammert wie alle seine Werke gesellschaftstheoretische, geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Elemente in einem einzigen Argumentationszusammenhang. Wenn Kunst einmal an Wahrheit gekoppelt wird, muss sie auch mit Erkenntnis verbunden werden; denn seit jeher ergibt sich die Findung der Wahrheit aus der Suche nach Erkenntnis, außerhalb dieser Suche existiert keine Wahrheit. Einzig die Kunst scheint das Medium zu sein, indem die Wahrheit über den Gesellschaftszustand zur Erkenntnis gebracht werden kann, aber er kann nur ein indirekter sein. Das höchste, was sie leisten kann, ist, dass sie das Wesen der Wirklichkeit zu fassen vermag. In der ‚Ästhetischen Theorie‘ wird der Doppelcharakter der Kunst und der Kunstwerke als *fait social* und autonom bestimmt. Die Kunst hat eine freie Stellung in der Gesellschaft, von der sie gleichzeitig ein Teil ist.

„Dagegen macht die Kritik überspannter Erwartungen (an die Kunst [L.R.]) den Weg frei für begründete Hoffnungen. Ernüchterung ist nicht Depotenzierung, sondern deren Gegenteil: Vermessung eines Raumes von Möglichkeiten. Hier ist die Funktion von Kunst in unserer Gesellschaft angesprochen.“¹²⁸ Die meisten, die die Ästhetische Theorie von Adorno ausgelegt haben, wie Rüdiger Bubner, Peter Bürger, Christoph Menke, Albrecht Wellmer, haben die Ästhetik von Adorno in das Licht der Tradition des deutschen Idealismus nach Kant - Schiller, Schelling und Hegel - ausgelegt. Dabei handelt es sich um eine Kunstphilosophie, in der der geistige Inhalt der Kunst das Wesentliche ist. Die ‚Ästhetische Theorie‘ ist eine Fortsetzung und auch eine Kritik dieser philosophischen Tradition. Adorno wendet diese Begriffe frei an, um ein Programm für eine neue ästhetische Theorie zu formulieren. Das Interessante ist dann, wie die Gegenfrage dann lauten muss und welche Möglichkeiten der Kunst inne wohnt, wenn sie keiner Autonomie zugesprochen wird?

¹²⁵ Bürger, Peter, „Zur Kritik der idealistischen Ästhetik“, Frankfurt am Main 1990, S.9

¹²⁶ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.262

¹²⁷ ebd., S.383

¹²⁸ Bürger, Peter, „Zur Kritik der idealistischen Ästhetik“, Frankfurt am Main 1990, S.188

„Der Durchgang durch die Kritik der idealistischen Ästhetik erlaubt uns, die Funktionsfrage anders zu stellen und sie aus dem von Marcuse aufgewiesenen Bannkreis von Affirmationen und Kompensation zu befreien. (...) Die Kritik der idealistischen Ästhetik hat uns auf den Punkt geführt, wo wir die avantgardistischen Intentionen einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis zu *denken* vermögen als ein Projekt, (...).“¹²⁹ Die idealistisch gegebene Autonomie der Kunst wird gegenwärtig neu infrage gestellt. Adorno spricht das Kunstwerk als autonomes Gebilde (Fürsichseiendes) der Kunst einer absoluten Autonomie zu, während Kierkegaard ihre relative Autonomie darstellt, aber für die Beiden ist sie daher einer der wenigen Orte, wo Subjektivität sich noch entfalten kann.

Die erste Aufgabe der Ästhetik muss es nämlich sein, die Selbständigkeit des ästhetischen Urteils sicherzustellen, und zwar durch den Nachweis, dass es sich auf verwandte oder ähnliche Urteilsarten nicht reduzieren lässt:

„So ist die philosophische Ästhetik, sofern sie nicht von vornherein Kunstphilosophie ist, sondern sich mit der Theorie des ästhetischen Urteils beschäftigt, genötigt, nach neuen begrifflichen Mitteln zu suchen, um die Besonderheiten der ästhetischen Sprachform und mit ihr die Autonomie der ästhetischen Weltauffassung zu klären.“¹³⁰

Als eine Grenzbestimmung eröffnet die Ästhetik die Möglichkeit, dass das Fremde angeeignet und erkannt und dadurch in einem philosophischen System integriert werden kann. Das ist die Möglichkeit für die Philosophie sich mit einem bestimmten Zentrum etablieren zu können. Eine Sammlung wie diese ist jedoch nur möglich, wo eine Abgrenzung stattgefunden hat, die verhindert, dass alles bloß ausfließt. In der Philosophie von Platon gibt es auch Elemente, die nicht bestimmt werden können. Aber sie sind nicht abgetrennt und unter einem gemeinsamen Begriff subsumiert. Sie wurden der Idee untergeordnet. In dem deutschen Idealismus wird die Ästhetik als eigene autonome Sphäre ausgesondert, weil der Ort der Wahrheit neu bestimmt werden müsste. Die Wahrheit ruht nicht mehr in der metaphysischen, philosophischen Ordnung, sondern ist in das erkennende Subjekt verlagert. Als ausgesonderte Sphäre wird der Ästhetik eine doppelte Funktion zugeteilt. Auf der einen Seite wird etwas vorgezeigt, was begrenzt ist und vor dem Denken und Erkennen der Wahrheit liegt. Auf der andere Seite gibt es

¹²⁹ ebd., S.188f

Er nimmt den Roman von Peter Weiss „Ästhetik des Widerstandes“ als das Beispiel für ein Kunstwerk, in dem die neue ästhetische Reflexion aufgehoben ist: „Gerade weil in dem Roman von Peter Weiss avantgardistische Intentionen, aber als veränderte, eingegangen sind, kann dieser als zugleich anschauliches und begriffliches Medium von Welterfahrung und Weltdeutung gebraucht werden.“

ebd., S.190

¹³⁰ Kulenkampff, Jens, (Hrsg.), „Materialien zur Kants Kritik der Urteilskraft“, Frankfurt am Main 1974, S.31

damit dem Denken, dessen Begriff und Wahrheit, Konturen und Ergänzungen, eine Bestätigung. Als Autonom soll die Ästhetik dem Denken auf dem Weg der Erkenntnis behilflich sein, um das was ihm fremd ist zu begreifen. Ursprünglich sollte sie einen Status als eine universell gültige Form der Erkenntnis haben, in der die Gegenstände lediglich vorgestellt werden. Dagegen wird die Wirklichkeit als die Erkenntnis des Verstandes anders vorgestellt. Aber das Feld der Ästhetik wird eingegrenzt, sodass am Ende nur die Kunstwerke verbleiben, indem die ästhetische Autonomie ihren Ort finden kann.

Der einzige Ort, wo die Wahrheit zu suchen ist, ist im Subjekt und dessen Vorstellung. Die Wahrheit kann nicht mehr in der äußeren Natur und deren gegebener Ordnung plaziert, sondern muss hergestellt werden, damit man für den Verlust, der Bruch mit der Natur, kompensieren kann. Die Diskussion wird sich darum drehen, wieweit das autonome Kunstwerk, in der Eigenschaft der Präsentation des Subjekts, die Aufgabe der Darstellung erfüllen kann. Damit wird das Problem der Autonomie der Ästhetik in ein Problem der Autonomie des Kunstwerks umgewandelt.

Die Kunst ist keine reine Natur und auch nicht reine Subjektivität, sie ist Natur, die transformiert ist, damit die subjektbegründete Wahrheit ihren Ausdruck finden oder dort vorgestellt werden kann. Indem der Abstand zwischen dem Subjekt und der Natur erweitert wird, wird die Darstellung der Wahrheit mehr Punkt für Punkt in den einzelnen Kunstwerken gesucht.

Immanuel Kant benutzt die „Aesthetica“ von Baumgarten in seinem Unterricht und versucht selbst herauszufinden, welche Kategorien der Erkenntnis, die es uns ermöglichen, distinktive Begriffe zu formulieren und distinktive Erkenntnisse innerhalb der Sinneswahrnehmung, zu erlangen. Das Sublime ist nach Kant, ein Phänomen, das nicht begrifflich eingegrenzt werden kann. Das Sublime erfasst Themen, die als grenzenlos, unendlich und erhöht erlebt werden. Es können weit ausgestreckte Landschaften von Bergen, Formationen von Nebel am Meer oder anderes, das sowohl Angst oder Freude hervorruft, sein.

Kant hat den Gedanken aufgegeben, dass eine metaphysische Wahrheit, vor allem Erfahrung, unmöglich zu erkennen ist. Die Art des Verständnisses von Wahrheit wird damit verschoben. Nun wird die Wahrheit und deren Urteil, die an den

Verstand des Subjekts gebunden sind, von der Art der Wahrheit und deren Urteil, die an die Wahrnehmung gebunden sind, unterschieden. Die Philosophie von Kant eröffnet, in den Jahren 1760-90, die Möglichkeit für besondere, autonome und ästhetische Urteile. Mit dem Werk ‚Kritik der Urteilskraft‘ von 1790, wird die autonome und ästhetische Vorstellung entfaltet. Kant ermöglicht mit ‚Kritik der Urteilskraft‘ eine ästhetische Vorstellung, die primär den Zutritt zum Unbestimmten eröffnet, in der die Kunst lediglich eine besondere Sphäre darstellt: „Kants Ästhetik, wie sie in der Kritik der Urteilskraft formuliert ist, ist eine Spätform. Kant hat jahrzehntelang in seinen Vorlesungen über Ästhetik gesprochen, ehe er in den 80er Jahren zu der Einsicht in die Notwendigkeit einer „Geschmackskritik in transzendentaler Absicht“ gelangte.“¹³¹

Kants Bemühung um eine Erfassung der Reichweite des menschlichen Erkenntnisvermögens führt ihn dazu, der Beschränktheit menschlicher Verstandeserkenntnis ein rein hypothetisch erschlossenes Erkenntnisvermögen höherer Art entgegenzusetzen, von dem er jedoch ausdrücklich sagt, dass es dem Menschen nur als regulatives Prinzip zukomme. „(...) so ist es uns schlechterdings unmöglich, aus der Natur selbst hergenommene Erklärungsgründe für Zweckverbindungen zu schöpfen, und es ist nach der Beschaffenheit des menschlichen Erkenntnisvermögens notwendig, den obersten Grund dazu in einem ursprünglichen Verstande als Weltursache zu suchen.“¹³² Die Erfassung eines solchen ‚übersinnlichen Realgrundes für die Natur‘ würde dann auch den Widerspruch zwischen mechanischer und teleologischer Erklärung aufheben.

Philosophisch liegt die Vorlage der Erfahrung in Kants aporetischen Spaltungen zwischen Theorie und Moral: Erkenntnis (Theorie) ist eine Synthese von Kategorien (Verstand) und Anschauungsformen (Wahrnehmung); beiden gehört das Subjekt als solches. Innerhalb der Ethik sind die Handlungen eine Synthese von Freiheit (Übersinnlich) und Neigung (Wahrnehmung); auch den beiden gehört das Subjekt als solches. Schelling nimmt diese Spaltung auf und schließt daraus, dass diese Spaltung eine fundamentale Identität voraussetzen muss, eine spontane intellektuelle Anschauung, die zwischen den Polen vermittelt. Ohne eine

¹³¹ ebd., S.8

„Damit stellt sich die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen der früheren Ästhetik und der Position, mit der Kant 1790 an die Öffentlichkeit trat. Kants Stellungnahme scheint eindeutig: die Ästhetik kann nicht den Rang einer strengen Wissenschaft haben, weil es unmöglich ist, durch eine Untersuchung ihrer Gegenstände zu Entscheidungskriterien über ihre Aussagen zu kommen.“

Kulenkampff, Jens, (Hrsg.), „Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft“, Frankfurt am Main 1974, S.9

¹³² Kant, Immanuel, „Kritik der Urteilskraft“, Frankfurt am Main 1994, S.364 (§77)

fundamentale Einheit ist es sinnlos von einer Spaltung zu reden. Und der Grund der Einheit ist auch dort gegeben, in der reinen Apperzeption des unbedingten Ichs. Diese findet gerade darin ihren Ausdruck, dass die Erkenntnisse und Handlungen dem Subjekt als solche zugehörig sind. Bis dahin folgt Schelling der Theorie von Kant, aber er verschiebt die Akzente. Er interessiert sich mehr für das, was er als ‚Geist‘ bezeichnet, als das, was für Kant bloß ein formales Ich ist. Darin liegt das Bewusstsein von dem, was mehr als bloß sich selbst anders ist, gerade das was sich selbst auch bewusst ist. Bewusstsein davon, dass es mehr als bloße Gegenstände sind, sondern das unmittelbare Wissen von sich selbst als Subjekt für dieses Wissen. Das Selbstbewusstsein kann deshalb nicht ein absolutes Prinzip sein, sondern muss hiervon ein Derivat sein, das die Einheit der Differenz ausmacht und begründet, sodass von dem selben Subjekt gesprochen wird. Dies alles muss als Voraussetzung gesetzt sein und somit entzieht es sich jeder Reflexion und Betrachtung.

Die intellektuelle Anschauung bringt bei Schelling hervor und erkennt es sogleich als das Absolute, das Subjekt und das Objekt. Den Beweis dafür, dass es dieses Vermögen gibt, findet er in der Kunst. Denn die ästhetische Anschauung ist die objektiv gewordene intellektuelle Anschauung und innerhalb des Schellingschen Systems erhält damit die Kunst einen außerordentlich hohen Stellenwert. Nur in ihr wird das Absolute fassbar, als die Vereinigung von Subjekt und Objekt, von Geschichte und Natur, von Freiheit und Notwendigkeit. Die Kunst wird zum Gegenstand der Philosophie, weil in ihr die Lösung der Probleme vorgezeichnet zu sein scheinen. In der Kunst offenbart sich das Absolute für uns und die Trennung von Erscheinung und das ‚Ding an sich‘ scheint damit überwunden zu sein. In der Kunst gewinnt die Subjekt-Objekt-Einheit eine eigene Gegenständlichkeit und in dem Kunstwerk wird die Einheit festgehalten und vergegenständlicht. Bei Kant wurde das Ästhetische untergeordnet als Geschmack und Urteilskraft, gleichzeitig wird dem ‚Urteil des Geschmacks‘ allgemeine Gültigkeit zugeschrieben und dadurch wird eine Eröffnung der Welt ermöglicht. Schelling nimmt seinen Ausgangspunkt in dem ‚Urteil des Geschmacks‘, um das Ästhetische zu rehabilitieren. Dadurch, dass das Absolute intellektuell unmöglich darzustellen ist, muss die Darstellung, die begründende Einheit, die alles erfasst, der Kunst überlassen werden. Somit kann die Kunst gerade das dokumentieren, was die Philosophie vorweggenommen hat, indem sie dem Vorweggenommenen Inhalt

gibt. Die Ästhetik bei Schelling strebt einer Versöhnung von Welt-Geist, Subjekt-Objekt nach, indem er eine neue Mythologie formuliert.

Solger will aber nicht in den Fehler jener idealistischen Ästhetiker verfallen, die einfach erklären, die wirkliche Kunst sei nicht die rechte, und in der Vernunft müsse es ganz anders kommen:

Solger ist derjenige gewesen, welcher sich philosophisch bewusst werden wollte, was es mit der Ironie auf sich hatte.¹³³

Es bleibt ihm zweifellos der Verdienst, mit Nachdruck auf die Aporie hingewiesen zu haben, die jeder platonisch-idealistisch begründeten Ästhetik daraus erwachsen muss, dass für sie im Kunstwerk Idee und Erscheinung in ein unvermitteltes Wechselverhältnis treten und nicht mehr auseinanderzuhalten sind, sofern das Kunstwerk nur ernst genommen wird. Aber das Lob von Kierkegaard wechselt schnell über in Kritik. Die Solgersche Ironie ist eine kontemplative Ironie und er sieht die Nichtigkeit von allem. „Er will freilich nicht, dass Gott auf spinozistische Art als Substanz gedacht werde; das kommt jedoch daher, daß er die in der Andacht gegebene Einswerdung des Göttlichen und des Menschlichen nicht aufheben will.“¹³⁴ Mithilfe des Begriff der Ironie versucht Solger einen Ausweg zu erzwingen. So löst er zwar die Widersprüche, die er bei Kant scharfsichtig erkennt, doch gelingt die Lösung nur um den Preis einer Kunstmetaphysik, die die Kunst nach dem Modell der Religion konstruiert. Solger konstruiert die künstlerische Offenbarung der Idee im Genie in strenger Analogie zur religiösen Offenbarung Gottes im Gläubigen. Während Kant die Gegensätze von Form und Stoff, vom Allgemeinen und Besonderem miteinander in durchaus unterschiedliche Beziehung setzt, nimmt er einen Standpunkt ein, von dem aus die Gegensätze in eins zusammenfallen.

¹³³ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.314

¹³⁴ ebd., S.319

3.1 DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN SUBJEKT UND OBJEKT BEI ADORNO UND KIERKEGAARD

Als zentrales Problem der idealistischen Ästhetik ist der des ästhetischen Scheins und dessen schroffen Gegensatz zur Wirklichkeit und die idealistische Ästhetik kann als der Versuch Subjekt-Objekt und Welt-Geist zu versöhnen gesehen werden. In deren Begriffen schwebt die Suche nach der Schönheit als Harmonie. Auf die ‚kosmische Heimatlosigkeit‘ kann die Religion keine Antworten mehr geben. Die idealistische Ästhetik übernimmt die Rolle, die die Religion inne hatte, die Antwort auf die Fragen nach dem Sinn des Lebens und die der Metaphysik ermöglichen ihren Autonomiestatus.

-Die sogenannte „Kopernikanische Wendung“ hat wahrscheinlich eine durchgreifendere Bedeutung, als eine der großen politischen Umstürze oder Revolutionen. Der Grund dafür ist, dass es die menschliche Denkweise radikal verändert hat, so z.B. wie die Menschen sich selbst in der Beziehung zum Universum, Natur und Gesellschaft sehen. Die Wendung beinhaltet einen Wendepunkt nicht nur in der Beziehung zur astronomischen Entwicklung, sondern auch in der Physik und in der Naturwissenschaft in ihrer Gesamtheit. Das neue Weltbild führt ein neues demütigendes Menschenbild ein, aber gleichzeitig beinhaltet es auch eine Möglichkeit der Emanzipation. Egal ob wir Ptolemäus`oder Kopernikus` Weltbild für richtig halten, die Sonne, der Mond, die Planeten und die anderen Himmelskörper bewegen sich auf die gleiche Art und Weise vor unseren Augen. Durch das Kopernikanische Weltbild wird die Bewertung der Menschen von sich selbst und der Erde verändert. Die Bedeutung der Menschen scheint kleiner zu werden. Das „Ich“ wird im Kopernikanischen Weltbild, wie Kant es beschreibt, ‚eine tierische Schöpfung‘. Nachdem ich ‚für einen kleinen Moment, ohne zu wissen warum, mit Lebenskraft gefüllt wurde‘, muss ich meinen Planeten -die Erde- den Stoff zurück geben, aus dem ich gemacht wurde. Und der Planet ist reduziert auf ‚einen Punkt in dem Weltsalz‘, während das Weltsalz unendlich vergrößert ist, oder zumindest zu einer Größe außer jede Vorstellung.

Kepler verneint das vierte Argument von Aristoteles, dass die Himmelskörper, die vollkommensten Körper, sich im Kreis bewegen müssen, weil der Kreis die vollkommenste geometrische Figur ist. Er gibt zu, dass der Kreis am vollkommensten ist, aber er verneint, dass die Himmelskörper, die Planeten, vollkommen sind. Es genügt ihm nicht nur zu sagen, dass die Bewegung der Himmelskörper natürlich sind. Er versucht dies mit mechanischen Kräften zu erklären. Kepler gleicht Galilei darin, dass auch er Elemente für ein einheitliches

Prinzip der Kosmologie sammelt, dessen Notwendigkeit er klar sieht, zu dessen Verwirklichung er aber nicht kommt. Ihre beiderseitigen Unterlassungen ergänzen sich auf seltsame Weise und bereiten dennoch in seltsamer Symmetrie die Synthese Newtons vor. Der größte Einsatz von Newton liegt wohl darin, dass er die heliozentrische Hypothese nachweist und ihre Richtigkeit bestätigt. Sein Nachweis, dass die Erde ein Planet ist und die Planeten um die Sonne kreisen, ist die endliche Ablehnung der Aristotelischen Physik, in der das Universum zweigeteilt ist, mit verschiedenen Stoffen und verschiedenen Bewegungsgesetzen.

Die Beherrschung der Natur -die Innere und Äußere- ist mit Unterwerfung und Emanzipation verbunden. Indem die Gesetzmäßigkeit der Natur erkannt wird, wird sie beherrschbar und es ist möglich sie mithilfe des Verstandes zu verstehen. Durch die neue Naturwissenschaft wird die Offenbarungslehre der Kirche infrage gestellt. Die Frage nach der Erkenntnis wird somit zu einer getarnten Gesellschaftskritik und als Folge der Säkularisierung wird die Vorherrschaft der Kirche abgebaut. Die Religion muss immer größere Teile der Erscheinungswelt der objektiv wissenschaftlichen Forschung überlassen und sich immer stärker auf die bloße Innerlichkeit der Menschen zurückziehen. Die Abstraktion der Begriffe zeigt, dass nur über die Vermittlung der Begriffe die Welt zu verstehen ist. Die Aufhebung der christlichen Traditionen beinhaltet, dass Neues entsteht und gleichzeitig verschwinden die alten oder entstehen in neuen Formen. Die Rolle der Religion als sinngebendes Moment verliert an Bedeutung und die religiösen Motive entkoppeln sich von der Religion und nehmen neue Formen an.

Die mögliche Emanzipation besteht darin, dass die Gesellschaft als sedimentierte Erfahrung des Individuums gesehen wird. Das Individuum wird als ein tätiges Subjekt der Geschichte wahrgenommen, darin liegen die Anfänge der modernen Subjektivität. Das Subjektive, das Selbstreflexive, wird als ein integraler Bestandteil der Wissenschaft und dadurch wird die Funktion der Form und Materie neu bestimmt. Anhand der Begriffe der Vernunft legen Adorno und Horkheimer die innewohnende Zwiespältigkeit der Emanzipation dar. Die Ambivalenz der Vernunft beinhaltet zweckrationale und instrumentelle Momente. Die Beherrschung der Natur durch Arbeit, bedeutet auch Herrschaft, die sich gegen das denkende Subjekt wendet: „Die Philosophie der Aufklärung griffen die Religion im Namen der Vernunft an; letzten Endes war das, was sie zur Strecke brachten, nicht die Kirche, sondern die Metaphysik und der objektive Begriff der Vernunft selbst, die Quelle ihrer eigenen Anstrengungen.“¹³⁵

¹³⁵ Max, Horkheimer, „Die Kritik der instrumentellen Vernunft“, Frankfurt am Main 1997, S.27

Später hat Georg Lukács in der ‚Theorie des Romans‘ die Heimatlosigkeit der Seelen und die Erfahrung von der fehlenden Metaphysik, die durch die Ästhetik ersetzt wurde, zusammen gebunden: „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene

Die Ästhetik wird die moderne Methode der Erschließung der Wirklichkeit. Aber sie selbst, die Ästhetik, ist der Begriff einer Dialektik von Aufklärung und Säkularisierung und in ihr wird ein historischer Prozess gespiegelt.

Kant zieht eine unvermeidliche Trennung zwischen der Erscheinung und das ‚Ding an sich‘ vor.¹³⁶ Es geht darum diese Denkmotive in einem produktiven Verhältnis zueinander zu setzen. Aber als Theorie des ästhetischen Scheins können diese Denkmotive nur formuliert werden, wenn der Schein als Moment der Wirklichkeit erfasst werden kann. Dies ist bei Hegel der Fall:

„Das Scheinen ist die Bestimmung, wodurch das Wesen nicht Sein, sondern Wesen ist, und das entwickelte Schein ist die Erscheinung“¹³⁷ und wendet sich gegen die Rede, etwas sei ‚nur Erscheinung‘. Für Hegel liegt das Wesen nicht hinter oder jenseits der Erscheinung, die Erscheinung gilt ihm als ein Moment am Wesen:

„Doch der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht für Eines wäre.“¹³⁸

Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne; sie scheiden sich scharf, die Welt und das Ich, das Licht und das Feuer ist die Seele eines jeden Lichts und in Licht kleidet sich ein jedes Feuer. (...) „Philosophie ist eigentlich Heimweh“, sagt Novalis, „der Trieb, überall zu Hause zu sein“. Deshalb ist Philosophie als Lebensform sowohl wie als das Formbestimmende und das Inhaltgebende der Dichtung immer ein Symptom des Risses, Verschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat.“

Lukács, Georg, „Die Theorie des Romans“, München 1994, S.21

¹³⁶ „Müßte unsere Anschauung von der Art sein, daß sie Dinge vorstellte, so wie sie an sich selbst sind, so würde gar keine Anschauung a priori stattfinden, sondern sie wäre allemal empirisch. Denn was in dem Gegenstande an sich selbst enthalten sei, kann ich nur wissen, wenn er mir gegenwärtig und gegeben ist. Freilich ist es auch alsdenn unbegreiflich, wie die Anschauung einer gegenwärtigen Sache mir diese sollte zu erkennen geben, wie sie an sich ist, da ihre Eigenschaften nicht in meiner Vorstellungskraft hinüber wandern können; allein die Möglichkeit davon eingeräumt, so würde doch dergleichen Anschauung nicht a priori stattfinden, d.i. ehe mir noch der Gegenstand vorgestellt würde: denn ohne das kann kein Grund der Beziehung meiner Vorstellung auf ihn erdacht werden, sie müßten denn auf Eingebung beruhen.“

Kant, Immanuel, „Prolegomena- zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können“, herausgegeben von Karl Vorländer, Hamburg 1965, S.34

„(...): daß die Reinigkeit der Kategorien von aller Beimischung sinnlicher Bestimmung die Vernunft verleiten könne, ihren Gebrauch gänzlich, über alle Erfahrung hinaus, auf Dinge an sich selbst auszudehnen, wiewohl, da sie selbst keine Anschauung finden, welche ihnen Bedeutung und Sinn in concreto verschaffen könnte, sie als bloß logische Funktionen, zwar ein Ding überhaupt vorstellen, aber vor sich allein keinen bestimmten Begriff von irgend einem Ding geben können. Dergleichen hyperbolische Objekte sind nun die, so man Noumena oder reine Verstandeswesen (besser Gedankenwesen) nennt, (...).“

ebd., S.94

„In der Tat, wenn wir die Gegenstände der Sinne, wie billig, als bloße Erscheinungen ansehen, so gestehen wir hierdurch doch zugleich, daß ihnen ein Ding an sich selbst zum Grunde liege (...). Der Verstand also, eben dadurch, daß er Erscheinungen annimmt, gesteht auch das Dasein von Dingen an sich selbst zu, und sofern können wir sagen, daß die Vorstellung solcher Wesen, die den Erscheinungen zum Grund liegen, mithin bloßer Verstandeswesen nicht allein zulässig, sondern auch unvermeidlich sei.“

ebd., S.73

¹³⁷ Hegel, G.W.F., „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I“, Frankfurt am Main 1970, S.261 (§131)

¹³⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Frankfurt am Main 1965, S.19

Insofern in der empirischen Welt das Wesen nicht rein erscheint, sondern vermischt mit Unwesentlichem, insofern sie sich zugleich aber als das Wirkliche und Wahre gibt, ist sie Täuschung. Die Kunst dagegen täuscht nicht, sie gibt sich als Schein zu erkennen, aber als einer, der „durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist“.¹³⁹ Ästhetischer Schein ist also bei Hegel dadurch bestimmt, dass ein Sinnliches auf ein Geistiges verweist. Hegels berühmtes Diktum, das Schöne sei „da sinnliche Scheinen der Idee“¹⁴⁰ bestimmt die Kunst als Erscheinungsweise des Absoluten.

Statt auf den Wahrheitsbegriff gänzlich zu verzichten, sollte versucht werden ihn neu zu bestimmen. Wenn das Metaphysische des Hegelschen Wahrheitsbegriff darin liegt, dass in ihm Subjekt und Objekt als identisch gesetzt werden, dann ließe sich wohl ein Wahrheitsbegriff denken, der den Widerspruch von Subjekt und Objekt als Wahrheit erfasst. Der Bruch muss als zentrale ästhetische Kategorie hervortreten. Wahrheit wird damit das Festhalten des Widerspruchs und findet im Bruch ihren ästhetischen adäquaten Ausdruck.

Mit seinen Werken macht Kierkegaard den Leser auf den Bruch aufmerksam. Indem die Mitteilung nicht direkt stattfinden kann, sondern nur indirekt, wird die Problematik zwischen dem Allgemeinen, der Begriff, und das was mitgeteilt wird, dem Besonderen, mit Nachdruck hervorgehoben. Wenn der Leser seiner Werke die ‚dialogized heteroglossia‘ und die Mehrstimmigkeit [multi-vocal]¹⁴¹ wahrzunehmen versucht, wird er darauf aufmerksam gemacht, dass die Erschließung der Wirklichkeit nicht geradelinig verläuft.

Das Drama in dem Essay über Don Juan und dem ‚Tagebuch‘ handelt, bei einer näheren Betrachtung, nicht nur um den verführenden Mann und die verführte Frau, sondern über das Verhältnis zwischen der Philosophie und ‚das Andere‘, wie der Idealismus sie konstruiert hat. Johannes wird das Opfer seines eigenen Projekts. Die Weiblichkeit, die er zu Natur reduziert hat, zum unmittelbaren Sein fürs Andere, zeigt sich gerade darin, dass sie seine reflektorische Beherrschung entzieht und ihm einen (sequentiell) Zwang der Logik unterwirft, über die er sich hinaus zu erheben versucht. Die Konstantierung Cordelias in einen von ihren letzten Briefen

¹³⁹ ebd., S.20

¹⁴⁰ ebd., S.117

¹⁴¹ Die Begriffe ‚dialogized heteroglossia‘ und ‚multi-vocal‘ wird von Mikhail Bachtin in seiner Schrift „Discourse in the novel“ vorgestellt. Ich werde später die Begriffe, in der Verbindung mit der Unzulänglichkeit der Sprache bei Kierkegaard, darlegen.

an Johannes: „Dein bin ich, Dein, Dein Dein Fluch“¹⁴² drückt mehr aus als ein Wunschdenken. Falls Cordelia verloren wäre, was sie wohl ist, kann sie sich damit trösten, dass sie in ihrem Fall ihrem Verführer mitgerissen hat. Sie repräsentiert eine verurteilende Nemesis, die seinen Hybris bestraft. Aber damit ist sie eine Art Gespenst oder Wiedergänger und in der Definition von A, eben ein Geist.¹⁴³ Kierkegaard schreibt sich selbst in das konstruierte Klischee ein, das der weiblichen Natur zugedacht ist. Sie spielt und hat die Rolle des Anderen in der philosophischen Tradition eingenommen. Aber schon am Anfang der Einleitung von ‚Über den Begriff der Ironie‘ befindet sich eine Textpassage, die als deren Verteidigung verstanden werden kann:

„Gibt es etwas, um dessen willen man das neuere philosophische Bestreben in seinem großartigen Auftreten rühmen muß, so ist dies sicherlich die geniale Kraft, mit der es die Erscheinung ergreift und festhält. Wenn es dieser nun, sofern sie als solche stets feminini generis ist, wohl ansteht, sich vermöge ihrer weiblichen Natur dem stärkeren hinzugeben, so darf man andererseits auch von dem philosophischen Ritter mit Billigkeit die gesittete Ehrerbietung, die tiefe Schwärmerei verlangen, statt deren gelegentlich nur allzu sehr Sporenklirren und gebieterische Stimme vernimmt.“¹⁴⁴

Kierkegaard weist damit auf die Möglichkeit hin, dass die marginalisierte Figur, die Frau oder eben die Ironie, nicht der Stimme des Herrschers gehorchen kann oder muss.

Kierkegaard hat, was damals unüblich war, darum gebeten, seine Verteidigung der Magister auf dänisch -seiner Muttersprache - zu halten und eben nicht auf Latein. Seine Mutter taucht in seinen Schriften als eine sehr marginalisierte Figur auf, aber sie ist konstant in seiner Sprache - der Muttersprache - anwesend.

Er bezeichnet sich selbst als Märtyrer. Der Märtyrer ist eine marginalisierte Gestalt, nicht seine Person, sondern die Sache, für die er stirbt, wird durch seine Person hervorgehoben. Mit den vielen Pseudonymen marginalisiert Kierkegaard sich selbst als Schriftsteller. Er wird nur eine Randerscheinung in seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit. Kierkegaard hat seinen Platz in dem Rand seiner

¹⁴² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.362

¹⁴³ vgl., „Sie heißt Cordelia Wahl und (...)“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.392

Ihr Name ist eben Cordelia Wahl – auf dänisch hat der Name einen alluderenden Klang zu Hval oder valg [Wal oder Wahl, L.R.] oder wenn ihr Name auf deutsch verstanden wird, ist sie die Kategorie der Wahl – eine Kategorie des Geistes.

¹⁴⁴ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.7

Texte gefunden. Er ist da, das gibt er auch zu, er ist da, aber als Leser können wir ihm nicht (be)greifen. Er überlässt den Leser sich selbst.

Das Weibliche, seine Rolle als Schriftsteller, die Sprache, die Ironie und die Selbstbezeichnung des Märtyrers deuten auf das Besondere, das Individuum, hin. Das Moment kann als ein rhetorisches Phänomen verstanden werden, es werden auf einmal mitgeteilt und zurückgerufen und er bezeichnet es als ‚Doppelreflexion‘. Er schreibt Vorworte und zieht sie dann zurück. Er anonymisiert und marginalisiert sich selbst. Er entzieht sich und taucht wieder hervor - er verführt - und indem die eigene Ironie ironisch angeschaut wird, wird die ganze ironische Bewegung, als eine totale Anschauung, ironisch angeschaut. Selbst die Bewegungen der Ironie wird dort negiert, die Subjektivität hat ihre Grenze erreicht, man hört auf wo man ist – und dort ist gerade die Wirklichkeit. Indem Kierkegaard sich ironisch zu der Bewegung der Ironie verhält, plaziert er sich auf/in einen Standpunkt außerhalb der möglichen Standpunkte der Ironie. Es gibt nur einen einzigen Punkt außerhalb jener, nämlich in sich selbst.

Adorno geht mit seiner Theorie davon aus, dass im gelungenen Kunstwerk Form und Inhalt übereinstimmen. Ihre theoretische Grundlage erfährt diese Annahme im Werkbegriff der idealistischen Ästhetik: Am Werkbegriff der Interpretationen lässt sich zeigen, dass die idealistische Ästhetik lebendiger ist, als die Rede von ihrem Ende wahrhaben will. Die Bestimmung des Werks als Form-Inhalts-Totalität ist ein Stück idealistischer Ästhetik, in dem die These der Subjekt-Objekt-Vermittlung wiederkehrt; im Begriff der Form ist die Subjektseite, im Begriff des Inhalts die Objektseite gedacht. Die ihnen zu Grunde liegende Dichotomie kehrt dann in anderen Termini wieder. Darin wird deutlich, dass die Dichotomie entweder in der Sache oder in unserem Umgang mit ihr gründet. Das Werk von Kierkegaard drückt jene Entzweiung aus, in der der Einzelne und die Allgemeinheit, Individuum und Gattung, Subjekt und Objekt auseinanderfallen und seine Schriften können als ein Gebilde, in der jene Entzweiung wiedergefunden werden kann, gesehen werden. Ein nicht-idealistischer Werkbegriff wäre mithin einer, der Form und Inhalt als entzweite zu denken vermag, ohne damit zugleich eine negative ästhetische Wertung zu verbinden.

Wird die Kritik an der idealistischen Ästhetik ernst genommen, dann kann nicht mehr umstandslos davon ausgegangen werden, dass im gelungenen Kunstwerk Einzelnes und Allgemeines, Sinnlichkeit und Idee sich zusammenschließen, vielmehr wird gerade in deren Auseinandertreten ein Anzeichen potentieller Wahrheit des Werkes gesehen. Damit wird der Bruch zur zentralen ästhetischen Kategorie. Gerade in dem Maße, wie das Werk sich der Versöhnung der Widersprüche widersetzt, wie es die Einheit nicht als schon geleistet vorderspiegelt, kann es gelingen. Die Tagebücher von Kierkegaard bezeugen das Aus-einander nehmen seiner Philosophie. Dort wird es deutlich, in der fragmentarischen Form, seine Erfahrung vom Bruch in der Ästhetik zu vermitteln. Indem seine Tagebücher parallel mit seinen veröffentlichten Werken gelesen wird, wird es für den Leser deutlich, dass in der Tat aber die Frage nach Form zugleich eine inhaltliche ist. Für den damaligen Leser, der keinen Zugang zu seinen Tagebüchern hatte, deuten die Pseudonyme auf diesen Bruch hin.

Adorno schreibt über die Gesellschaft; die Erkenntnis ist, und keineswegs per accidens, Übertreibung:

„Denn so wenig irgendein Einzelnes ‚wahr‘ ist, sondern vermöge seiner Vermitteltheit immer auch sein eigenes Anderes, so wenig wahr ist wiederum das Ganze. Daß es mit dem Einzelnen unversöhnt bleibt, ist Ausdruck seiner eigenen Negativität. Wahrheit ist die Artikulation dieses Verhältnisses.“¹⁴⁵

In der Verwaltung und der Vermittlung des Christentums versucht Kierkegaard die Subjektivität als gesellschaftliche Kategorie einzuführen:

„So wenig die gesellschaftliche Vermittlung ohne das Vermittelte, ohne die Elemente: Einzelmenschen, Einzelinstitutionen, Einzelsituationen existierte, so wenig existieren diese ohne die Vermittlung.“¹⁴⁶

Die Vereinzelnung des Individuums lässt sich nicht mit der Aufruf zur Schaffung einer neuen Mythologie oder Religion begegnen. Die Form des Urchristentum kann nicht historisch in genau dieser Form wiederauferstehen. Kierkegaard muss versuchen den Begriff des Christentums neu zu bestimmen, weil er gänzlich auf ihn nicht verzichten kann und will. Aber mit der Kritik der Vermittlung des christlichen Glaubens durch die dänische Staatskirche wird seine ästhetische Methode hervorgebracht und das Problem, die Erschließung der Wirklichkeit, zeigt

¹⁴⁵ Adorno, T.W., „Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie“, herausgegeben von Hans Blumenberg, Jürgen Habermas, Dieter Heinrich und Jacob Tazbes, Frankfurt am Main 1970, S.209

¹⁴⁶ ebd., S.139

sich dadurch mehr als ein Problem des Glaubens. Denn das Paradox des Glaubens zeigt, dass die Wahrheit in der Brüchigkeit zwischen Subjekt und Objekt liegt.

Anhand des Beispiels der Begriff der Soziologie zeichnet Adorno auf wie Subjekt und Objekt ineinander verwoben sind:

„Denn Soziologie hat Doppelcharakter: in ihr ist das Subjekt aller Erkenntnis, eben Gesellschaft, der Träger logischer Allgemeinheit, zugleich das Objekt. (...) Gesellschaft als Subjekt und Gesellschaft als Objekt sind dasselbe und doch nicht dasselbe.“¹⁴⁷

Die Urgeschichte zeigt wie die Verdinglichung, der Wechsel von Subjekt in Objekt, sich darstellt:

„Aber mehr das Subjekt die Bestimmung des Objekts an sich riß, desto mehr hat es seinerseits, bewußtlos, zum Objekt gemacht.“¹⁴⁸

Die Gesellschaft wird als zweite Natur erlebt, aber der Fortschritt beinhaltet sowohl ein Opfer. Die Begriffe können nicht einfach von der Naturwissenschaft auf die Gesellschaft (-theorie) übertragen werden. Das zeigt die Konstellation zwischen Subjekt und Objekt. In der Naturwissenschaft haben wir es mit Objekten außerhalb des Individuums zu tun. In der Gesellschaft ist das Subjekt auch zum Teil Objekt: „Weil aber Gesellschaft aus Subjekten sich zusammensetzt und durch ihren Funktionszusammenhang sich konstituiert, ist ihre Erkenntnis durch lebendige, unreduzierte Subjekte der „Sache selbst“ weit kommensurabler als in den Naturwissenschaften, welche von der Fremdheit eines nicht seinerseits menschlichen Objekts dazu genötigt werden, Objektivität ganz und gar in den kategorialen Mechanismus, in abstrakte Subjektivität hineinzuverlegen.“¹⁴⁹ Die Gesellschaft erscheint; verstehbar und unverstehbar zugleich:

„Zur objektiven Gesetzlichkeit von Gesellschaft rechnet ihr widerspruchsvoller Charakter, schließlich ihre Irrationalität hinzu.“¹⁵⁰

Der Anspruch seiner Ästhetik erscheint erstmal als Widerspruch:

„Ästhetik zielt auf konkrete Allgemeinheit.“¹⁵¹

Das Dilemma ist die Sprache, also die Vermittlung vom Allgemeinen, den Kategorien und dem Besonderen, die einzelne Begriffe. Oder in der Ästhetik: die Vermittlung der Theorie, dem Allgemeine, den auf Kategorien und abstrahierende

¹⁴⁷ ebd., S.206

¹⁴⁸ ebd., S.191

¹⁴⁹ ebd., S.183

¹⁵⁰ ebd., S.217

¹⁵¹ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.393

Begriffe Angewiesene und dem einzelnen Werke, das einen jeweils besonderen Fall verhandelt. In ‚System der Philosophie‘ zeichnet Hegel auf, dass einige Problemstellungen der Ästhetik ursprünglich der Philosophie zugehörig sind, dass dadurch, dass wir die Dinge denken, machen wir sie zu etwas Allgemeinem, die Dinge sind aber einzelne. Der Begriff des Terminus zeugt davon, dass hier ein Prozess zu Ende geführt wurde, während doch die einzelne Regung, die unter den Begriff subsummiert werden soll, der begrifflichen Erstarrung entgegenarbeitet. Hegel zufolge, ist die Kunst das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichem und dem reinen Gedanken. Die Mittel der Kunst seien nicht mit der Täuschung gleichzusetzen:

„Doch der *Schein* selbst ist dem *Wesen* wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht *für* Eines wäre, *für* sich selbst sowohl als auch für den Geist überhaupt. (...) Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahren Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.“¹⁵²

Durch die Form wird das Kunstwerk beschränkt und kann nur einen Kreis oder eine Stufe der Wahrheit darstellen, aber die Kunst ist die Entäußerung des Geistes sich selbst betrachtend.

Mit der Form, die die Totalität beansprucht, schließt bei Adorno das geschlossene Kunstwerk die Brüchigkeit zwischen Subjekt und Objekt mit ein und dadurch geht dessen Charakter der Erkenntnis verloren:

„Das geschlossene Kunstwerk erkannte nicht, sondern ließ in sich Erkenntnis verschwinden. Es machte sich zum Gegenstand bloßer >>Anschauung<< und verhüllte alle die Brüche, durch welches Denken der unmittelbaren Gegebenheit des ästhetischen Objekts entweichen könnte. Damit begab das traditionelle Kunstwerk selber sich des Denkens, der verbindlichen Beziehung auf das, was es selber nicht ist. (...) Daß es anschaulich sein soll, täuscht bereits die Überwindung des Bruches von Subjekt und Objekt vor, in deren Artikulation Erkenntnis besteht: die Anschaulichkeit der Kunst selber ist ihr Schein. Erst das zerrüttete Kunstwerk gibt mit seiner Geschlossenheit die Anschaulichkeit preis und den Schein mit dieser.“¹⁵³

Die Erkenntnis fordert, dass Subjekt und Objekt sich einander konstituiert. Die Kunst soll den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewusstsein und in die eigene Gestalt aufnehmen. Aber das Kunstwerk kann dem

¹⁵² Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.21f

¹⁵³ Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.118

Zusammenhang der Verblendung nicht ästhetisch entrinnen, dem es gesellschaftlich angehört.

Der Arbeitsprozeß an einem Kunstwerk unterscheidet sich von dem mit ihm vergleichbaren Typus handwerklicher Arbeit.¹⁵⁴ An dessen Anfang steht das Projekt, was dem Prozess als ganzem einen teleologischen Charakter gibt. Dieses Moment fehlt bei der künstlerischen Produktion nicht etwa ganz, sondern es hat einen anderen Stellenwert.¹⁵⁵ Zum einen steht es nicht notwendig am Anfang, sondern kann sehr wohl erst durch die zufällige Begegnung mit einem Objekt hervorgerufen werden. Zum anderen fehlt ihm die Präzision des handwerklichen Projekts. Während dieses jederzeit als Maßstab zur Überprüfung des Arbeitsergebnisses dienen kann, gilt das von dem künstlerischen Projekt nicht. Mit dem Zurücktreten der Bedeutung des teleologischen Moments, d.h. der subjektiven Zwecksetzung des Produzenten, rückt das Objekt noch vor aller Bearbeitung als etwas Besonderes in den Blick. In dieser Rücksicht auf die Besonderheit des Materials gesteht künstlerisches Produzieren die eigene Unselbständigkeit ein, die die Naturbeherrschung stets zu verleugnen sucht. Die Einsicht in die Unterschiede

¹⁵⁴ vgl., „Nun bedenke dies! Wie verhält sich die Malerei zu jedem Ding? Schafft sie ihre Nachahmung nach dem wirklichen Objekt oder nach seiner Erscheinung, ist sie also Nachahmung der Realität oder des Scheinbildes! (...) Weitab von der Wahrheit steht also die Kunst der Nachahmung, und gerade deshalb schafft sie alles nach, weil sie nur wenig von jedem Ding erfaßt und da nur sein Scheinbild. So malt uns etwa ein Maler einen Schuster, Tischler und alle anderen Handwerker, ohne auch nur etwas von einer der Künste zu verstehen. (...)“

Platon, „Der Staat, (Politeia)“, übersetzt von Karl Vretska, 598b-598c

Bei Platon gibt es für jedes Ding drei Künste: die gebrauchende, die erzeugende und die nachahmende. Die Handwerkskunst wird zu den gebrauchenden und nachahmenden Künsten gerechnet, und die Poetik (die Kunst) zu den nachahmenden. Die emphatische Kunst wird die Erscheinung einer Erscheinung. Das Scheinbild der Vollkommenheit stellen die Dichter dar. (vgl., Platon, „Der Staat“, 602a ff) Bei Platon wird die Handwerkskunst über die (Dichter)Kunst bewertet. Aber die Handwerkskunst und die Kunst sind beide nur Nachahmungen der Idee. Aber die Arete, die Leistungsfähigkeit eines Dinges oder Wesens, kann bei den hergestellten Gegenständen der Handwerkskunst überprüft werden, indem sie die gestellte Aufgabe gut erfüllt.

Bei Aristoteles wird die Kunst, die Techné, auf dieser Weise definiert: „Jede Kunst und jede Lehre, ebenso jede Handlung und jeder Entschluß scheint irgendein Gut zu erstreben. Darum hat man mit Recht das Gute als dasjenige bezeichnet, wonach alles strebt. Es zeigt sich aber ein Unterschied in den Zielen, denn die einen sind Tätigkeiten, die anderen sind bestimmte Werke außer ihnen. Wo es Ziele außerhalb der Handlungen gibt, da sind ihrer Natur nach die Werke besser als die Tätigkeiten.“

Aristoteles, „Die Nikomachische Ethik“, übersetzt von Olof Gigon, 1094a I

¹⁵⁵ Im zweiten Teil der Kritik der Urteilskraft behandelt Kant das Problem der Teleologie, d.h. der Erklärung durch Zwecke. Es gibt den Typus der Erklärung in Beziehung von Ursache und Wirkung, die experimentell überprüft werden können, die Kant als mechanische Erklärung bezeichnet. (vgl., ‚Kritik der Urteilskraft‘ §68) Er geht davon aus, dass weder Organismen noch das Ganze der Natur als Mechanismus erklärt werden können. Um uns Organismen oder gar das Ganze der Natur begreiflich zu machen, müssen wir das Ganze als Zweck betrachten, von dem her wir die Teile erfassen. Wir müssen deshalb zu einer teleologischen Erklärung greifen, und die liefert keineswegs den Beweis für die Realität der angenommenen Zwecke. Der Zweck ist eine Idee, d.h. ein regulatives Prinzip der Vernunft, über deren objektives Dasein wir weder bejahende noch verneinende Aussagen machen können. Das Dasein Gottes ist für Kant keine objektive Gewissheit, sondern nur eine Maxime der praktischen Vernunft.

von handwerklicher und künstlerischer Arbeit, darf aber nicht dazu verleiten, den gesellschaftlichen Charakter der künstlerischen Arbeit zu übersehen. Außerdem ist in der künstlerischen Produktion das Material ein produziertes, nicht Naturstoff; das Produzieren daher ein Akt der Vermittlung mit anderen. Der Produzent ist aber dennoch im Recht, wenn er seine Tätigkeit als die eines Subjekts interpretiert, aber gleichzeitig sollte die Subjektivität als gesellschaftliche Kategorie mitgedacht werden.

III. KIERKEGAARD UND ADORNO

1. EINE KURZGEFASSTE AUSFÜHRUNG ÜBER ADORNOS KIERKEGAARD-REZENSION

Mit ‚Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen‘ setzt Adorno sich mit Kierkegaard zum ersten Mal öffentlich auseinander. Seine Rezension erweckte viel Aufmerksamkeit innerhalb der damaligen Kierkegaard-Forschung. Diese Arbeit wurde von zwei anderen Texten, ‚Kierkegaards Lehre von der Liebe‘ (1940) und ‚Kierkegaard noch einmal‘ (1963), ergänzt.

Die Schwierigkeit in seiner Habilitationsschrift liegt darin, dass er mit seiner Kritik an Kierkegaard gleichzeitig die zeitgenössische Existentialphilosophie und deren ontologisches Prinzip kritisiert. Die zeitgenössische Existentialphilosophie repräsentiert philosophische Schulen die ihm zu nahe kommen, weshalb ihm die Abgrenzung bedeutsam ist. Kierkegaard wird auch von Adorno als der ‚Urvater aller Existentialphilosophien‘¹⁵⁶ verstanden. Er deckt die ambivalente Spannung in Kierkegaards Verhältnis zum Idealismus auf. Dass er Kierkegaard aus dem Idealismus und den Idealismus von Kierkegaard her deutet, unterscheidet seinen Ansatz über die existenzphilosophische Zugangsweise. Er geht mit seiner Kritik über den Begriff des Idealismus hinaus. Die Kritik an der ‚objektlosen Innerlichkeit‘¹⁵⁷ und ihrem ‚Intérieur‘ soll am Kierkegaardschen Denken einen Moment treffen, welches durch Übersteigerung die Unwahrheit des Idealismus und seine Eingeschlossenheit in Immanenz verraten. Das Ästhetische bei Kierkegaard ist für Adorno nichts anderes als bloße Kunstlehre und das Allgemeine, die Ewigkeit bei Kierkegaard, ist eine Idee ohne Gegenstand. Subjekt und Objekt sind entfremdet, weil bei Kierkegaard allein die Subjektivität die Wirklichkeit repräsentiert. Die Subjekt-Objekt-Relation ist bei ihm eine Antinomie, die in das

¹⁵⁶ „Der Vorwurf gegen die moderne Ontologie geht also eigentlich schon an Kierkegaard, der die Bindung der Wahrheitsfrage an die Existenz des Fragenden offensichtlich als erster aufgebrochen hat. Insofern ist Adornos bleibende Auseinandersetzung mit Kierkegaard primär durch die Abwehr der modernen Ontologie motiviert.“
Deuser, H., „Dialektische Theologie“, München 1980, S.109

¹⁵⁷ Bei Marcuse geht es nicht darum, Kierkegaards Abdrängen der gesellschaftlichen Dimension der Existenz zugunsten der religiösen Innerlichkeit als deren ‚Objektlosigkeit‘ oder als ‚Abstraktheit des Selbst‘ mehr oder weniger von außen zu kritisieren. Er will vielmehr an Kierkegaards Denken und Handeln selbst die Dialektik des Inneren und Äußeren aufzeigen, indem er die prinzipielle Bedeutung von Kierkegaards Angriff auf die Kirche reflektiert.

radikale Ich übergegangen ist. Die widersprechenden Momente von Sinn, Subjekt und Objekt treten bei Kierkegaard nicht disparat auf, sondern bleiben ineinander verschränkt. Ihre Figur heißt Innerlichkeit. Daraus ergibt sich, dass das Ich von der Übermacht der Andersheit nur auf sich selbst reflektiert wird. Um wieder zu einem Sinn zu gelangen, entwirft Kierkegaard eine Dialektik, deren Grundlage das Wählen darstellt. Die Wahl ist nicht an einen positiven Inhalt gebunden und das Sein entzieht sich einer materiellen Definition und sie ist nichts anderes als reine Willkür. Die subjektive Dynamik hat kein in sich ruhendes Sein außerhalb ihrer Spannung. Bei Sein und Werden überwiegt das Werden. Alle qualitativen Bestimmungen subsumiert die objektlose Dialektik unter der formalen Kategorie der ‚Negation‘. Die Wahl, die spontane Entscheidung des autonomen Menschen, in ihr sucht Kierkegaard die Indifferenz von Subjekt und Objekt. Kierkegaard kann sie entbehren, und zwar solange, wie die Innerlichkeit sich als Objektloses verschließt. Sobald sie von Objektivität überwältigt wird, wird die Innerlichkeit zur Zuflucht des Subjekts. Für Kierkegaard kann das Christentum in seinem Glauben, die Menschen der Neuzeit aus der Not der Verdinglichung retten. Sein Trost, und das gilt auch für den Idealismus allgemein, ist die Aufteilung der Welt nach ‚Innen‘ und ‚Außen‘, Geist und Natur, Freiheit und Notwendigkeit. Statt sich mit den ökonomischen und sozialen Gründen der Verdinglichung zu beschäftigen, wendet er sich nach Innen. Die momentane, ohnmächtige Indifferenz von Subjekt und Objekt wird als ein Problem betrachtet, das der Einzelne für sich lösen muss und sie ist damit eine Aufgabe der Unmöglichkeit. Die Macht der Verdinglichung sollte durch die Innerlichkeit aufgehoben werden. Aber als Privatsphäre gehört sie dennoch dem gesellschaftlichen Gefüge an. Der Begriff der Öffentlichkeit basiert auf einer scharfen Trennung zwischen Privat und Öffentlich: Als Ideal gilt eine Reinigung des Öffentlichen vom Privaten. Dadurch kann der Mensch als reflektiert und rational erscheinen. Der konservative Theoretiker Richardt Sennett hat den gegenwärtigen Zustand als ‚Intimitätstyannei‘ bezeichnet. Dieser Begriff kann auch die Philosophie von Kierkegaard bezeichnen. Indem Kierkegaard den gesellschaftlichen Zusammenhang verleugnet, verfehlt er den eigenen gesellschaftlichen Standort.

Es soll sich der Fragen genähert werden, wie Adorno Kierkegaard vorwirft, seine Philosophie aus einem mythischen Bildgehalt herauszusuchen. Dabei wird die Kritik, die sich unter dem Begriff der ‚objektlosen Innerlichkeit‘ bei Adorno

subsumieren lässt, untersucht und es wird dargelegt wie sich das Ästhetische in der neueren Kierkegaard Forschung geprägt hat.

Was Kierkegaard kritisch an den modernen Umdeutungen der Idee des Tragischen erkannte, gilt auch für seinen eigenen Begriff von Ästhetik. Seine Philosophie wird in Individualität und Subjektivität transsubstantiiert. Darum wird das damalige ästhetische Verhalten von Kierkegaard als das des Zuschauers definiert, während bei Adorno die Zuschauer von der Kulturindustrie als beeinflusste Massensubjekte dargestellt werden.¹⁵⁸ Der Ästhetiker kann bei Adorno nicht mit dem Zuschauer gleichgestellt werden. Denn wie die Tragödie, das Schicksal als Gegenbild zur subjektiven Dynamik, von Kierkegaard gesehen wird, gleicht sie der objektlosen Innerlichkeit. Die objektlose Innerlichkeit steht der emphatischen Wahrheit als ein fremdes und rätselhaftes Schauspiel gegenüber. Nach Adorno steht der Begriff der ‚Ästhetik‘ gewissermaßen im Gegensatz zur ‚Existenz‘. Ästhetisch sind für Kierkegaard die objektiven Bilder und subjektiven Verhaltensweisen, deren mythischer Scheincharakter in seinem eigenen philosophischen Entwurf enthüllt ist.

Die bloße Natur ist bei Kierkegaard mythischer Schein, der nur durch Freiheit aufgehoben werden kann.¹⁵⁹ Der Mythische Schein, die Sündhaftigkeit, gehört zusammen mit der Freiheit, zu den Menschen. Sein Naturwesen ist in sich

¹⁵⁸ vgl., „„Reflektierte Menschen , und Künstler, haben nicht selten ein Gefühl des nicht ganz Dabeiseins, nicht Mitspielens aufgezeichnet; als ob sie gar nicht sie selber wären, sondern eine Art Zuschauer. Die anderen stoßen das vielfach ab; Kierkegaard hat darauf seine Polemik gegen die von ihm so genannte ästhetische Sphäre gegründet.“ Adorno weist diese Polemik zurück. Denn das Zuschauen ist für ihn keine ästhetische, sondern ebenso eine theoretische und ethische Haltung.“

Seel, Martin, „Adornos Philosophie der Kontemplation“, Frankfurt am Main 2004, S.18

¹⁵⁹ Peter Rogers zeigt mit seinem Text „Indirect Communication: Training in Freedom“ in „Kierkegaard and Freedom“ herausgegeben von James Gils, New York 2000, dass die indirekte Mitteilung von Kierkegaard das Bewusstsein von einer möglichen Freiheit eröffnet, indem die Möglichkeit der Wahl, den Lesern, *durch* seine ästhetische Methode bewusst wird. Die Aufgabe der Ästhetik in ‚Entweder-Oder‘ zeigt, dass die Ästhetik mehr als bloße Kunstlehre ist, ihre Aufgabe wird dort eng mit dem Begriff der Freiheit verknüpft.

„In this way then, the indirect communication of Either/Or trains the skills necessary to making a choice“ ebd., S.151

Der Glaube, darum dreht sich die ganze Philosophie Kierkegaards, ist die Erkenntnis von objektiver Ungewissheit, und deshalb kann sie nicht durch Logik oder Begriffe als solche vermittelt werden. Die Ästhetik ermöglicht ihm eine Form für Aneignung. „Kierkegaard has written in a way that is designed to allow us to discover which sphere we prefer, builds up our confidence that we can discover which sphere we actually prefer. Finally then, this belief can become strong enough to become the faith necessary to perform the free act.“ ebd., S.152

Die Ästhetik wird das Hilfsmittel dafür, dass der Glaube nicht verstanden werden kann, sondern es nur daran geglaubt werden muss. Die Freiheit ist die Möglichkeit daran zu glauben.

„This somewhat breaks the usual categorization of free acts because there isn't a moment just before the act is performed or just after the act is performed. Rather, there is a constant activity that should be classified as free because there is no sufficient reason for it and it is not arbitrary. One might then, describe this activity as a state of liberty.“ ebd., S.154

dialektisch. Der Mensch teilt sich in Natur und Super-Natur ein und die Natur des Menschen wird somit die Rettung und das Verderben in einem.

„In der verdinglichten Welt selber ist durch deren Geschichte mythische Natur zurückgeworfen in die Innerlichkeit des Menschen. Innerlichkeit ist das geschichtliche Gefängnis des urgeschichtlichen Menschenwesens. Der Affekt des Gefangenen ist die Schwermut. In Schwermut stellt Wahrheit sich dar, und die Bewegung von Schwermut ist die zur Rettung des verlorenen „Sinnes“. Freilich wahrhaft dialektische Bewegung. Denn wenn in Schwermut Wahrheit sich darstellt, so stellt sie doch der bloßen Innerlichkeit sich dar einzig als Schein.“¹⁶⁰

Die Verzweiflung der Schwermut ist somit der Ausdruck der mythischen Dialektik. Das in Immanenz verlassene Subjekt ist der Ausdruck der objektlosen Innerlichkeit.

Mit dem Gebrauch des Begriffs des ‚Privatier‘¹⁶¹ versucht Adorno Kierkegaard zu bezeichnen. Kierkegaard hat, wie von Adorno festgestellt wurde, von seinen Büchern gelebt, aber auch die vergleichsweise großen Honorare, die er dabei verdiente, hat nicht ausgereicht um seinen durchaus aufwendigen Lebensunterhalt zu bestreiten, sodass er weitgehend von seinem ererbten Vermögen leben musste, das, nachdem es durch den Staatsbankrott im Jahre 1848 auf die Hälfte seines ursprünglichen Realwertes zusammenschmolzen war, nicht mehr ausreichte, um ihn allein von den Zinsen zu ernähren.¹⁶² Zudem geht Adorno von der überholten Auffassung aus Kierkegaard habe aus religiösen Gründen keine Zinsen nehmen wollen und deshalb von Anfang an von der Substanz gelebt, und er hat dieses Fehlurteil auch nicht in späteren Auflagen seiner Schrift korrigiert. Denn Kierkegaard hatte sein Vermögen fast vollständig in königlichen Wertpapieren und anderen hochverzinslichen Wertpapieren angelegt.

Der Begriff des Intellektuellen muss bei Adorno erweitert werden. Wenn ein Schriftsteller oder Künstler nur von seinen künstlerischen Tätigkeiten leben muss, um diese Bezeichnung zu verdienen, können die wenigsten bekannte und anerkannte Künstler darunter subsumieren werden:

¹⁶⁰ Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.86

¹⁶¹ ebd., S.70f

¹⁶² vgl., Frithiof Brandt und Else Thorkelin, „Søren Kierkegaard og pengene“, København 1993

„Es ist daher genauso abwegig, bei der Interpretation Kierkegaards von der These auszugehen, er sei „Rentier“ gewesen, wie wenn man Goethe oder Hegel unter dem Gesichtspunkt lesen wollte, daß sie Beamte waren.“¹⁶³

Mit der Darstellung der finanziellen Verhältnisse oder der Kierkegaardschen Philosophie als ‚die Straße des Flaneurs‘¹⁶⁴ habe er nicht Kierkegaards gesellschaftliche Position hinreichend gekennzeichnet. Die Umgebung Kierkegaard ist die Welt der Studenten und Wissenschaftler, der Literaten und Künstler. Aber er bewegt sich in den verschiedenen Klassen: Sein Hintergrund ist der Handel und Kaufmannsstand, sein Verhältnis zu der Kirche wird durch ein inniges und persönliches Verhältnis zum Erzbischof Mynster gekennzeichnet, er verkehrt in verschiedenen Literarischen Zirkeln, mit Hans Christian Andersen und J.L.Heiberg, später war er öfter zu Besuch beim König Christian VIII. Die gesellschaftliche Position Kierkegaards kann als ein Querschnitt durch die gesamte dänische Gesellschaft der damaligen Zeit bezeichnet werden.

Adornos ambivalentes Verhältnis zu Kierkegaard spiegelt sich auch in den Begriffen der Metaphysik¹⁶⁵ und der Theologie wider. Behauptet Adorno Anfang

¹⁶³ Cattepoel, J., „Dämonie und Gesellschaft“, Freiburg/München 1992, S.32

Später ändert sich die Sicht Adornos: „Auch darin setzt der generelle Zug sich durch, den Künstler, dem die Basis des liberalen Unternehmertums unter den Füßen schwankt, in einen Angestellten zu verwandeln. So ergeht es nicht nur der Musik, sondern allen Bereichen des objektiven Geistes, zumal dem literarischen. Der wahre Grund ist die anwachsende ökonomische Konzentration und das Absterben der freien Konkurrenz.“

Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.29

¹⁶⁴ Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.93

vgl., auch S.87-94

Die verschiedenen Beschreibungen von Kierkegaard als Flaneur, der letzte Dandy, ein Genie in einer Kleinstadt oder der komische Kierkegaard trifft ihn oder seiner Philosophie nicht. Wenn Benjamin der Flaneur als einer, der in den gesellschaftlichen Arbeitsprozess (noch) nicht einbezogen ist, verwandelt dessen flüchtigste Außenansicht in einen Gegenstand des Zeitvertriebs und das Bewusstsein seiner fehlende produktiven Funktion in der Gesellschaft übertäubt er durch einen eigentümlichen Genuß an ihr, beschreibt er eher der Verführer aus ‚Entweder-Oder‘.

Um sich den Schemata zu entziehen, in die die Sekundärliteratur Kierkegaard gepreßt hat, muss der Däne erst gar nicht gegen den Strich gelesen werden – es genügt, ihn wieder einmal (oder nocheinmal) zu lesen und ihn in all seiner Zwiespältigkeit wirken zu lassen.

Siehe auch, Brief von Adorno an Benjamin. New York, 10.11 1938 in

Benjamin, W., „Gesammelte Schriften“, I.3, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S.1093ff

¹⁶⁵ Die Metaphysik hat bei Adorno die Gestalt einer Rückfrage auf die Kultur angenommen. „(...), daß ich also sozusagen die Metaphysik am Stande der Kultur messe; daß ich die Antworten auf die sogenannten metaphysischen Fragen von dem Bewußtsein des geschichtlich-kulturellen Standes abhängig mache, während doch gerade nach den gängigen Vorstellungen, die der Metaphysik das Wahre, Absolute, aller menschlichen Bedingtheit zuschreiben werden können.“

Adorno, T.W., „Metaphysik. Begriff und Probleme“, herausgegeben von Rolf Tidemann, Frankfurt am Main 1998, S.188

Wenn Adorno von Metaphysik spricht, spricht er von einer Verflechtung von Kultur und metaphysischen Fragen. Er drückt sich vorsichtig aus, indem er Metaphysik als eine Möglichkeit von Metaphysik formuliert. Anhand des Begriffes

der dreißiger Jahre, als ihm das existentielle Denken nur ein Reflex der durch abstrakte Tauschbeziehung hervorgerufenen Verdinglichung war, Kierkegaard habe „den zentralen Wahrheitsanspruch von Philosophie preisgegeben, den der Interpretation der Wirklichkeit“, so räumt er Mitte der Sechziger ein „Kierkegaards Protest gegen die Philosophie war auch der, gegen das verdinglichte Bewußtsein, in dem, nach seinem Wort, die Subjektivität ausgegangen ist. Er nahm gegen die Philosophie auch deren Interessen wahr.“¹⁶⁶

Was Adorno und Kierkegaard gemeinsam haben, ist ihre Auffassung über die Not des Subjekts, in dem sich die umgekehrte Objektivität widerspiegelt.¹⁶⁷ Ohne Protest vom Subjekt wäre eine objektive Darstellung der Erkenntnis erst gar nicht möglich. Gegen das verdinglichte Bewusstsein mobilisiert Adorno mit Kierkegaard das 'autonome Subjekt' das auch nach seiner Auffassung nur durch die 'Verflüchtigung des Systemszwangs' zu retten ist. Bei Adorno nimmt das Subjekt die Stellung ein, in die es bei Kierkegaard erst durch eine für das nachhegeliansche

der ‚Vermittlung‘ von Kierkegaard wird es deutlich wovon er den Begriff der Metaphysik abgrenzen will. „ (...) –wobei er (Kierkegaard [L.R.]) im Übrigen, ..., den Hegelschen Begriff der Vermittlung als einer Vermittlung *in dem Extrem selbst* ganz mißverstanden hat, indem Kierkegaard diesen Begriff der Vermittlung von außen, gleichsam als einen Brückenschlag zwischen dem Absoluten und dem endlichen und bedingten menschlichen Geist verstanden hat.“ ebd., S.190

Das Prinzip des Idealismus sei, bei dem das Geistige als das wahrhaft Wirkliche und das Sinnliche, das sinnlich Gegebene, der sinnliche Gegenstand der Erfahrung als demgegenüber das Unwirklichere erscheint. - Gerade das, dass die Formen höhere Realität als ihrem Inhalt zukommt, ist deren Kern.

Die Trennung von Materie, die bloße Möglichkeit, und Form, die Wirklichkeit, die schon bei Aristoteles zu finden ist, werden zwar aufeinander bezogen, „aber von außen, durch die bloße Fähigkeit des Stoffes, ein anderes, als er ist, zu werden; das heißt: er ist nicht selbst zugleich immer auch Form, nicht in sich selbst durch Form vermittelt.“ ebd., S.101

Aber der Materie wird die begriffliche Form verliehen. Die Rede von der formlosen Materie ihrerseits ist bereits eine Form: „Wir können zwar von nichts als durch sie Sprache hindurch, vermittelt durch die Sprache reden. Die Sprache wird dadurch selbst ein Phänomen unter anderen, selber ein Moment der Wirklichkeit und darf dieser gegenüber nicht hypostasiert werden.“

ebd., S.107

Verstehen und Kritik sind Momente bei Adorno die zusammen hängen, und die Selbstreflexion der Vernunft auf sich selbst ist Metaphysik: „ (...) daß die Philosophie die sonderbare Eigenschaft hat, daß sie zwar selber verstrickt ist, daß sie zwar selber in dem Glashaus unserer Konstitution und unserer Sprache eingesperrt ist; daß sie aber trotzdem immer wieder vermag, über sich selbst hinaus, über diese Begrenzung hinaus und durch ihr Glashaus hindurch zu denken. Und genau dieses Denken über sich selbst hinaus, ins *Offene*, genau das ist Metaphysik.“

ebd., S.108

¹⁶⁶ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.127

¹⁶⁷ „Freilich findet sich im Lebenswerk Kierkegaards noch ein äußerlich ganz anderes geartetes, objektiv jedoch mit diesem eng verknüpft, noch wichtigeres Motiv: die soziale Funktion, die er der Religion, dem Christentum geben wollte. Kierkegaard sieht die heranreifende Krise seiner Zeit – er ist romantischer Antikapitalist -, (...)“

Lukács, G., „Die Zerstörung der Vernunft“, gesammelte Werke Bd.IX, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1962, S.254 Gerade dieses Motiv, das aus der Kritik der Philosophie von Hegel seine Form bekommt, verbindet Karl Marx und Søren Kierkegaard. Die Feststellung ist durch die Zeit begründet, ohne dass, daraus eine Gleichmacherei zwischen den Beiden hergestellt wird.

Denken kennzeichnende Bewegung eintritt; indem er in sich selbst hinein und nach außen blickt.

2. DIE ÄSTHETIK ALS EINE FORM DER ERKENNTNIS – FRAGMENT UND ESSAY

Adornos Philosophieren sucht in der Bemühung, dass sich in einer Utopie die Erkenntnis, nicht in der Selbstverwirklichung des Subjekts realisieren ließe und belässt die Individuen als Einzelne dem historischen Prozess gegenüber in der Perspektive des ohnmächtigen Widerstandes, den Beistand der Kunst:

„Die Bedingung der Möglichkeit der Konvergenz von Philosophie und Kunst ist aufzusuchen in dem Moment von Allgemeinheit, das sie in ihrer Spezifikation – als Sprache sui generis – besitzt. Diese Allgemeinheit ist kollektiv, so wie die philosophische Allgemeinheit, für welche einmal das transzendente Subjekt das Signum war, auf kollektive zurückdeutet. Aber an den ästhetischen Bildern ist gerade, was dem Ich sich entzieht, ihr Kollektives: damit wohnt Gesellschaft dem Wahrheitsgehalt inne“¹⁶⁸

Im Kunstwerk erscheint die Spur der Möglichkeit einer Versöhnung des Einzelnen und der Anderen. Adornos Schriften kreisen um eine mögliche Utopie. Eine Utopie, die undenkbar ist, ohne Zweifel, Verrat und Desillusion.

Um die Kunst zu verstehen, müssen deren gesellschaftliche Rolle und der momentane Zustand dargelegt werden. Die Antithese, die zwischen Besonderem und Allgemeinem in der Realität und dem Besonderen und Allgemeinen in der Kunst sich darstellt, besteht darin, dass die unreflektierte, naive Erfahrung der empirischen Wirklichkeit aus dem Besonderen, von der Einzelerfahrung kommt, und sie versucht, dieser unmittelbaren Erfahrungen geistig gerecht zu werden und muss deshalb auf allgemeine Mittel rekurieren. Die Art, mit der man als Denkender mit Erfahrung und Unmittelbarkeit klar kommt, ist zunächst einmal die Erfahrung zu verallgemeinern. In der Kunst ist es gerade umgekehrt. Das Kunstwerk will auf das Unerfasste hinaus. Deshalb kann die unmittelbare Wiedergabe der Wirklichkeit in der Kunst heute nichts über ihr Wesen aussagen.¹⁶⁹ Die Kunst wird dann selbst

¹⁶⁸ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S. 197f

¹⁶⁹ Wenn über Kunst und Realität diskutiert wird, grenzt sich Adorno von Georg Lukács ab.

vgl., hierzu W. Mittenzwei, Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte, in „Sinn und Form“, 19.Jg. (1967) Nr.1

Adorno wirft Lukács eine versöhnliche Auslegung des Widerspruchs zwischen Wesen und Erscheinung vor. siehe auch Lukács, Georg, „Frühe Schriften zur Ästhetik“, Bd. II, Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1974, S.92ff
Aber Lukács hat mit seinem Buch „Geschichte und Klassenbewußtsein“ für die Entwicklung der Frankfurter Konzeption, sich der Marxschen Kategorie des Warenfetischismus auch in kulturkritischer Absicht bedient. Lukács sieht in der ‚verdinglichten Bewußtseinsstruktur‘ den Widerschein der gesamtgesellschaftlichen Herrschaft des Tauscherts. Die ‚Bewußtseinsprobleme der Lohnarbeit‘ betont er, wiederholen sich im kulturellen Überbau: „verfeinert, vergeistigt, aber darum gesteigert.“

Lukács, Georg, „Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik“, Berlin 1923, S.111

zur Ideologie und nicht deren Kritiker. Ein Kunstwerk hat die Realität zu kritisieren, indem es diese nicht in ihrer Dinghaftigkeit gelten lässt. Dies kann die Kunst aber nur erreichen, wenn sie das Objekt künstlerisch subjektiviert und sich von dem unversöhnten Draußen absetzt. Adorno bezeichnet diesen Widerspruch als die ‚negative Erkenntnis‘ der Realität. Die heutige Kunst erfasst den Gesamtkomplex der Wirklichkeit nur abstrakt: In ihrem Schein, statt in ihrem Wesen, in ihrem Stillstand anstatt in ihrer Bewegung. Für Adorno ist die Form das Primäre und nicht der Inhalt. Im Kunstwerk und deshalb auch in der Theorie sind das Subjekt und das Objekt dialektisch vorhanden. Die Objektivität und die Subjektivität prägen die Materialien, die Form und den Ausdruck doppelt, aber sie bilden *keine* Identität.

Der Entstehungsprozess des Kunstwerks, die ästhetische Produktion, gilt für Adorno nicht, wie im traditionellen Verständnis, als allein verwurzelt in der schöpferischen Kraft des künstlerisch tätigen Individuums, sondern dieser wird betrachtet in seiner Eigenschaft als historisch-gesellschaftliches Subjekt, das sich auch der, dem historischen Stand der Gesellschaft entsprechenden Produktivkräfte zu bedienen weiß. Die gleichberechtigte Verbindung zwischen Form und Inhalt wird von dem Subjekt aufrecht erhalten. Auch der Künstler ist demnach gesellschaftliche Produktivkraft im Rahmen des gesamtgesellschaftlichen Prozesses, doch durch die Eigentümlichkeit seiner Produktion transzendiert er zugleich die gesellschaftlich-historische Situation.

Die Kunst wird vom Subjekt hervorgebracht, aber nur wo das Subjekt in der Produktion untergeht, ist das Kunstwerk gelungen und die Konstellation wird als Zeichen der Objektivität lesbar. Die Rolle des Subjekts ist die der Arbeit. Der Künstler wird vor Aufgaben gestellt, die objektive Lösungen in sich tragen. Er vollzieht den Akt von der Potentialität zur Aktualität, von der Möglichkeit zur Wirklichkeit:

„Der Sprachcharakter der Kunst führt auf die Reflexion, was aus der Kunst rede; das eigentlich, der Hervorbringende nicht und nicht der Empfangende, ist ihr Subjekt.“¹⁷⁰

Die Kunst ist subjektiv bearbeitete Natur, sie ist objektiv und autonom.

Die Analysen der Massenkultur in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ haben jahrzehnte später wichtige Anregungen Lukács begrifflich dargestellt.

¹⁷⁰ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.249

„Der Vorrang des Objekts, als potentielle Freiheit dessen, was ist von der Herrschaft, manifestiert sich in der Kunst als ihre Freiheit von den Objekten. Es ist an ihr, an ihrem Anderen ihren Gehalt zu ergreifen, so wird ihr zugleich dies Andere nur in ihrem Immanenzzusammenhang zuteil; es ist ihr nicht zu imputieren. Kunst negiert die Negativität am Vorrang des Objekts, sein Unversöhntes, Heteronomes, das sie noch durch den Schein der Versöhntheit ihrer Gebilde hervortreten läßt.“¹⁷¹

Das Kunstwerk ermöglicht eine Einsicht in die Gesellschaft und die Größe der Kunst liegt darin, dass sie, was die Ideologie verbirgt hervorbringt. Die Kunst überschreitet das falsche Bewusstsein, ob sie es will oder nicht, und sie muss auch nicht von der Gesellschaft deduziert werden, denn in der Kunst findet der Umschlag von Subjektivität in Objektivität statt. Die Arbeit an der Kunst ist durch das Individuum gesellschaftlich, ohne dass es dabei der Gesellschaft bewusst sein muss. Die Negativität der Wirklichkeit wird im Kunstwerk vor allem durch die Form und die Materialien aufgenommen. Die Kunst entfaltet sich dadurch als ‚der Geist der Gesellschaft‘. Der Künstler ist der ‚Seismograph der Realität‘, er stellt das Unversöhnte der Gesellschaft dar. Kunst spiegelt immanent die destruktiven und die zukunftssträchtigen Tendenzen der Zeit wider:

„Kunst hat ihr Anderes darum in ihrer Immanenz, weil diese gleich dem Subjekt in sich gesellschaftlich vermittelt ist. Zum Sprechen bringen muß sie ihren latenten gesellschaftlichen Gehalt: in sich hineingehen, um über sich hinausgehen.“¹⁷²

Die Welt, die die Lyrik hervorbringt, ist antagonistisch und die Lyrik wird nur ein Ausdruck davon. Durch die Sprache bekommt die Lyrik, das Subjektive und die Objektivität. Lyrik hat deshalb ihren Ursprung in einem kollektiven Unterstrom. Die Sprache ist das Medium, wodurch das Subjekt mehr als ein Subjekt wird:

„Kein Kunstwerk, auch das subjektivste nicht, geht auf in dem Subjekt, das es und seinen Gehalt konstituiert. Ein jedes hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen, Verfahrensweisen, die ebenso von den Materialien sich herleiten wie von Subjektivität; sein Wahrheitsgehalt erschöpft sich nicht in dieser, sondern verdankt sich seiner Objektivierung, die zwar des Subjekts als ihres Exekutors bedarf, aber Kraft der immanenten Beziehung auf jenes Andere, über das Subjekt hinausweist.“¹⁷³

Zu dem Bestimmbaren des Kunstwerks gehört der sozial immanente Gehalt. Aus der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft kristallisiert sich die Autonomie des Kunstwerks. Autonome Kunst ist daher einer der wenigen Orte, wo Subjektivität sich noch entfalten kann. Das Kunstwerk ist als eine der wenigen

¹⁷¹ ebd., S.384

¹⁷² ebd., S.386

¹⁷³ Adorno, T.W., „Ohne Leitbild. Parva Aesthetica“, Frankfurt am Main 1967, S.177

Instanzen noch offener, unreglementierter Erfahrung des Seins der Gesellschaft und des Daseins in ihr.

Selbstverständlich sind die Gefühle und Stimmungen des Künstlers mit der Subjektivität nicht gleichzusetzen. Es ist etwas Kollektives, das Innere des Autors Transzendierendes. Die Subjektivität wird durch den Künstler objektiv vermittelt. Wie der Künstler die materielle Aufgabe löst, wie die Materialien verarbeitet werden, das ist das Subjektive in der Kunst. Der echte Künstler, nach Adorno, ist der einsame Rebell, der gegen die verwaltete Welt kämpft. Die Kunst soll gegen die Verdinglichung der Welt opponieren und deshalb gleicht die Kunst der Utopie. Die Utopie ist nicht bestimmbar als das, was sein sollte; sie soll stets amalgamieren mit Sätzen der herrschaftlichen Subjektivität. Deren Totalität möchte die Kunst nicht mit dem Gedanken versöhnen. Die Kunst und die Utopie können an dem was sie aufzeigt, weshalb es nicht das ‚wahre Ganze‘ ist; was dieses wäre, kann das Denken nicht vorwegnehmen. Die Utopie und die Kunst sind das Versprechen des Glücks oder der Traum von der Möglichkeit des Unmöglichen.

Die Utopie von Erkenntnis, die Adorno mit so bohrender Insistenz umwarb, geht auf die absolute Einheit von Sache und Zeichen, die in ihrer Unmittelbarkeit allem menschlichen Wissen verloren ist. Jede Begrifflichkeit der Philosophie resigniert vor der Sache, wie sie an sich ist; trifft sie nur partikular, indem er ihr Besonderes auf das reduziert, worin sie mit anderem Besonderem übereinkommt: auf ihr Allgemeines. Begriffe sind Merkmalseinheiten, sie fassen nach den formalen Gemeinsamkeiten der Dinge. Die Begriffe versuchen, was objektiv ist, subjektiv mit den festgesetzten Begriffen einzufangen und damit verrät die Sprache wozu Begriffsbildung taugt. Die Gestalten werden gefasst, angetastet und eingefangen. Für Adorno ist die Sprache das Medium und das Movens seiner Philosophie. Deshalb umformt er auch die Sprache, weil viele Begriffe von dem Identitätsdenken zu stark geprägt sind:

„Sprache hat teil an der Verdinglichung, der Trennung von Sache und Gedanke.“¹⁷⁴

Im Versuch, durch größtmögliche Präzisierung der Unwahrheit den Begriff auszugleichen, findet in der Philosophie eine fortlaufende Selbsskorrektur statt. Das Gegenständliche der Begriffe, ihre nominelle Verfassung lässt sich derart jedoch

nicht einholen. Auch Adorno selbst schreibt durchaus episch, seine Weigerung aber, ein vollständiges Epos, ein geschlossenes System zu schaffen, zeugt von der konfliktuösen Situation. Eine Alternative zum epischen Diskurs böte das Lyrische, das hieße der Vorrang des Ausdrucks vor der Vermittlung. Der Autor Adorno aber verweigert sich dem lyrischen Diskurs, da der Philosoph Adorno das Risiko der Zufälligkeit bzw. Partikularität nicht eingehen will. Er bedient sich stattdessen des Essays als Form und zeigt am Beispiel des Essays wie die Begriffe, Subjekt und Objekt, durch die Form eine neue gleichberechtigte Verbindung eingehen können. Für ihn ist der Essay das Beispiel für die Hervorhebung der Form:

„Im Akt der Erkenntnis, den Kunst vollzieht, vertritt die ihre Form Kritik am Widerspruch dadurch, daß sie auf die Möglichkeit seiner Versöhnung weist und damit auf das Kontigente, Überwindbare, Nichtabsolute am Widerspruch. Freilich wird damit die Form zugleich auch zu dem Moment, in dem der Akt der Erkenntnis innehält.“¹⁷⁵

Der Essay hat zwei zentrale Abschnitte, welche die zwei entscheidenden Aspekte in der ambivalenten Logik der Kontigenskultur beschreibt: auf der einen Seite, die Erfahrung von einem Verlust der Meinung, ontologische Sicherheit und Traditionen; auf der anderen Seite die Anstrengungen für diese Erfahrenheit durch verschiedene politische, soziale und moralische Diskurse zu kompensieren. Das ontologische Verschwinden wird durch eine neue Wirklichkeit und neue Ordnungen - durch Artefakte - kompensiert. Der Essay nimmt nicht die Totalität von Subjekt/Objekt in Anspruch um eine (neue) Totalität zu beschreiben:

„Der geläufige Einwand gegen ihn (der Essay, L.R.), er sei stückhaft und zufällig, postuliert selber die Gegebenheit von Totalität, damit aber Identität von Subjekt und Objekt, und gebärdet sich, als wäre man des Ganzen mächtig (...) Seine Schwäche zeugt von der Nichtidentität selber, die er auszudrücken hat.“¹⁷⁶

Die Brüchigkeit des Essays stimmt mit der Wirklichkeit überein, weil das Subjekt die Welt so erfährt und durch die Form versucht der Essay nicht diese Brüchigkeit zu glätten. Die Form des Essays folgt Adornos Diktum, wonach in einem philosophischen Text alle Sätze gleich nah zum Mittelpunkt stehen sollten. Der Essay wäre somit zwar einerseits auch Reihung und Konstellation, eine Idee, die Adorno am Modell der Zwölftonmusik gebildet und auf die Kunst übertragen hat, und andererseits verabschiedet er sich nicht von der Begrifflichkeit.

¹⁷⁴ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S.220

¹⁷⁵ Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.119

¹⁷⁶ ebd., S.19

Das Fragment hat den Beiklang des Unfertigen, Unbewältigten und Liegegebliebenen. Das mit diesem Namen angezeigte Scheitern kann daran liegen, dass die vorgesezte Aufgabe sich undurchführbar erwies oder in der schlichten Tatsache seinen Grund hat, dass der Tod die Vollendung verhinderte. Es könnte sich jedoch auch so verhalten, dass die Sache selbst keine Abgeschlossenheit vertrüge, diese vielmehr von sich her abwies. Dann würde das Misslingen ihr wesensmäßig zugehören und nicht subjektive Faktoren wären für es verantwortlich. Dann aber wäre das Fragment der diesem Sachverhalt gemäße Ausdruck.

In der Tat ist das Fragment in der moderne Literatur so verstanden worden. Es dokumentiert die Kontiguenz und Diskretheit der Welt selber. Kierkegaard hat eine Ästhetik des Fragments entworfen, die nicht nur gewisse, die moderne Literatur beherrschende Tendenzen erfasst, sondern auch ein zentrales Problem seiner eigenen Philosophie aufwirft.

In ‚Entweder-Oder‘ können drei Aspekte des Fragments herausgehoben werden. Der wichtigste zuerst: „alles menschliche Streben ist fragmentarisch“¹⁷⁷, also vorläufig, nie vollkommen. Dann: Die Andeutung wirkt anders als die Durchführung auf die Schaffenskraft des Produzenten und des Konsumenten; sie inspiriert diese, hält deren Aktivität wach. Und schließlich: Im Unfertigen ist die Subjektivität des Dichters gleichsam noch am Werke; er stellt nicht ein objektives Gebilde hin, sondern hält den Prozesscharakter des Schaffens fest. Auf einer Nenner gebracht: Im Fragment dokumentiert sich die ständige Transzendenz der Subjektivität, die als solche nie zum Ende kommt.

Viele essayistische oder fragmentarische Momente sind auch in den Schriften von Kierkegaard zu finden. Betrachtet man jedoch diejenigen Eigenheiten, die generell als charakteristisch für die Form des Essays gelten, so mag man in den Stileigentümlichkeiten dieser Gattung eine historische Präfiguration von Kierkegaards existentieller Kommunikationsweise entdecken. Die antisystematische Darstellungsweise, die sich selbst ständig überprüft und ihre Ausdrucksformen erprobt, mit welcher sich der Essayist seinem Thema annähert, kann eine Vorwegnahme dessen darstellen, was Kierkegaard als seine

¹⁷⁷ vgl., Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.180f

‚Gedankenexperimente‘ bezeichnet hat. Kierkegaard entfaltet die Gedanken nicht nach feststehenden Regeln sondern lässt sich von ihnen zu bestimmten Kombinationen anregen. Die Wirkung der Gedanken auf die Einbildungskraft ist das Entscheidende, nicht aber die logische Konsequenz und jene ist das Movens der Bewegung. Das Gleiche gilt für die wechselnden Standpunkte, von denen aus eine Frage behandelt wird. Wesentlicher Bestandteil dieser Bewegung der wechselnde Standpunkte ist die Anerkennung des Primats der Subjektivität in ihrer Suche nach der Wahrheit und in ihrem Bemühen, diese Suche auch im Leser anzustoßen. Die Verbindung zu Kierkegaards existentieller Kommunikationsweise zeichnet sich dann ab, wenn man sich der wichtigen mütterlichen Funktion der Reihe fiktiver Briefe und Tagebücher in ‚Entweder-Oder‘, ‚Die Wiederholung‘ und später auch in ‚Stadien auf dem Lebens Weg‘ erinnert.

Die verborgene, der Philosophie Kierkegaards gleichwohl innewohnende, Tendenz öffnet sich der Vielheit und Widersprüchlichkeit und richtet sich damit gegen jede systematische Vereinheitlichung.¹⁷⁸ Kierkegaard hat nun eine durchaus eigenständige Philosophie entwickelt; dies in Absetzung gegen die Philosophie des Idealismus und die Hegels insbesondere. Das aber heißt zugleich, dass er in Abhängigkeit zu jener stand. Mit Mitteln des Idealismus unternahm er es, diesen zu überwinden. Deswegen kehren bei ihm Probleme der idealistischen Philosophie der Subjektivität wieder, und das weist ihm seinen philosophischen Ort zu. In jener Tendenz macht die Ästhetik sich geltend, sie nämlich bewahrt das Besondere und sieht in ihm mehr als nur den Ausfluss des Allgemeinen. Dergestalt ist am Ende Kierkegaards Philosophie der ‚Dichtung‘ verpflichtet, und diese hat die Gestalt jener mitgeprägt.

Der Essay beugt sich nicht nur dicht dem Methodenideal der Wissenschaft, es übt offen Kritik an ihm. Kierkegaard wendet diese am Essay innewohnende Polemik ins Grundsätzliche, indem er nachzuweisen sucht, dass das Besondere, Einzelne, sich nicht ins Allgemeine auflösen lässt. Der gegen die Identitätsphilosophie gerichtete Zweifel an der Möglichkeit einer Letztbegründung, bedeutet jedoch keine Preisgabe der Rationalität. Die Einsicht, dass sich das Sein nicht der Idee

¹⁷⁸ „Nämlich, eine Kleinigkeit schreiben ist Leichtsinn – aber das System versprechen, das ist ernst.“ Kierkegaard, S., „Philosophische Brocken“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1952, S.106

fügt, fordert das Denken geradezu heraus. Es ist sich aber stets der Vorläufigkeit seines Unternehmens bewusst, und der Essay ist der adäquate Ausdruck hierfür.

Die Kunst gewährt nicht weniger Erkenntnis als Wissenschaft und Philosophie. Die Gebilde drücken Einsicht, Erkenntnis und Kritik aus, nur sie drücken es nicht auf dieselbe Art, wie die Theorie, aus. Sie gewähren Einsicht ohne Urteil, üben wortlos Kritik und klagen ohne Sentenz. Die Werke vermitteln nicht die Erkenntnis in der Sprache des Begriffs, sondern in der begriffs-, der wortlosen Sprache der Schrift. In ihnen muss gelesen, entziffert und sie muss gedeutet werden. Durch die Farben, Gesten, tonalen Gefüge, Bildgefüge, Sinngebilde, wird geurteilt und begriffen.

IV. DIE UNZULÄNGLICHKEIT DER SPRACHE BEI KIERKEGAARD

1. DIE PSEUDONYME – (S)EINE FORM DER MEHRSTIMMIGKEIT

Bei aller Einfachheit in seinen Themen war Kierkegaard in seiner Durchführung ein sehr subtiler Denker, dessen Arbeit sich nicht auf ein paar Formeln reduzieren lässt. Kierkegaards Verwendung für aktuelle Themen in Theologie und Philosophie wird um so schwieriger, in je größere Breite er erfasst wird, ohne dabei die vielfältigen Differenzierungen einem allgemeinen Prinzip zu opfern. Die Forschung und die Beschreibung von der Gedankenwelt Kierkegaards bewegt sich - wie seine eigenen Werke - zwischen groben Generalisierungen und ausgepinselten Einzelheiten. In der Kierkegaard-Industrie ist keine Linie, die durch die Schriftstellerei gezogen wurde, für zu grob und kein Detail in seinem Leben oder in seinen Werken für zu klein befunden worden, um nicht minutiös behandelt zu werden. Wer aus seinen pseudonymen Werken ein Bios eruieren will, verkennt die Quellen, die keine Autobiographie, ja noch nicht einmal Biographien bringen, sondern mögliche Grundhaltungen des Menschen zu sich und seiner Umwelt. Das Ich der Schriften¹⁷⁹ ist mit dem Verfasser nicht identisch und der ‚historische Kierkegaard‘ kann nicht das primäre Ziel der Kierkegaard-Forschung sein. Das ist nicht zufällig so, sondern von Kierkegaard gewollt. Er hat dem in der Pseudonymsetzung Rechnung getragen. Das eigentlich Interessante daran ist nicht, dass der Verfasser als Søren Aaby Kierkegaard, Sohn des reichen Tuchhändlers Michael Pedersen Kierkegaard, wohnhaft in Kopenhagen, Magister der freien Künste und Kandidat der Theologie, ehemaliger Verlobter der Regine Olsen bleiben wollte, sondern dass er nicht ein, sondern *mehrere* Pseudonyme für seine Veröffentlichungen wählte und damit nicht die Identität der Verfasser mit sich selbst, sondern die verfassersische Einheit seiner Werke aufhob. Das eigentliche historische Problem Kierkegaards ist darum, wie es ihm möglich war, verschiedene

¹⁷⁹ Die pseudonymen Schriften umfassen den eigentlichen Beginn der literarischen Produktion Kierkegaards von ‚Entweder-Oder‘ (erschienen 1843) bis zu den ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ (erschienen 1845) Die Tagebücher von Kierkegaard nehmen fast so einen großen Platz ein wie die Schriften. Sie können als eine Etüde verstanden werden. Die Etüde ist eine Übung, ein kürzeres Stück, das ein besonderes Problem behandelt, eine bestimmte technische Herausforderung. Im Ausgangspunkt ist sie keine ‚wirkliche‘ Musik. Sie zeigt von sich weg, in Richtung anderer und besserer Stücke. Und sie zeigt auf eine Weise auf sich zurück: die Etüde ist ein Hilfsmittel um die andere Musik zu spielen, die schon da oder noch nicht ist. In der Etüde liegt ein Versprechen von der Freude auf die Musik, die wartet.

Verfasser seiner Bücher zu schaffen, bzw. zu behaupten, und nur der Verfasser seiner Verfasser zu sein.

So könnte zum Beispiel ‚Furcht und Zittern‘ als eine Kafkasche Phantasie der Bestrafung verstanden werden.¹⁸⁰ Kierkegaard benennt die Krankheit des Zeitalters als eine des Wissens, in der Denken vom Wissen, Wissen vom Leben so radikal getrennt werden, dass die Existenzsituation aus dem Blickhorizont verschwindet. Im Brief an den Vater, kommt der Vater oder genauer die Vaternalisierung erst am Ende zu Wort. Bei Kierkegaard passiert es erst im ‚Augenblick‘ Nr.10. In einem längeren Klagelied werden die Qualen während der Kindheit und Jugendzeit beschrieben. Und der Schmerz der Erziehung endet in einer Begegnung mit einem zweiköpfigen Untier, der Vater und Gott: „og saa da maaske endelig et Øieblik, hvor den Magt, som saaledes engang har – ja, saa syntes det stundom – næsten mishandelt En, forklarer sig og siger:

„har Du noget at beklage Dig over, syntes det Dig, at jeg, i sammenligning med hvad der gjøres for andre Mennesker, har forfordet Dig, om end – af Kjerlighed – har maattet forbitte Dig Din Barndom, baade Din tidligere og tidligere Ungdom, synes det Dig, at jeg har narret Dig ved hva du fik i Stedet?“ Og dertil kann saa kun Svaret blive „nei, nei uendelige Kjerlighed.“¹⁸¹

¹⁸⁰ „Er bestätigt mich wie ein Freund“, schreibt Kafka über Kierkegaard am 27. August 1913 in sein Tagebuch. Kafka, F., „Tagebücher 1910-23“, Frankfurt am Main 1983, S.319

¹⁸¹ „Und vielleicht kommt endlich der Augenblick, in dem die Macht, die damals – ja, so sah es aus – einen fast mißhandelt hat, sich erklärt und sagt: „Hast Du etwas worüber Du Dich beklagen kannst, findest Du, dass ich, im Vergleich zu dem, was für andere Menschen getan wird, Dich übervorteilt hätte – und wenn ich das getan habe – aus Liebe – muss es Dich verbittern, Deine Kindheit, Deine frühe und späte Jugend, findest Du, dass ich Dich betrogen habe, mit dem was Du stattdessen bekommen hast? Darauf kann nur die Antwort lauten „nein, nein, unendliche Liebe.“ [L.R.]

Kierkegaard, Søren, „Øieblikket Nr. 1-10“, København 1962, S.196

Als Beispiel eines solchen Missverständnisses aus Liebe könnte man auch an Kierkegaards Erziehung durch den Vater denken. Nach seinem Tod, schreibt Kierkegaard in seinem Tagebuch:

„Meinem Vater verdanke ich doch von Beginn an alles. Es war seine Bitte an mich, wenn er, schwermütig, wie er gewesen, mich schwermütig sah: Schau, dass du Jesus Christus recht lieben kannst.“ Einige Tager später schreibt er ausführlicher: „Aber meines Vaters Tod war freilich auch eine furchtbar erschütternde Begebenheit für mich, auf welche Weise, darüber habe ich niemals zu einem einzigen Menschen gesprochen. Meines ganzen Lebens Vordergrund ist überhaupt in dem Maße in finsterste Schwermut gehüllt und in die Nebel zutiefst brütenden Elends, daß es kein Wunder ist, daß ich war, wie ich war. Aber alles Derartige bleibt mein Geheimnis. Auf einen anderen hätte es vielleicht keinen so tiefen Eindruck gemacht; aber meine Phantasie! Und besonders in ihrem Beginn, als sie noch keine Aufgabe hatte, der sie sich zuwenden konnte. Eine solche urgewaltige Schwermut, eine solch ungeheure Mitgift an Leid und das im tiefsten Sinn Leidvolle, als Kind erzogen zu sein von einem schwermütigen Greis – und dann mit einer angeborenen Meisterschaft, jeden betrügen zu können, als sei ich Leben und Lustigkeit -: und daß dann Gott im Himmel mir derart geholfen hat!“

Kierkegaard, S., „Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.16

Die Zwiespältigkeit, die sein Verhältnis zum Vater geprägt hat, kommt in dem Tagebuch deutlich zum Ausdruck: „(...) Und meinem Vater verdanke ich menschlich gesprochen alles. Er hat mich auf jede Weise so unglücklich gemacht wie möglich, hat bewirkt, daß meine Jugend eine Qual ohne gleichen wurde, hat bewirkt, daß ich in meinem stillen Sinn nicht weit davon entfernt war, mich am Christentum zu ärgern, oder wohl sogar, daß ich geärgert war, wenn

Die Lebenserfahrungen haben deshalb ihren Sinn nicht in der Biographie, sondern in der modellhaften Übertragung in den Kategorien und der Sprachbildung der Werke.

Die vielnamige Pseudonymität bedeutet gleichwohl nicht, dass ein Werk nicht des jeweiligen Verfassers ‚Ernst‘ gewesen ist. Gerade weil das der Fall ist, konnte Kierkegaard die Bücher nicht unter seinem Namen verneinen und musste sich dem Zwielficht mehrerer Verfasser aussetzen. Die Pseudonyme sind kein Trick, um sich literarischer Redlichkeit zu entziehen, sondern die einzige Möglichkeit, in der Kierkegaard völlig redlich sein konnte, alles sagen konnte, was er zu sagen hatte, ohne sein disparates Reden durch die Identität des Verfassers ad absurdum zu führen.¹⁸² Die ‚Polyglossia‘ seiner Gedanken war durch viele Stimmen

ich auch aus Ehrbietung gegen es mich entschloß, niemals ein Wort darüber zu einem Menschen zu sagen, und aus Liebe zu meinem Vater das Christentum darzustellen so wahr wie möglich im Gegensatz zu dem Geschwätz, das in der Christenheit Christentum genannt wird: und doch war mein Vater der liebste Vater, und ich hatte und habe innige Sensucht nach ihm, keinen Tag habe ich versäumt, beide am Morgen und Abend seiner zu gedenken.“
ebd., S.17

„Ich bin als Mensch persönlich ein armes unglückliches Kind, das ein schwermütiger Greis aus Liebe so unglücklich wie möglich gemacht hat – und dessen sich Gott dann wieder angenommen hat, und für den er „so unbeschreiblich, o so unbeschreiblich viel mehr getan hat, „als ich jemals erwartet hatte“, o so unbeschreiblich, daß ich mich bloß nach der Stille der Ewigkeit sehne, um nichts anderes zu tun als zu danken. Ich bin als Mensch persönlich in mehr als gewöhnlichem Sinne ein Sünder, der recht weit draußen gewesen ist auf dem Weg des Verderbens, dessen Umkehr nur allzu oft gezeichnet ward und gezeichnet ist vom Rückfall – ein Sünder, der dennoch glaubt, daß all diese Sünde ihm um Christi Willen vergeben ist, wenn er auch die Folge der Strafe tragen muß; ein Sünder, der sich nach Ewigkeit sehnt, um Ihm und Seiner Liebe zu danken.“
ebd., S.46

Die enge Verbindung zwischen dem Vater und Bischof Mynster kann in seinem Verständnis von Christentum wiedergefunden werden: „Und doch liebe ich Bischof Mynster, es ist mein einziger Wunsch, alles zu tun, um sein Ansehen zu stärken; denn ich habe ihn bewundert, und menschlich gesprochen bewundere ich ihn; und jedesmal, da ich etwas zu seinem Vorteil tun kann, denke ich an meinen Vater, der sich, wie ich glaube, darüber freut.“
ebd., S.20

„Die Freude, Kind zu sein, habe ich doch niemals gehabt. Die fürchterlichen Qualen, die ich litt, zerstören die Ruhe, welche das Kindsein auszeichnet, dass man es in seiner Gewalt hat, fleißig zu sein usw., dem Vater Freude zu machen; denn die Unruhe in meinem Inneren bewirkte, daß ich immer, immer außerhalb meiner selbst war. Aber nun scheint es mir doch nicht selten so, als mache sich das bezahlt, denn wie unglücklich mein Vater mich machte, so scheint es mir, als erlebe ich das Kindsein jetzt im Verhältnis zu Gott; als sei meine ganze erste Zeit mir deshalb so fürchterlich zerrüttet worden, damit ich sie um so wahrer das zweite Mal erleben solle, nämlich im Verhältnis zu Gott.“
ebd., S.153f

¹⁸² „This is why Kierkegaard uses pseudonyms: not to confuse his readers, nor to play games with them, but to bring out the subjunctive nature of what is being said. It is not Kierkegaard saying this but Johannes de Silentio or Johannes Climacus; saying that which Kierkegaard *imagines* them to say, were they to speak, to write. And that is why so many modern novelists emphasize, in their writing, that their novels are novels. Not to play games on their readers and not to trick them (though of course some do this for banal reasons), but to bring out the gap that will always exist between lived life and written-about life.“

Josipovici, Gabriel, „Kierkegaard and the Novel“ in „Kierkegaard: A Critical Reader“, herausgegeben von Rée, Jonathan and Chamberlain, Jane, Oxford, 1998, S.123

wiederzugeben. Um diese klärende Verwirrung zu vervollkommen, ist ein Teil der Schriften anonym gehalten und mit pseudonymen Herausgebern versehen, z.B. ‚Enweder-Oder‘. Im Blick auf den historischen Kierkegaard ist die Pseudonymität nur sein Stillstehen vor den Abgründen zwischen seinen eigenen Gedanken, die er denkerisch nicht ausgleichen konnte. Am Schluss der ‚Nachschrift‘ übernimmt Kierkegaard die Verantwortung für die Pseudonyme, er sagt, dass ihre Bedeutung darin liege, „ingen Betydning at ville have, i paa en Afstand som er Dobbelt-Reflexionens Fjernhed at ville solo læse de individuelle, humane Exisents-Forholds Urskrift, det gamle, Bekjendte og fra Fædrene Overleverede, igjennem endnu engang om mulig paa en iderligere Maade.“¹⁸³

Das Durchdenken der Existenz fordert Abstand, nicht den der Spekulation, sondern den der Doppelreflexion auf die Existenz und die indirekte Mitteilung. Darum bleibt Climacus von dem, was er sagt, auch immer der Angesprochene. Berufen kann er sich nur auf seine Existenz, auf sein Leiden und seine Aufrichtigkeit. Kierkegaards Pseudonyme sind Typisierungen einer Lebenskonsequenz, die der eigentliche Autor seinem Text gegenüber aus prinzipiellen Gründen nicht einnehmen konnte. Strenge verleiht dem pseudonymen Experiment die von ihm durchzuführende Idee, wobei die theoretische Gestalt gerade auf die lebendige Konsequenz einer subjektiven Existenz aus ist. Das dichterisch-pseudonyme Experiment der ersten Schriften ist wie die Vorübung zur Anwendung in den erbaulich-religiösen Reden. Sie stehen unter Kierkegaards Namen, die Hilfsfunktion der Pseudonyme sind weggefallen: Sie bestanden gerade darin, an die Grenze zum Religiösen zu führen.

Für den russischen Literaturtheoretiker und Sprachphilosoph Mikhail Bachtin (1895-1975) ist es nicht die Fiktion, die die Romane gekennzeichnet hat, sondern der Geist des Romans, die ‚Romanheit‘ bzw. ‚Romanhaftigkeit‘.¹⁸⁴ Der Roman als eine besondere Form der Sprache, ein Dialog mit vielen Stimmen: ‚Polyglossia‘. Es handelt sich dabei um die Ermittlung des dialogischen Winkels, in dem

„wenn man seine Aussage über den Aufbau der ‚Stadien auf des Lebensweg‘ heranzieht: „So ist es dem Leser selbst überlassen, es aus eigener Kraft zusammensetzen, wenn es ihm so gut scheint, aber für die Bequemlichkeit des Lesers ist nichts getan.“ Diese Äußerung macht uns darauf aufmerksam, dass wir beim Kierkegaard-Studium lernen müssen, selbst zusammensetzen zu können, also herausfinden zu können, wie sich die verschiedenen Gesichtspunkte und Entwicklungslinien in Kierkegaards Verfasserschaft zueinander verhalten.“

Malantschuk, G., „Die Begriffe Immanenz und Transzendenz bei Søren Kierkegaard“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.487

¹⁸³ Kierkegaard, Søren, „Uavsluttete uvitenskaplig efterskrift“, København 1962, S.548f

¹⁸⁴ Der Begriff ist eine Übersetzung von mir aus dem englischen Begriff „the novelty“.

bestimmte Sprachstile oder Soziodialekte in einem Werk angeordnet sind. Bachtin vertritt die Auffassung, dass der Verfasser in Dostojewskis Romanen einen aktiven Dialog mit seinen Personen führt. Der Roman wird dann ein dreidimensionaler Raum und dort ist es möglich, gleichwertige Stimmen, die von verschiedenen Positionen ausgesprochen werden, in einem engagierten Dialog, er nicht zu Ende gebracht werden kann, zu hören. Der Bachtinische Begriff ‚Dialogismus‘ impliziert eine ‚andere‘ Logik. Sie ist einerseits eine Logik der Distanz und der Relation zwischen den verschiedenen Satztermini bzw. der Erzählstruktur. Damit weist sie auf ein Werden hin und steht im Gegensatz zu einer Ebene der Kontinuität und der Substanz. Bachtin unterscheidet den monologischen Diskurs, dem die Beschreibung, die epische Erzählung, der historische und der wissenschaftliche Diskurs zuzuordnen sind, vom dialogischen Diskurs: Karneval, Menippea, polyphoner Roman. Nach Bachtin hat der Sokratische Dialog Vorreiterfunktion für die dialogische Struktur des Karnevals, Sokratische Wahrheit resultiert demzufolge aus dialogischen Beziehungen. Ganz am Ende von ‚Über den Begriff der Ironie‘ zeigt Kierkegaard, wie es möglich ist, mit wenigen Sätzen, eine Form der Polyglossia darzustellen:

„Humor enthält eine weit tiefere Skepsis als Ironie; denn hier dreht sich alles nicht um die Endlichkeit, sondern um die Sündigkeit; die Skepsis des Humors verhält sich zu der Ironie wie Unwissenheit zu dem alten Satz: *credo quia absurdum*; (...) Indes dies alles liegt jenseits der Grenze dieser Untersuchung, und sofern man Stoff zum Nachdenken begehren sollte, möchte ich hinweisen auf Professor Martensens Anzeige von Heibergs neuen Gedichten.“¹⁸⁵

Erst kommt die Bemerkung zur ‚Sündigkeit‘ und mit dem Zitat von Tertuillan greift er ‚Furcht und Zittern‘ vor. In der Dissertation melden viele Stimmen sich zur Wort. Die Lage des Stils (dän. Stillage) verändert sich von dem Ton des Schulmeisters, des Predigers der Moral, der Neckerei, dem lyrisch Besingende und der apokalyptischen Erwartung. Die Mehrstimmigkeit (multi-vocal) ermöglicht nach Bachtin eine Relation zwischen den konstitutiven Elementen in der Gestaltung einer Aussage. Zwei typische Verfahrensweisen Sokrates stehen dafür ein: Synkresis (die Konfrontation verschiedener Diskurse) und Ankarisis (das Evozieren eines Wortes durch ein anderes). Aber diese ‚Romanheit‘ bzw. ‚Romanhaftigkeit‘ gibt es nicht nur im Roman, sondern auch in der Poetik etc., obwohl sie eher im Roman zu finden ist. Sie hat nicht nur literarische

¹⁸⁵ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.334

Implikationen, sondern auch linguistische, juristische, rhetorische, ästhetische, ethische, theologische und soziologische.¹⁸⁶ Die Wörter designieren nicht Gegenstände, sondern sie gehen mit ihrem eigenen Bedeutungskontext in den Sinnkontext der Aussage ein, die wiederum irgendeine Situation, aktuell oder vorgestellt, individuell oder sozial, artikuliert. Die Bedeutungsweite gibt uns die Möglichkeit, das Wort treffsicherer zu gebrauchen. Der Kontext hat hier seine Chance. Wäre das Wort eindeutig, so hätte der Kontext keine Chance, und wir hätten nicht die Möglichkeit, das Wort präzise zu gebrauchen, weil die Eindeutigkeit der Rede den Mangel der Sprache an Eindeutigkeit zur Voraussetzung hat.

Im Jahre 1929 hat Bachtin das erste Werk, ‚Problems of Dostoevsky’s Poetics‘¹⁸⁷, das erste wichtige Werk im eigenen Namen, herausgegeben und dort betont er die ‚Polyglossia‘ der Romane von Dostojewski. Es gibt in den Romanen keinen Held, der den Roman dominiert¹⁸⁸, sondern mehrere und es gibt nicht nur eine Stimme, die in dem Text spricht, sondern mehrere und alle Stimmen sind gleichwertig und bekommen dieselbe Wichtigkeit zugeschrieben. Wegen seine vielen Stimmen, der Mehrstimmigkeit, wird der Roman, der am meisten komplexen und artistischen Form für sekundäre Sprachgenre zugeordnet. Der Vorwurf der Unlesbarkeit begleitet den dialogischen menippischen Roman, der Abbildung ebenso wie Episches ablehnt: als polyphoner Roman affirmiert er gegen den monologischen Diskurs des Dialogismus. Die Unabschließbarkeit, für die der polyphone Roman

¹⁸⁶ siehe Linneberg, Arild, „Lovens lange arm – The Long Arm of the Law. The Hidden Discourse in the Law in Bakhtin’s Theory of the Novel“ in „The Novelness of Bakhtin, Perspectives and Possibilities.“, herausgegeben von J. Bruhn und J. Lundquist, København 2001, S.89ff

Bachtin zieht in „Marxism and the Philosophy of Language“ (eine Herausgabe in der Name V.N. Volõsinov) eine direkte Verbindung zwischen ‚social evaluation‘ und Urteil von Sprache zu Leben.

¹⁸⁷ vgl., Bakhtin, Mikhail, „Problems of Dostoevsky’s Poetics“

Er zeigt darin auf, dass die Romane von Tolstoj monologisch sind. Ein anderes Beispiel für die Monologisierung ist die Auslegung der sokratischen Gespräche Platons. Dort ist die äußere Form des Dialogs bewahrt, aber die Gegner Sokrates haben keine Stimmen, sie sind zu reinen Tropen reduziert. Deren Oberflächlichkeit dienen nur um den scharfblickenden Sokrates zu unterstreichen und dessen Aroganz und Dummheit unterstreichen die Weisheit und die demütige Suche Sokrates nach Wahrheit.

¹⁸⁸ In dem Roman „Die Brüder Karamasow“ stellt der Verfasser selbst, in der Einleitung, die Frage, wieso Aleksèj Fjodorovitsj Karamasov der eigentliche Held ist? Dort macht er auch den Leser darauf aufmerksam, dass sie in dem einen Roman zwei Romane finden werden. Die Mehrstimmigkeit (Polyglossia) des Romans wird selbst von dem Verfasser hervorgehoben und die Eindeutigkeit des Romans wird schon am Anfang widerlegt. Der monologe Roman ist weit weg davon, die Idee des Romans darzustellen, dort ist das Verhältnis zwischen dem Verfasser und dem Held von einer Subjekt-Objekt Logik determiniert, das heißt, dass der Held objektiviert wird, was einen Übergriff auf das Ideal von Subjekt und Objekt bei Bachtin darstellt. Die Romane von Tolstoj, sind nach Bachtin, Beispiele für den monologen Roman.

steht, die er aushält, ist der Reflex der unaufhörlichen Bewegung semiotischer Triebe auf die Sprache zu und durch sie hindurch.

Die Sprache teilt er in eine praktische Alltagssprache und eine ideologische ein.¹⁸⁹ Die Alltagssprache und die Ideologie beeinflussen sich gegenseitig und die Alltagssprache wird reflektiert und überlagert in der Ideologie. Die Theorie des Genre von Bachtin ist historisch und philosophisch. Seine Theorie ist historisch als er behauptet, das Genre, in dem wir denken und sprechen, ist beeinflusst von sozio-historischen und kulturell-ideologischen Faktoren. Bachtin sagt und er betont „that the speech genres have a normative significance for the speaking individual, and they are not created by him but are given to him.“¹⁹⁰

Die Betonung der Stimme, die Mündlichkeit und die Betonung der Aussage wird mehr als eine Indikation auf den Stellenwert der klassischen Rhetorik in seiner Sprachphilosophie. Die klassische Rhetorik hat ihren Ausgangspunkt in der Sprache der Rede, in dem lebendigen Dialog der wirklichen Welt. Indem es von ihm unterstrichen wird, dass die verbale Interaktion und Kommunikation der Kunst in konkreten, sozialen und historischen Situationen gegeben ist, folgt er dem antiken Modell. Für Bachtin hat der Sokratische Dialog Vorreiterfunktion für die dialogische Struktur des Karnevals, Sokratische Wahrheit resultiert demzufolge aus dialogischen Beziehungen. Zwei typische Verfahrensweisen Sokrates stehen dafür: Synkrisis und Anakrisis. Er erneuert die klassische Rhetorik, als er sein komplexes Modell für Kommunikation zwischen Redner, Rednerhandlung und dem angesprochenen, herausarbeitet. Die Theorie der Sprache wird in der Theorie des Romans integriert:

„Bakhtin’s considerations on the philosophy of language includes a theory of language in its own right but it is an integrated part of his theory of novelness as well. (...), where language is placed at the absolute center of man’s relation to himself, to the other, and the surrounding world.“¹⁹¹

Mit dem Versuch die Rhetorik in ihrer ursprünglichen Form zu restaurieren, fing er bereits in der Abhandlung „Discourse in the Novel“¹⁹² an, die er während des Exils

¹⁸⁹ siehe Bakhtin, M., „The Problems of Speech Genres“ in „Speech Genres and Other Late Essays“, herausgegeben von Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1994, S.61f

¹⁹⁰ Bakhtin, M., „The problem of speech Genres“ in „Speech Genres and Other Late Essays“, herausgegeben von Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1994, S.61

¹⁹¹ Bruhn, J. und Lundquist, J., „The novelness of Bakhtin“, København 2001, S.28

in Kasachstan, 1934-35, schrieb. Wieder kritisiert er die deutsche Philologie als die surrealistische Linguistik und er greift den traditionellen Begriff des Stils an. Seine Einwände sind hier deutlich schärfer als in „Marxism and the philosophy of Language“.¹⁹³ Damit liefert er eine eingehende Kritik über die indoeuropäische Begrifflichkeit der Sprache als Ideologie des Westens: als individualistische, ethnozentrische Identitätsphilosophie, wo die Rolle des Anderen, den Anderen und der Anderen kein Platz mehr zugeschrieben wird. Einer von seiner zentralen Begriffe ist die der Heteroglossia,¹⁹⁴ was er soziologisch analysiert: In der Gesellschaft kommt nie nur eine Sprache vor, sondern mehrere, die Sprache besteht aus mehreren separaten Diskursen und indem der Roman das Bild der ‚dialogized Heteroglossia‘ aufzeigt, spiegelt er die Gesellschaft wider.

In den Jahren 1934 bis 1935 nahm der Ungar Georg Lukács¹⁹⁵ an dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller in Moskau teil, wo programmatisch ein

¹⁹² Bakhtin, Mikhail, „Discourse in the Novel“ in „The Dialogical Imagination“, herausgegeben von Michael Holquist, Austin University Press 1994

¹⁹³ siehe Volosinov, V.N., „Marxism and the philosophie of Language“, Cambridge 1986

¹⁹⁴ Bachtin unterscheidet zwischen ‚Monoglossia‘: „The concept of *monoglossia* refers to a situation where a homogenous, conventional, ‚correct‘ language dominates a given culture, (...) Aber unter den Regeln der Monoglossia existiert auch ‚Heteroglossia‘: „a plurialety of different social, cultural, professional etc. speech genres (...)“ Mit dem Begriff der ‚Polyglossia‘ berschreibt er die Verbindung der Sprache mit „trade alliances, imperialism, emigration, and other economic and cultural exchanges leading to the meetings of different national languages.“ Die unterschiedlichen Sprach-Generes repräsentieren also unterschiedliche „Outlooks on the world“. Diese Situation wird mit dem Begriff der ‚dialogized heteroglossia‘ bezeichnet. Sie macht darauf aufmerksam, dass sich ein Unterschied in dem Genre der Rede befindet. In jeder historischen Situation befinden sich alle Phänomene von ‚Monoglossia‘, ‚Heteroglossia‘, ‚Polyglossia‘ und ‚dialogized Heteroglossia‘ als „centripetal“ und „centrifugal“ Kräfte, die gleichzeitig arbeiten. Spezifische historische Bedingungen kann einem Phänomen Priorität auf Kosten des Anderen geben. vgl., Bruhn, J. and Holquist, M., „The novelness of Bakhtin“, København 2001, S.29f

¹⁹⁵ Das Verhältnis zwischen Lukács und Bachtin begründet sich in deren unterschiedlicher und ähnlicher Auffassung von der Hegelschen Philosophie. Der Einfluss von Lukács auf Bachtin könnte eher als ein negativer bezeichnet werden. Bachtin sah den Marxismus als eine Möglichkeit eine gesellschaftliche Veränderung zu entfalten. Aber später, als der Marxismus als dogmatischer Leninismus ausgelegt wurde, gab es keinen Platz mehr für seine Theorie der Heteroglossia. Er wurde in der Jugendzeit von der Philosophie Karl Marx beeinflusst, aber er war kein traditioneller Marxist. Er formulierte nie stirkte historische Analysen, basiert auf sozio-ökonomischen Bedingungen und deren Verhältnis zur Erschaffung der Kunst. In seiner historischen Darlegung des Romans zeigt er eher eine idealistische als eine materialistische Neigung: „Die Theorie des Romans, Lukács masterpice witten before World War 2 is heavily influenced by the romantic philosophy of history and theory of literature, ans without doubt Bakhtin agreed with the fundamental idea in Lukács essay (wich among others comes from Hegel), that the novel is the „epic of the bourgeois epoqe“. Bakhtin also agreed with the other central idea in the work of Lukács (now going directly against Hegel) that Truth ‚the transcendal map‘, is subject to historical changes and not given once and for all. But while Lukács is writing a narrative of decay going from unity to fragmentation, from epic to novel, this narrative is, seen from Bakhtin´s point of view, a clear step forward in history. Moreover, Bakhtin chooses to work out his theory of the novel on a more analytical and stylistical level, much closer to the actual novel than Lukács ever did, either in his early idealistic or in his later Marxist period. So even if Tihanov has been able to show a number of interesting similarities between Lukács and Bakhtin, the direct influence from Lukács to Bakhtin is limited, and perhaps best understood as a kind of opposing, negative influence.“

Bruhn, Jørgen und Lundquist, Michael, (Hrsg.) „The novelness of Bakhtin“, København 2001, S.15f

sozialistischer Realismus gefordert wurde, plaudert er für den sozialistischen Realismus im Roman und den bedeutungsvollen erbaulichen Helden. Aus der Verlorenheit des Individuums gewinnt die Kunst eine neue Stellung. Dieser Mensch, der auf die Dynamik seines Inneren zurückgeworfen ist, dessen Bewegung ausgeliefert ist – er ist der Held des modernen Romans. Anders als im Roman lässt sich dieser in seiner Bewegung nicht darstellen. Deshalb muss der Roman zur entscheidenden Kunstform der Moderne werden: „das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt. Solange die Welt innerlich gleichartig ist, unterscheiden sich die Menschen nicht qualitativ voneinander, es gibt wohl Helden und Schurken, Fromme und Verbrecher, aber der größte Held hebt sich nur um Hauptlänge aus der Schar seinesgleichen, und die würdevollen Worte der Weisesten werden selbst von den Törichten vernommen. Das Eigenleben der Innerlichkeit ist nur dann möglich und notwendig, wenn das Unterscheidende zwischen den Menschen zur unüberbrückbaren Kluft geworden ist; wenn die Götter stumm sind und weder Opfer noch Ekstase die Zunge ihrer Geheimnisse zu lösen vermag; wenn die Welt der Taten sich von den Menschen ablöst und ob dieser Selbständigkeit hohl wird und unvermögend, den wahren Sinn der Taten in sich aufzunehmen, an ihnen zum Symbol zu werden und sie in Symbole aufzulösen, wenn die Innerlichkeit und das Abenteuer für immer voneinander abgetrennt sind.“¹⁹⁶

In seinem Enzyklopädie-Artikel über den Roman von 1935 hat Lukács über den Typus bemerkt, dass der Mensch als Typus dadurch gekennzeichnet wird, „nicht weil er ein statistischer Durchschnitt der einzelnen individuellen Eigenschaften einer Schicht oder Klasse ist, sondern weil in ihm, in seinem Charakter und in seinem Schicksal die objektiv typischen Bestimmungen des allgemeinen Klassenschicksals zugleich als objektiv richtig und als sein individuelles Schicksal in Erscheinung treten.“¹⁹⁷

Während Bachtin den Roman als burleske Parodie und als satirische Literatur des Karnevals sieht, betont er gleichzeitig die darin schwebende Kritik der

¹⁹⁶ Lukács, G., „Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, München 1994, S.56f

¹⁹⁷ „Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940“, herausgegeben von Frank Benseler, Frankfurt am Main 1981, S.31

Die Linien, die von der ‚Theorie des Romans‘ ausgehen, werden in den Moskauer Schriften aus den 30er Jahren weiter gezogen. Dort, etwa in dem Essay ‚Der Roman‘ (1934) oder in dem ‚Referat über den Roman‘ (1935), wird die Literatur des sozialistischen Realismus als ‚Wiederannäherung an das Epos‘ begriffen.

„Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. Die gegebene Struktur des Gegenstandes – das Suchen ist nur der vom Subjekt aus gesehene Ausdruck dafür, dass sowohl das objektive Lebensganze wie seine Beziehung zu den Subjekten nichts selbstverständliches Harmonisches an sich hat – gibt die Gesinnung zur Gestaltung an: Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende.“

Lukács, Georg, „Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, München 1994, S.51 und deshalb nennt auch Lukács die Romanhelden problematische Individuen.

Sozialrealismus. Der Roman ist ein subversives Genre, das den Mächtigen der Gesellschaft degradieren und die gültigen Normen in einer lustigen Relativität relativieren kann. Die Traditionen, die sich Bachtin vorgestellt hat, stehen der Macht gegensätzlich gegenüber. Die Heteroglossia ist dort zentrifugal und sie ist eine Macht, die gegen die Zentralisierung der Gesellschaft arbeitet. Die Kritik über den individualistischen Eurozentrismus des Westens und dem Totalitarismus der Sowjetunionen fällt somit zusammen, weil beide die Rolle der Anderen, die ‚Heteroglossia‘, die ‚Polyglossia‘ und die ‚dialogized Heteroglossia‘ vernachlässigt haben.

„Bakhtin tries to grasp the linguistic phenomenon the way it occurs in a concrete exchange between speaking subjects, and this involves seeing the utterance in relation to the *speech genre*, the *subject*, the *object*, the *other*, and the *concrete context*.“¹⁹⁸

Die klassische Rhetorik ist der Ausgangspunkt für eine juristische Rhetorik, die Bachtin für relevant hält, um eine Theorie über den Dialog im Roman zu etablieren. Aber er interessierte sich auch für die Verbindung in andere Richtungen. Was in einem Gerichtssaal stattfindet, ist eine Konstruktion von komplexen Äußerung in einem konkreten, historischen Kontext, wo der Andere und die Worte des Anderen eine zentrale Rolle in dem Text und im Kontext spielen. Das ausgesprochene Wort als solches oder dessen grammatikalische Auslegung gibt kein Sinn:

„study the word as such, ignoring the impulse that reaches out beyond it, is just as senseless as to study psychological experiences outside the context of that real life toward which it was directed and by which it is determined.“¹⁹⁹

Die Rolle des Tons der Stimme spielt auch in einem geschriebenen Text mit, obwohl sie dort nicht zu hören ist, ist sie anwesend. In dem Dialog wird die Zeit über das Gehör und die Intention von dem, der etwas sagt, wird über den Ton, wie es gesagt wird, wahrgenommen. In der Rede und ihrem Ton weist der Laut von sich selbst weg in Richtung auf das Gemeinte. „Der Laut beansprucht Zeit, das Sinnesorgan für die Zeit ist das Gehör. Der Laut führt sich selbst fort und füllt die Zeit aus. Bereits damit wird er zum Ton. Der Ton muß sich selbst variierend weiterführen, sonst wird er unerträglich. Das gestimmte Gemüt verlangt Pause und Rhythmus, und es verlangt, daß der Ton in Stärke und Höhe wechselt.“²⁰⁰

¹⁹⁸ Bruhn, J. and Lundquist, M., „The novelness of Bakhtin“, Kopenhagen 2001, S.31

¹⁹⁹ Bakhtin, M., „Discourse in the novel“ in „The Dialogic Imagination“, herausgegeben von Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1994, S.292

²⁰⁰ Løgstrup, K.E., „Weite und Prägnanz“, Bd.I, Tübingen 1991, S.1

Die Spannung zwischen Wort und Satz trägt dazu bei, die Rede mit Leben zu füllen. Der Ton weist auf die Meinung hin, indem er die Frage nach dem *wie* beantwortet. „Es heißt bei Julius Stenzel: Dank der Klang- und Tonfarbe sind wir „ebenso sicher wie unbemerkt nach einer bestimmten Richtung“ eingestellt, und zwar nicht nur beim gesprochenen, sondern auch beim geschriebenen Wort. Die akustische Gestalt, die der Satz, nicht zuletzt als rhythmisches Ganzes, vom Sinnzusammenhang erhält, ist wichtig. Wer vorliest, ohne das Ganze zu übersehen, versteht nicht, was er liest, und wird nicht verstanden. Dem Sinn entspricht die rhythmische Gliederung des Satzes als Lautgestalt, und das ist die Voraussetzung des Sprechens und Verstehens. Das Heben und Senken der Stimme, die Pausen, sind Mittel zur Verdeutlichung des Gemeinten.“²⁰¹

Auch die nicht-akustischen Ausdrucksphänomene deuten darauf hin, dass die Rede ursprünglich expressiv ist. Geste, Miene, körperliche Haltung begleiten die Rede und unterstützen sie.

Dem Sprach-Genre ist das Subjekt gegeben und nicht von ihm kreiert, aber das Subjekt hat die Möglichkeit die Meinung der Äußerung beeinflussen zu können, weil der Meinung nur eine Bedeutung zugeschrieben werden kann, wenn sie von einem Subjekt manifestiert wird. Das innersprachliche Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist nicht dem Subjekt erschlossen, sondern ist *die* Bedingung der Möglichkeit des Subjekts die Wirklichkeit neu zu erschließen.

„But Bakhtin follows de Saussure when it comes to the relation between the language and the object, whether it is the relation between the word and the thing or between and the word and a given semantic-thematic issue. In both cases he defines the relationship as *arbitrary*, but in opposition to de Saussure Bakhtin does not see the arbitrary as being covered up by social conventionality – to the extent that is the case, centripetal forces are at work. Instead, Bakhtin sees the arbitrary and contingency as a joyous possibility, that opens up different views and provide us with a wide range of new ways to approach the wor(l)d – this is the centrifugal forces playing their joyful game.“²⁰²

Dieses offene Verhältnis zwischen Sprache und Objekt erklärt die Betonung des Anderen als einen konstitutiven Faktor in der Meinung der Aussage:

„In this way novelness is comparabel to Bakhtin’s utopian formal vision of polyphony found in Dostoevsky’s mature work; it is a position far beyond more formal equilibrium and artistic plurality for his own sake; it is an ethical position which shatters the normal *subject-object dichotomy*, directed towards a prehaps never attainable *subject-subject relation*.“²⁰³

²⁰¹ ebd., 1991, S.2

²⁰² „The novelness of Bakhtin. Perspectives and Possibilities“ edited bei Jørgen Bruhn & Jan Lundquist, Preface by Michael Holquist, Copenhagen 2001, S.32

²⁰³ ebd., S.44

Nicht nur die Arbitrarität der Sprache zeigt die Unmöglichkeit das Objekt als solches zu vereinnahmen, sondern auch der Gesprächspartner, kann, bei dem französischen Philosophen Emmanuel Lévinas, nicht als Totalität erfasst werden.

Die von der Sprache geforderte Totalität stößt im Dialog auf seine Grenzen:

„Was sich als unabhängig von jeder subjektiven Bewegung erweist, ist der Gesprächspartner; seine Weise besteht darin, von sich selbst herzukommen, fremd zu sein und sich mir dennoch zu zeigen.“²⁰⁴

In der Begegnung mit den Anderen zeigt sich die Unzulänglichkeit der Sprache, in der Sprache selbst.

Bei Adorno ist es die Form des Essays, die die Subjekt-Objekt Dichtomie neu gestalten kann:

„Der Essay dafür nimmt den antisystematischen Impuls ins eigene Verfahren auf und führt Begriffe umstandslos, „unmittelbar“ so ein, wie er sie empfängt. Präzisiert werden sie erst durch ihr Verhältnis zueinander. Dabei jedoch hat er eine Stütze an den Begriffen selber. Denn es ist bloßer Aberglaube der aufbereitenden Wissenschaft, die Begriffe wären an sich unbestimmt, würden bestimmt durch ihre Definition. (...) In Wahrheit sind alle Begriffe implizit schon konkretisiert durch die Sprache, in der sie stehen.“²⁰⁵

Die Sprache, deren Merkmale, die Zweideutigkeit, das Offene, das Unstabile und Veränderbare ist, entspricht dem inneren Dialog des Wortes bei Bachtin. Aber eine Aussage bekommt nur eine Meinung, wenn sie von einem Subjekt ausgeht. Das Subjekt wird diese Aussage an eine ideologische Relation binden müssen, die es ermöglicht eine Verbindung herzustellen und eine Antwort geben zu können: „Sprog derimod er henvisning og er derfor at holde ude fra hvad det henviser til – og som det med sin henvisning er med til at give betydning. (...) Sprog derimod er produktion af betydning, og betydning er det nærværende ords henvisning til hvad der er andet og mere end det nærværende ord.“²⁰⁶

Weil die Sprache auf mehr hinweist, als das gegebene Wort, spielt der Kontext und *wie* eine Aussage artikuliert wird, eine wichtige Rolle, um ihre Bedeutung klar zu stellen. Die Definition von dem was ausgesagt und von dem, der aussagt, ermöglicht von einem ‚answerable Subject‘ (beantwortbar) zu sprechen, aber in der Sprache selbst ist eine Offenheit vorhanden, die die Gesprächspartner verweigert einander zu vereinnahmen. Die Sprache deutet auf mehr hin, als das was gesagt wurde. Es spiegelt das Subjekt im Prozess wider. Die Trennung zwischen ‚Ich‘ und

²⁰⁴ Lévinas, E., „Totalität und Unendlichkeit“, Freiburg/München 1993, S. 90

²⁰⁵ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1981, S.20

²⁰⁶ „Die Sprache dagegen ist ein Hinweis und ist deshalb, daraus zu halten, worauf sie hinweist – und damit dem Hinweis gibt sie eine Bedeutung mit. (...) Die Sprache ist dagegen eine Produktion von Bedeutung, und die Bedeutung ist die Anwesenheit des Wortes, hinweisend auf das was anders ist und mehr als die Anwesenheit des Wortes ist.“

‚der Andere‘ wird durch den Dialog aufrechterhalten und die absolute Differenz, die in Ausdrücken der formalen Logik unbegreifbar ist, wird durch die Sprache gestiftet. Der dänische Sprachphilosoph Knut E. Løgstrup betont die Bedeutung des Kontextes in der Unterscheidung zwischen der Eindeutigkeit und der Mehrdeutigkeit des Wortes:

„Nur im Gebrauch ist das Wort eindeutig, abgesehen vom Gebrauch ist es mehrdeutig. Nachdem das Wort vom Kontext eindeutig gemacht ist, kehrt es gleichsam zurück in seine potentielle Mehrdeutigkeit, die lexikalisch dargelegt werden kann. Man versucht manchmal, dem Wort eine bleibende Eindeutigkeit zu verleihen. Dies erstrebt die Wissenschaft, die ihre Wörter und Begriffe aus der Alltagssprache holt. Nur passiert es dann, dass die Bedeutung ein- und desselben Wortes in solch einer Wissenschaft eng und eindeutig ist, während es so, wie es im Sprachschatz für den Gebrauch der Alltagssprache bereitliegt, weit und mehrdeutig ist.“²⁰⁷

Nach ihm begründen sich die Unterschiede in der Sprache der Wissenschaft und die des Alltag darin, dass die Bildung des Allgemeinbegriffes auf einer Abstraktion beruht:

„Die Bildung von Allgemeinbegriffen mithilfe von Abstraktionen findet nicht in der Umgangssprache statt, sondern erst in der Wissenschaft. Erst in der Wissenschaft leitet man Gattungszüge von einer Gruppe von Objekten ab, abstrahiert von den Verschiedenheiten und bildet einen Allgemeinbegriff für Gruppen von Objekten. Die Bedeutung des Wortes ist nicht allgemein. So wenig wie die Bedeutung abstrakt ist, so wenig ist sie aber auch allgemein. Während sich das Wort ‚abstrakt‘ auf die Begriffsbildung bezieht, richtet sich das Wort ‚allgemein‘ auf die Begriffsanwendung, und die Anwendung wiederum besteht in der Subsumption des Besonderen unter das Allgemeine.“²⁰⁸

Der Gegenstand der Erkenntnis lässt sich haben - Erkenntnis ist ein Haben – er ist direkt in den Phänomenen enthalten, während dem Begriff zwischen Phänomen und Idee vermittelt wird. Gott offenbart sich im Wort – das bedeutet sprachphilosophisch seit je: das unsichtbare, unfaßbare Wesen Gottes wird im sichtbaren, fixierten Wort seiner Sprache vollkommen erfahrbar, ohne dass er darin doch Aussagen über sich selbst zu treffen brucht. Kierkegaard hat als Wahlspruch für ‚Furcht und Zittern‘ ein Zitat von Hamann ausgesucht²⁰⁹ und er folgt Hamann darin, dass die Sprache als Mittel der Offenbarung und die Offenbarung nicht nur als religionsphilosophische Begriff zu verstehen ist:

Løgstrup, K.E., „Kunst og Erkendelse“, Bd.II, København 1995, S.89

²⁰⁷ Løgstrup, K.E., „Weite und Prägnanz“, Bd.I, Tübingen 1991, S.24

²⁰⁸ ebd., S.112

²⁰⁹ „Was Tarquinius Superbus in seinem Garten mit den Mohnköpfen sprach, verstand der Sohn, aber nicht der Bote.“

Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.6

vgl., Kierkegaard, Pap.IV A122

„Der Geist Gottes in seinem Worte offenbart sich wie das Selbständige – in Knechtgestalt, ist Fleisch.“²¹⁰

Kierkegaard oder genauer seine Schriften sprechen wie Sokrates: ‚Rede, dass ich dich sehe‘. Das unsichtbare Wesen unserer Seele offenbart sich durch Worte. Während Hamann sich als „ein anderer Lavater in der Physiognomia des Styls“²¹¹ verstanden hat, hat Kierkegaard den Stil ins Zentrum seiner Schriften gerückt.

Dass das, was wir denken und wie wir es denken, mit unseren Erfahrungen des Alltags zusammenhängt, ist in der Philosophie von Bachtin und Adorno von Bedeutung. Die konkrete historische Situation setzt die Bedingungen für das, *was* gesagt wird und *wie* es gesagt wird. Die Texte von Kierkegaard legen die Spannung zwischen der Endlichkeit bzw. Zeitlichkeit und der Ewigkeit, als eine Aufgabe der Menschen dar. Er betont ausdrücklich die Bedeutung der Existenz für das Verstehen der Ewigkeit. Diese beiden Momente können bei Kierkegaard nicht getrennt werden, weil sie das Wesensmerkmal des Menschseins bilden. Der Unterschied im Leben ist nicht, was gesagt wird, sondern *wie*:

„Geist ist eigentlich Auge für dieses Wie; wohingegen es eine unter anderem auch geistlose Gehlehrsamkeit gibt, deren Geheimnis ist: Dieses Neue ist das gleiche wie dies und das in 17. Jahrhundert und dies wiederum das gleiche wie dies und das im Mittelalter.“²¹²

Dies ist der intellektuelle Unterschied: *was* und *wie*. Ethisch-religiös wiederum ist der Unterschied: was gesagt wird und wie es gesagt wird.

Die moderne Spekulation hat versucht, den Menschen objektiv über sich hinauskommen zu lassen, „men dette lader sig slet ikke gjøre, Existentsen holder igjen (...)“²¹³ Außerhalb der Existenz kann der Mensch nicht sein. Steht der Mensch fest mit beiden Beinen auf der Erde, kann er nicht zwischen Denken und Existenz mediieren. Wo aber wird der Mensch gehalten, wenn er nicht von der Existenz in der Existenz gehalten wird? Im Elementaren. „Med en Hegelianer må man derfor indlade sig forsigtigt, og fremfor Alt sikre sig, hvem det er man har den Aere alt tale med, om han er et

²¹⁰ Hamann, Johann Georg, „Schriften“, I. Teil, herausgegeben von Friedrich Roth, Berlin 1821, S.50

²¹¹ Hamann, Johann Georg, „Briefwechsel“, Brief an Herder vom 20.Dez.1774, Briefe III, herausgegeben von Arthur Henkel, Wiesbaden 1955-59, Frankfurt am Main 1965, S.135

²¹² Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.172

²¹³ „aber das läßt sich überhaupt nicht machen; die Existenz hält dagegen (...)“ [L.R.] Kierkegaard, S., „Uavsluttende uvitenskaplig Efterskrift“, København 1962, S.164

Menneske, et eksisterende Menneske, om han selv er sub specie aeterni, også når han sover, spiser, snyder sin Næse og hvad sådan ellers et Menneske gjør?“²¹⁴

Das muss, ehe in der Philosophie weiter vorangeschritten werden kann, streng festgehalten werden: Die Existenz meint zuerst das ganz Einfache, Alltägliche, ‚Natürliche‘, dass der Mensch immer schon ist und handelt, gebunden an die Immanenz, etwa das, was man nach Marx ‚Basis‘ nennen könnte, bei Climacus aber ohne jeden sozialkritischen Akzent²¹⁵ vorgetragen wird. In dieser Bedeutung wird die Existenz zur antihegelischen Parole, weil Hegel das Nächstliegende überspringt, den Menschen in seiner Zufälligkeit. Hier liegt der anthropologische Ansatzpunkt für Climacus‘ Kampf gegen den Idealismus. Ehe der Mensch Geist ist, ist er Leib und bleibt es auch angesichts des Geistes. Aber auch die Liebe zählt Climacus zu den Grundfunktionen des Menschen, und es ist unwahrscheinlich, dass Climacus sie nur vital versteht. Mit der Existenz ist keinesfalls der Mensch als Tier im pejorativen Sinne gemeint. Aber das, was der Mensch mit allem Lebendigen teilt, das Leben, und mit allem Seienden, das Dasein, gehört zu seiner Existenz. - Dass man diesen Grund, der die Existenz für den Menschen ist, bisher übersehen hat, ist mitbedingt dadurch, dass Climacus weithin im Unanschaulichen verbleibt und ihn in der Polemik gegen Hegel nicht positiv entwickelt. Aber soviel wird deutlich, dass für Climacus das Existieren das Verweilen im Alltäglichen ist. - Wir haben den Kopf voll großer Vorstellungen, „og så kommer Eksistensen og byder os det Dagligdagse.“²¹⁶ Sie betont den Montag, nicht den Sonntag des Lebens, das Konkrete und Relative, die Bedingtheiten des Zeitlichen. In diesem Sinne sagt Climacus, er sei ‚ein armseliger, einzelner, existierender Mensch‘, dem es hart angekommen ist, sich auf Hegel nicht berufen zu können, und der sich zu

²¹⁴ „Mit einem Hegelianer darf man sich daher nur mit Vorsicht einlassen, und man muß sich vor allem vergewissern, mit wem man die Ehre hat zu reden, ob er ein Mensch ist, ein existierender Mensch, ob er selbst, auch wenn er schläft, ißt, sich schneuzt und tut, was sonst ein Mensch so tut, sub specie aeterni ist?“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de Filosofiske Smuler“, København 1962, S.262

²¹⁵ Mit seinen späteren Schriften wird der sozialkritische Blick von Kierkegaard verschärft, indem er über ‚das Bestehende‘ polemisiert. Die Entwicklung des Begriffs der Dialektik entspringt aus seinem erfahrbaren Widerspruch in der Wirklichkeit, in der Erfahrung mit der dänischen Staatskirche: „Das Kriterium dieser Dialektik ist nicht mehr selbstgenügsam ihr eigener Denkweg, sondern der erfahrbare Widerspruch in der Wirklichkeit, der gelebt werden muß. Dafür steht hier der Begriff der Reduplikation. Nicht die theoretischen Aussagen der Schriften sind für sich ihr Kriterium, sondern, redupliziert, darin sich ausdrückende, aber darin nicht aufgehobene Existenz des Schriftstellers, die für sie einzustehen hat: „beim einem „Wahrheitszeugen“ muß ethisch gesehen werden auf das persönliche Existieren in seinem Verhältnis zum Gesagten, ob das persönliche Existieren das Gesagte ausdrückt – eine Rücksicht, welche ganz recht die Systematisierung und Dozierung und die Charakterlosigkeit der Zeit sehr mit Unrecht abgeschafft haben.““

Deuser, Hermann, „Søren Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.15f

²¹⁶ „und dann kommt die Existenz und tut uns das Alltägliche zu.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Afsluttende uvidenskabelige Efterskrift til de Filosofiske Smuler“, København 1962, S.419 (in der Anm.)

dem ‚betrübliehen Geständnis‘ gezwungen sieht, nichts über China, Persien, das System, die Astrologie oder die Veterinärwissenschaft sagen zu können:

„så har jeg, for dog at hitte på Noget i min Forlegenhed, i Forhold til den forundte Evne øvet min Pen i at kunne, så concret som muligt, eftergjøre og fremstille det Dagligdage, hvilket ofte nok er forskjelligt fra det Søndagsagtige.“²¹⁷

Existieren sein heißt also weltlich sein und weltlich sein müssen. Weil Christus Mensch war, hatte er sich den Bedingungen der Existenz vollkommen unterworfen: „Christendommens Lære, at Gud har været Msk. Har været et enkelt Msk., levet et vist Antal År i Tiden, spist og drukket, dette er vel det forfærdeligste Paradox, der kann bydes en existierende Msk., der netop som eksisterende selv er i Vorden og altså ikke evigt kann forståe, fordi han ikke selv er evig, men kun exiserende.“²¹⁸
Existieren heißt ebenso *zeitlich sein* und *zeitlich sein müssen*.

Mit dem überwiegenden Teil der abendländlichen Tradition hatte der Idealismus dem Denken den vornehmsten Platz unter den ‚Fähigkeiten‘ des Menschen angewiesen, die ‚Supermatie‘ wie Climacus es nennt, und war darum ‚Gnostizismus‘. „I Retning af Existents er Tænkning slet ikke højere end Phantasie og følelse, men sideordnede“²¹⁹ Denken, Gefühl und Phantasie stehen nach Climacus gleichberechtigt nebeneinander. Sie in ihrer Gleichwertigkeit und Gleichzeitigkeit zu erhalten, ist sogar die Aufgabe des Menschen. Ganz abgesehen von der ethischen Möglichkeit des Denkens, durch die Reflexion auf den Existierenden zu einer ‚vermittelten Unmittelbarkeit‘ zu gelangen, zu einer Art zweiter Naivität, ist schon wegen Gefühl und Phantasie nicht möglich, dass der Existierende durch die

²¹⁷ „so habe ich, um doch in meiner Verlegenheit etwas auszuhecken, nach den mir vergönnten Fähigkeiten meine Feder darin geübt, so konkret wie möglich das Alltägliche nachzubilden und darzustellen, das recht oft vom Sonntagsartigen verschieden ist.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Avsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de Filosofiske Smuler“, København 1962, S.404
Später betont Kierkegaard dieses Moment als ‚Missbrauch der Sprache‘: „Nein, Mißbrauch der Sprache – ach, und wenn so genau nachgesehen wird, sind vielleicht die berühmtesten historischen Gestalten nicht davon freizusprechen, Sokrates doch immer ausgenommen – Mißbrauch der Sprache in Richtung darauf, doch mehr zu scheinen, als man wirklich ist, in Richtung darauf, es nicht völlig genau damit zu nehmen, ob man nicht einen zu hohen Ausdruck gebraucht: Mißbrauch der Sprache, dieser Sünde ist wohl noch verbreiteter, noch mehr, wenn möglich, alle Menschen umfassend als die Sünden von Fleisch und Blut.“

Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.266
²¹⁸ „Die Lehre des Christentums, dass Gott Mensch gewesen ist, ein einzelner Mensch gewesen ist, eine bestimmte Anzahl von Jahren in der Zeit gelebt hat, gegessen und getrunken, das ist wohl das erschreckenste Paradox, das einem existierenden Menschen geboten werden kann, der gerade als Existierender selbst im Werden ist und also nicht ewig verstehen kann, denn er ist selbst nicht ewig, sondern nur existierend.“ [L.R.]

Kierkegaard, Søren, Pap. VI B40, 27/130 (1845)

²¹⁹ „In bezug auf die Existenz steht das Denken überhaupt nicht höher als die Phantasie und das Gefühl, sondern ist diesen nebengeordnet.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Avsluttende uvidenskabelig Efterskrift“, København 1962, S.300

Abstraktion des Denkens alle Unmittelbarkeit aufhebt. Der Sinn der existentiellen Synthese ist daher die Integration des Geistes in den Menschen. Diese Synthese hat der Mensch bei sich durchzuführen und über sie zu wachen. Der Mensch denkt nicht, ehe er fühlt und nicht ohne zu fühlen. Climacus will keine trichotomische Anthropologie propagieren. Es wäre ihm von seinem eigenen Ansatz her auch schlecht gelungen, da sein Wille fehlt. Sondern er will dem Denken die ‚Supermatie‘ nehmen. Wie Phantasie und Gefühl nicht durch das Denken überwundene Standpunkte sind, so sind es auch nicht die ihnen entsprechende Poesie und Religion durch das Wissen. Der Existierende setzt, wie das Denken mit Gefühl und Phantasie auch die Existenz mit dem Denken zusammen, weil der Existierende ein Denkender ist. Der Bedeutungshorizont wird vom Gefühl erschlossen. Das Gefühl ist kognitiv. Jedes Verstehen, jedes Denken ist auf Gefühle angewiesen. Das Gefühl ist aber nicht ein Gefühl per se, sondern es ist das Gefühl des Verstandenen und Gedachten. Weil der Bedeutungshorizont vom Gefühl erschlossen und eröffnet wird, kann das Gefühl des einen Bedeutungshorizonts an das Gefühl des anderen Bedeutungshorizonts erinnern, ohne dass wir dahinterkommen, warum sie das tun.

Die *subjektive Reflexion* ist das dem Existierenden gemäße Denken. Sie entdeckt nicht die Identität, sondern lenkt ihre Aufmerksamkeit auf die Widersprüchlichkeit. Im subjektiv existierenden Denker erfüllt sich alles, was die Aufgabe der Existenz ist. Die höchste Aufgabe ist das Subjektiv werden selbst. Im subjektiv existierenden Denker ist das Existieren mit dem Denken zusammengesetzt und darum ist sein Denken Reflexion der Innerlichkeit oder subjektive Reflexion. Sein Denken zeitigt keine endgültigen Resultate, worin er sich vom spekulierenden, objektiven Denker unterscheidet. Die Aufgabe des subjektiven Denkers ist sich selbst in der Existenz zu verstehen. Sein Denken wird durch das Achten auf die Existenz konkret.

„Hvad er concret Tønkning? Det er den Tænken, hvor der er en Tænkende, og et bestemt noget (i Betydning af Enkelt) der tænkes, hvor Existensen giver den existerende Tænker Tanken, Tid og Rum.“²²⁰ Nur die subjektive Reflexion hält die Existenz fest, während die objektive Reflexion das Dasein und die Wahrheit gleichgültig macht. Sie macht aus der Wahrheit ein Wissen. Der Mensch kann sich die Wahrheit nur dadurch zu eigen

²²⁰ „Was ist konkretes Denken? Es ist das Denken, wo es einen Denkenden gibt und ein bestimmtes Etwas (in der Bedeutung von etwas Einzelnem), das gedacht wird; wo die Existenz dem existierenden Denker den Gedanken, die Zeit und den Raum gibt.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Avsluttende uvidenskabelig Efterskrift“, København 1962, S.287

machen, dass diese Wahrheit selbst eine Affinität zur Innerlichkeit des Existierenden hat und dass er sich, um sich zu finden, in seine Existenz vertiefen muss. In diesem Sinne gilt: Die Subjektivität ist die Wahrheit.²²¹ Die Wahrheit als Subjektivität lässt sich daher nur beschreiben, wenn sie in ihren Existenzbezug erfaßt wird. Das geschieht im Paradox. Das Paradox ist die Verknüpfung von Wahrheit und Existenz und nur im Paradox wird die Bedingung der Möglichkeit Wahrheit zu erfassen entfaltet. Das Paradox verwehrt nicht das Begreifen der Wahrheit, sondern ist seine Ermöglichung. Nur der subjektiv existierende Denker und nicht der Existenzvergessene wird sie allerdings erfassen.

Der Mensch ist Dasein unter Daseienden und bleibt es auch, wenn er das vom unmittelbaren Leben mitgebrachte ‚Material‘ ethisch reguliert und denkend beherrscht. In Letzterem liegt seine Freiheit, sie ist nicht Willkür, sondern die Möglichkeit zu wählen.²²² Der Mensch ist nicht sein eigener Schöpfer. Als Dasein ist er sich immer selbst das Vor-gegebene, aber er hat die Gabe als Aufgabe übernommen. Ethik und Dialektik sind der Vollzug des Schöpfungsauftrages im

²²¹ „Dieses nihilistische Verhalten zur Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit beruht darauf, daß für Kierkegaard eine wirkliche Beeinflussung unseres erkennenden Verhaltens durch die von unserem Bewußtsein unabhängig existierende Wirklichkeit überhaupt nicht in Frage kommt. Die Subjektivität entscheidet alles.“

Lukács, G., „Die Zerstörung der Vernunft“, Gesammelte Werke, Bd. 9, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1962, S.239

Die Kritik von Georg Lukács an Kierkegaard trifft, nach meiner Meinung, nicht ganz zu. ‚Die Subjektivität‘ entscheidet nicht alles, sondern Kierkegaard versucht ihr mehr Autonomie innerhalb der Fragen der Existenz einzuräumen. Das es eine Wissenschaft, die auf Objektivität beruht, gibt, streitet Kierkegaard nicht ab. Alles historische und empirische Wissen ist eine Approximation, eine Annäherung an das Objekt, da sowohl der objektive wie der subjektive Faktor des Erkenntnisprozesses ‚im Werden‘ ist. Er will, wenn es sich um Fragen der Existenz handelt, wie die des Glaubens, die Subjektivität als mitentscheidenden Faktor mit einbeziehen. Der Glaube ist kein Akt der Erkenntnis, sondern ein Freiheitsakt, der das Werden, das sich der unmittelbaren Erfahrung nie zeigen kann, schlicht glauben will.

vgl., auch „In seinem programmatischen Essay über den *Essay als Form* beruft sich Adorno für dieses Verfahren auf Marcel Proust. Dessen Werk sei „ein einziger Versuch, notwendige und zwingende Erkenntnis über Menschen und soziale Zusammenhänge auszusprechen, die nicht ohne weiteres von den Wissenschaften eingeholt werden können.““

Seel, Martin, „Adornos Philosophie der Kontemplation“, Frankfurt am Main 2004, S.31

²²² Für Kierkegaard ist die Freiheit nur Wahlfreiheit in der Bedeutung von Freiheit ‚sich selbst zu wählen‘, und die Freiheit kann deshalb charakterisiert werden als die Fähigkeit, das Gute wählen zu können, oder die Fähigkeit, in der Wahl zwischen Gut und Böse das Gute zu wählen. „Erst im Sexuellen ist die Synthese als Widerspruch gesetzt, aber zugleich wie jeder Widerspruch als Aufgabe, deren Geschichte im selben Augenblick anfängt. Dies ist die Wirklichkeit, welcher die Möglichkeit der Freiheit vorausgeht. Aber die Möglichkeit der Freiheit ist nicht, das Gute oder das Böse wählen zu können. Eine solche Gedankenlosigkeit ist ebensowenig der Schrift wie dem Denken gemäß. Die Möglichkeit ist, zu können.“

Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1984, S.47, vgl., auch S.103

„In dem Begriff Angst ist die Orientierung am Stufenschema aufgehoben zugunsten einer grundsätzlichen Erörterung der Freiheit. Die Freiheit aber, wie Kierkegaard sie hier darlegt, ist keiner besonderen Stufe der Existenz zugehörig, denn sie ist das Ereignis der eigentlichen Menschenwerdung.“

Schulz, W., „Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard. Bemerkungen zum ‚Begriff Angst‘“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.349

Zusammensetzen ethischer Selbstmaßregelung und dialektischer Selbstbeherrschung.

„Kierkegaard hält den Anspruch der Dialektik aufrecht, sieht sich in der Frage nach sich selbst, in der Frage nach dem Einzelnen im System betrogen und akzentuiert die Dialektik und die Wahrheit ihres totalen Anspruchs in der Existenz des Einzelnen gegen das Ganze und das System.“²²³

Unmittelbarkeit und Reflexion machen die Existenz. Wenn der subjektiv existierende Denker sich überhaupt ‚äußern‘ will, dann muss er auf die mögliche Existenzmitteilung achten und auch sie beherrschen. Die erste der ‚möglichen Thesen‘ von Lessing lautet: „Den subjektive existierende Tænker er opmærksom paa Meddelelsens Dialektik.“²²⁴

Zuerst fordert diese Aufmerksamkeit das Durchreflektieren der eigenen Innerlichkeit. Die Reflexion der Innerlichkeit ist ‚Doppel-Reflexion‘.²²⁵ Im Unterschied zur direkten Mitteilung von Gegenständen, objektivem Wissen, zielt die indirekte Mitteilung nicht zuerst auf ein Wissen, sondern auf ein ‚Können‘, dem der Mitteilende wie der Hörende gleichermaßen unterstellt sind. Jede Aussage wird in der Reflexion auf die Sache und auf den Betroffenen verdoppelt, worin der Mitteilende dem Hörer gleichsteht, bzw., um dies zu erreichen, sich aus der Aussage wieder zurückziehen muss. Die Innerlichkeit des Gesprächspartners ist für den anderen immer nur Möglichkeit, während Wirklichkeit jeder für sich allein hat: „Naar Virkelighed skal forstaaes af Trediemand, maa den forstaaes som Mulighed, og en Meddeler, der er sig bevidst, vil derfor agte paa, at hans Existents-Meddelelse, netop for at være i Retning af Existents, maa være i Mulighedens Form.“²²⁶

Nur so kann es von dem ‚Dritten‘, dem Hörer oder Leser, verstanden werden, so dass er im Mitgeteilten selbst existieren kann. Der Dritte ist der Partner, weil er am Gespräch des Existierenden mit sich selbst teilnimmt. Wirklichkeit gibt es nur in dem Selbstgespräch, für den angesprochenen Hörer gibt es nur die Möglichkeit. Die Möglichkeitsform der Mitteilung sieht ab von der isolierten Innerlichkeit der Subjektivität, damit sie für den Dritten Wirklichkeit werden kann. Aber das Innere offenbart sich nur in der Verhüllung des Allgemeinen. Nur dadurch, dass die Wahrheit selbst eine Affinität zur Innerlichkeit des Existierenden hat und dass er

²²³ Deuser, Hermann, „Søren Kierkegaard. Die Paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.15

²²⁴ „Der subjektive Denker ist aufmerksam auf die Dialektik der Mitteilung.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Afsluttende uvidenskapslige Efterskrift til de Filosofiske Smuler“, København 1962, S.55

²²⁵ Kierkegaard hat die Besonderheit der geforderten Mitteilungsform selbst häufig analysiert und unter den Begriffen ‚indirekte Mitteilung‘, ‚Doppel-Reflexion‘ und ‚Dialektik der Mitteilung‘ zusammengefasst.

²²⁶ „Wenn Wirklichkeit von einem Dritten verstanden werden soll, muß sie als Möglichkeit verstanden werden, und ein Mitteilender, der sich dessen bewußt ist, wird darauf achten, dass seine Existenzmitteilung, gerade um in Richtung der Existenz zu liegen, in der Form der Möglichkeit sein muß.“ [L.R.]

sich, um sie zu finden, in seine Existenz vertiefen muss, ist die Subjektivität die Wahrheit. Das Paradox, zuerst der Eigenwiderspruch der leidenschaftlichen Denkmöglichkeit, wird als Grenzbegriff menschlichen Denkens nun umgekehrt der Beginn einer Beschreibung des gesuchten christlichen Existenzverständnisses. Ein Übergang ist nicht möglich, das Paradox markiert den Bruch, definiert aber durch sich selbst das Neue.

Die indirekte Mitteilung ist die Methode, die Kierkegaard benutzt um den Leser an das Paradox heran zu führen. In dem Paradox des Glaubens wird der Widerspruch in der Wirklichkeit erfahren und um diesen Widerspruch zu erkennen und zu vermitteln entsteht ein zweites Problem der Mitteilung – die Unzulänglichkeit der Sprache und des geschriebenen Wortes. Die Methode der pseudonymen Romane erzwingt einen Abstand zwischen dem Leser und dem Verfasser, der sonst nicht vorhanden wäre:

„Novelness is characterized by the diametrically opposite features: it is created in and for the present, it is not nationally based, it is genuinely creative and it does not create any essential distance between the fictional world, the creator and the reader.“²²⁷

Die Ästhetik bei Kierkegaard – das Bild im Text – bewegt sich gerade in „the diametrically opposite features“.

2. KIERKEGAARD UND DER BEGRIFF DER ÄSTHETIK

Der Begriff der Ästhetik unterliegt bei Kierkegaard einer Mehrdeutigkeit, aber hinter allen Nuancen liegen zwei Grundbedeutungen. Theodor W. Adorno ist einer der ersten, der sich um das Problem Gedanken macht, und er schreibt: „einmal heißt bei Kierkegaard, wie im allgemeinen Sprachgebrauch, ästhetisch der Bereich der Kunstwerke und der kunsttheoretischen Erwägung.“²²⁸

Auf der anderen Seite, setzt Adorno fort, bedeutet der Begriff eine existentielle „Sphäre“.²²⁹ Adorno sucht die ‚Bruchstellen der existentiellen Doktrin‘ auf; aus Kierkegaards *Bildern* filtert er den Traum einer besseren Welt; in den Bildern entdeckt er einen Sinn, den er gegen den ausdrücklichen Gehalt und die Intentionen Kierkegaards entfaltet, der sich auf diese Flucht aus der Wirklichkeit natürlich nicht einlassen mochte. Dem Wunschdenken zeigt sich ‚Im Begriff‘ von Bildern bei Kierkegaard, in denen Wahrheit ‚sich verspricht‘, also: als ausstehend phantasiert ist. Auf eine subjektive Konstitution dieser Bildwelt durch Kierkegaard darf Adorno sich dann, das gibt er zu, nicht mehr berufen. Das Ästhetische wird sonach aus der von Kierkegaard in der Stadienabfolge zugewiesenen Beschränkung gelöst. Der innere Widerspruch der Stadien wird von Adorno im Blick auf eine Ästhetik gedeutet, die mit ihrer Stadienstufe nicht identisch ist, sondern Kierkegaards Gesamtwerk betrifft; vor allem das Christentum, in dem sich – wie Climacus schon bemerkte – in der paradoxen Religiösität ein Außen- und Wirklichkeitsverhältnis zum Gott in der Zeit wieder aufdrängt, das doch mit dem Ästhetischen und dem Ethischen längst hätte verschwinden sollen: ein ‚scheinbar ästhetisches Verhältnis‘. Joakim Garff hat in Übereinstimmung mit Adorno, aber mit seiner ganz besonderen Wahrnehmung für Sprache, eine Unterscheidung der Ästhetik bei Kierkegaard als Medium und Stadium vorgeschlagen.²³⁰

²²⁷ Bruhn, J., and Holquist, M., „The novelness of Bakhtin“, København 2001, S.46

²²⁸ Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.24

²²⁹ Adorno operiert auch mit einer dritten Bedeutung des Begriffs der Ästhetik, der in der Nachschrift gefunden werden kann. Dort ist das Ästhetische in der Form der subjektiven Mitteilung relativiert, das heißt, an die Theorie der indirekten Mitteilung Kierkegaards gebunden. Aber diese dritte Bedeutung hat nicht den gleichen fundamentalen Charakter wie die zwei vorhergehenden Bedeutungen und deshalb fällt sie mit der Bedeutung, Ästhetik als Kunsttheorie zusammen, im Gegensatz zur Bedeutung als „Sphäre“.

²³⁰ vgl., Garff, Joakim, „Det estetiske hos Kierkegaard“, in Garff, Harket, Tjøner og Tjønneland: „Innøvelse hos Kierkegaard“, Halden 1995, S. 105

Darüber hinaus spricht Garff von dem Ästhetischen nicht nur als Medium und Stadium, sondern auch von „dem Ästhetischen als das Rhetorische“, aber es ist, mit Garffs eigenen Formulierungen deutlich zu sehen, dass das

Hier wird festgestellt, dass es möglich ist, weiter zu gehen als bei Adorno und Garff, und dass Kierkegaard entweder von der Gestalt oder von der Genese der Kunst spricht. Er diskutiert die Form des Schönen als einen Ausdruck für einen ideellen Inhalt und er interessiert sich für die Genesis des empirischen Lebens des Subjekts.

Was Kierkegaard zu dem Ästhetischen als Gestalt sagt, sind fast ausschließlich Auszüge aus den bekanntesten ästhetischen Theorien der Zeit, so z.B. aus der Theorie von G.W.F. Hegel als der wichtigsten. In einem flüchtigen Versuch Kierkegaards, sind Andeutungen für eine Kunsttheorie zu finden. Sie befinden sich in der Einleitung von ‚Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische‘ in ‚Entweder-Oder‘.

Dort lobt jenes Verfasserpseudonym, der Ästhetiker A, Hegel dafür, dass er wiederholt die ‚Materie und Ideen in deren Rechte einsetzte.‘ Aber obwohl der Ästhetiker als orthodoxer Hegelianer, der die Kunst als die immanente Darstellung der Ideen ansieht, also als Medium, wodurch die Ideen wahrnehmbar werden, fällt seine Inhaltsästhetik im Vergleich hinter Hegel zurück. Adornos Beschreibung von Kierkegaards formulierter Kunsttheorie basiert fast ausschließlich auf den Hegelianischen Überlegungen der Mozart-Abhandlung. In dieser Verbindung, gerade mit dem zitierten Lob an Hegel, schreibt Adorno sehr deutlich:

„Jedoch dabei liest er in Wahrheit aus Hegels Thesen des achtzehnten Jahrhunderts heraus.“²³¹

Der Ästhetiker A und Kierkegaard verstehen Hegel ganz allgemein falsch, wenn sie die Idee mit der Materie gleichsetzen, den konkreten Inhalt und den abstrakten Begriff. In den Vorlesungen über die Ästhetik spricht Hegel mit Betonung aus, dass die Idee, die in dem Kunstschönen liegt, nicht die Idee als solche, nicht als Abstraktum, aber dagegen eine noch nicht auf den Begriff gebrachte Wahrheit ist.²³² Aber Kierkegaard versteht die Gestalten der Ästhetik ganz einfach als Figuren von schon dargelegten Begriffen, oder mit Adorno „ausschließlich als

Rhetorische nicht vom Ästhetischen als Medium getrennt werden kann, weil ein rhetorischer Modus, den er Hypothese nennt, sichtbar gemacht wird.

²³¹ Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.31

²³² vgl., Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.104 ff.

vgl., auch S.82, 100, 128, 148

Illustrationen zu seinen philosophischen Kategorien.²³³ Deshalb hat die Reflexion Kierkegaards über das Ästhetische als Gestalt, trotz romantisch-idealistischem Sprachgestus, vielmehr Affinität zur Ästhetik der rationalistischen Aufklärung.

Wenn Kierkegaard die Genealogie der Ästhetik diskutiert, verschiebt sich die Betonung von der Ästhetik zum Ästhetiker.²³⁴ Dort wird nicht mehr nach dem Verhältnis zwischen dem Inhalt der Ideen und dem Ausdruck der Gestalt gefragt, sondern nach dem Typus Mensch, der aus dem einen oder anderen Grund ein Bedürfnis hatte Kunst hervorzubringen oder zu genießen. Wie Schopenhauer und später Nietzsche korrigiert Kierkegaard die übertriebenen Erwartungen des ästhetischen Idealismus gegenüber der Kunst. Sie erhofften sich von der Kunst eine Versöhnung zwischen Realität und Idealität. Indem er die dunkle Seite der Harmonien in dem konkreten Leben des Subjekts zeigt, wird die ästhetische Transfiguration der Endlichkeit von dem existentiellen Fiasko der Ästhetiker dementiert. Diese Perspektive der Genealogie ist eine mehrdeutige Größe bei Kierkegaard. Auf der einen Seite ist es wie er die Fragen an die Kunst stellt, die ihn überhaupt erst als Theoretiker der Ästhetik interessant macht; auf der anderen Seite retuschiert er selbst die Antworten die er stellt, damit die Ästhetik als eine selbständige Kategorie wahrgenommen werden kann. Für den Genealogen Kierkegaard haben die ästhetischen Problemstellungen nur dann Interesse, wenn sie in der Diagnose der Ästhetiker benutzt werden können. Die Perspektive Kierkegaards kann als Kunstanthropologie beschrieben werden. Die Aufgaben der Kunstanthropologie wäre es, die Phänomene zurück zu den zurückliegenden existentiellen Konflikten hinzuleiten. Die Genealogie der Kunst ist bei Kierkegaard in Wirklichkeit die Erforschung der Ahnen der Kunst. Diese Besorgnis der Optik zur Kunst kann man schon in den ersten Werken von Kierkegaard beobachten, und zwar in der Kritik des Romans „Kun en Spillemand“ von Hans Christian Andersen, wo er programatisch schreibt, dass seine Aufgabe als Kunstkritiker darin besteht,

²³³ Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.25

²³⁴ Die Hervorhebung des Glaubens führt dazu, dass das Subjekt bei Kierkegaard hervorgehoben werden muss: „Man hat die ganze Ethik in Ästhetik verwandelt – man sieht und bewundert es im Theater im Phantasiemedium, aber im Leben ist es nicht zu Hause, es ist lächerlich, auch nur versuchen zu wollen, etwas davon zu realisieren. So übersetzt man auch das Religiöse, das Christliche in das Phantasie-Medium, aber im Leben etwas davon zu tun, ist lächerlich.“ Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.88 Kierkegaards Unterscheidung zwischen Ethik und Ästhetik springt nicht aus einer theoretischen Distinktion, sondern aus einem existentiellen Konflikt. Die Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik kann bei Kierkegaard als ein Liebesverhältnis, wo die eine ausgestoßen wird, gesehen werden. Die literarische Ethik handelt von Passion, Bruch, Paradoxialität und ist fortlaufende Bedeutungsarbeit.

die Lebensanschauung von H.C.Andersen so genau zu beschreiben, dass „den fra min Haand kunde ligge færdig til Optagelse i et eller andet psykologisk Kunstcabinet.“²³⁵

Wenn eine vollkommene Diagnose der Ästhetiker im Psychologischen erreicht wird, und das heißt, ein nicht ästhetisches Kunstkabinett, so ist der nächste Schritt selbstverständlich eine Verurteilung. Der Ästhetiker ist verzweifelt, weil er, um eine Formulierung von Assessor Wilhelm zu gebrauchen, „eine Bedingung außerhalb sich selbst hat“²³⁶, die nicht in seiner Macht liegt. Die Kritik der Lebensanschauung des Ästhetikers ist wie die Personenbeschreibung des Archetypus der Ästhetik, Sokrates. Er war trotz seiner Fähigkeit, sich selbst und seine Umgebung zu erdichten, von einer Sklaverei gebunden. Obwohl der Ästhetiker als Dichter frei zu sein scheint, ist er verzweifelt abhängig von etwas, was außerhalb seiner Kontrolle liegt. Er agiert zugleich als Regisseur, Schauspieler und Zuschauer in einem Kammertheaterstück, das er selbst erdacht hat. Sein Genuß liegt in der Herrschaft, die er heimlich über andere Menschen ausübt, weil diese seine Inszenierung nicht durchschauen.

Aber die Frage bleibt, ob das Leben des Verführers, wenn er sich den Bedingungen außerhalb sich selbst unterordnet, mehr als ein Kunstwerk werden kann.

Die Aufteilung in Gestalt und Genealogie, in Medium und Stadium, spaltet die Ästhetik von Kierkegaard in zwei Teile. Die erste Perspektive verwandelt die ästhetische Form nur zu einer bloßen Sammlung von schon artikuliertem begrifflichen Inhalt, die andere beschreibt bloß Symptome von existentiellen Krisen. In beiden Fällen kann das Ästhetische als heteronom bezeichnet werden, da es lediglich als ein Durchgangsstadium für Wahrheiten angesehen wird, das außerhalb der Kunst liegt.

Wenn Du liest, sagt Kierkegaard, sehe Dich selbst in den Wörtern, verguck Dich nicht, sondern sehe sie wie einen Spiegel und klebe Dich nicht so an sie. Das führt Dich nur vom Text weg. Es ist keine Entschuldigung, wenn der Leser des Textes von verschiedenen Meinungen und Möglichkeiten des Lesens spricht. Sein Rat an

²³⁵ „es von meiner Hand fertig zur Aufnahme in dem einen oder anderen psychologischen Kunst-Kabinett liegen könnte.“ [L.R.]

Das Originalzitat ist aus: Kierkegaard, Søren; Gesammelte Werke, København, 1962-1964, Bd.II, S.52 aus der Zeitschrift „K&K“, 25.Jg., Heft 1, 1997, genommen.

²³⁶ vgl., Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993

den Leser ist dann, „Saa snakk da om noget andet.“²³⁷ Was er sagt ist gegen alle modernen Prinzipien der Textdeutung, die gerade die Reflexion des Lesers in das Zentrum der Textdeutung rückt. Und es ist gegen die damaligen wissenschaftlichen Forderungen, wenn ein Schriftsteller wie Kierkegaard ausführt, dass der Leser oder derjenige, der den Text auslegt, sich nicht als Person in die Auslegung des Textes einmischen soll.

Kierkegaard nimmt in Anspruch, wie auch der Apostel Jacob, dass das Wort nicht nur gehört werden soll, sondern auch getan werden muss. Rezipieren ist Produzieren, teilt er mit. Es wird in den ‚Avsluttende uvidenskapiig Efterskrift‘ so formuliert:

„Set at det bliver en meddelt at; recipiren er at produsere; set at han gjentar til stadighet, slik at denne setning blir brukt som regel for skønnskrift; da ble setningen hans stadfestet.“²³⁸

Hierbei geht es darum, wie sich die Begriffe zu unserer Wirklichkeit verhalten. Wahrheit konstituiert sich über das richtige Verhältnis von Begriffen und Wirklichkeit:

„Verständnis wird immer in einem Abstand zu dem, was verstanden wird, gewonnen. Der Abstand bildet sich durch das Hinweisen, das zur Sprache und damit zum Verständnis gehört. Die Sprache zieht sich zugunsten dessen, worauf hingewiesen wird, ins Unbemerkte zurück und läßt bei diesem Zurücktreten den Abstand entstehen. (...) Nur wenn der Sinn für den Abstand im Verständnis lebendig ist, gibt es Raum für den Anteil des Gegebenen am Verständnis.“²³⁹

Kierkegaard formuliert das Verhältnis als eine Verbindung in den Begriffen selbst, in der Schrift, in der Rede; zwischen dem, der mitteilt, und demjenigen der empfängt. Damit der Empfänger sich das Gesagte aneignen kann, muss es so sein, als ob er, derjenige der mitteilt, sein eigener Zuhörer und Leser wäre. Er muss aus dem Text heraustreten wie eine Figur, die sich zu dem verhält, was gesagt wird: „Ausgemacht ist, daß zum Verstehen gehört, daß man sich selbst in Abstand zum Verstandenen bringt. Ohne Abstand gibt es kein Verständnis.“²⁴⁰ Aber der Abstand darf nicht verschwinden, weil wenn „die fremde Welt mit den Begriffen ausgewechselt wird, die wir uns von ihr machen, unsere Begriffe aber sind Bilder von ihr – und nicht sie selber. In der Vertrautheit schließen wir das Fremde aus und schließen uns in uns selbst ein.“²⁴¹ Vertrautheit wird dann zu

²³⁷ „Also sprich über etwas anderes“ [L.R.]

Kierkegaard, Søren, „Til selvprøvelse, Samtiden anbefalet“, Samlede Værker, 3.Ausg. Bd.17, S.68ff

²³⁸ „Angenommen, es wird einem mitgeteilt, dass Rezipieren Produzieren ist; angenommen, er wiederholt es ständig, so dass, dieser Satz als Vorschrift für Schönschrift benutzt würde; dann wäre sein Satz freilich bestätigt.“ [L.R.]

Kierkegaard, Søren, „Avsluttende uvidenskapiig Efterskrift“, København 1962, S.66

²³⁹ Løgstrup, K.E., „Weite und Prägnanz“, Bd.I, Tübingen 1991, S.168

²⁴⁰ ebd., S.174

²⁴¹ ebd., S.174

Verschlossenheit. Das Poetische beinhaltet für Kierkegaard eine Frage, die der Verfasser ständig über seine eigene Wirksamkeit nachzudenken zwingt, das Schweigen und das Wort in einer Untersuchung von den Bedingungen der Existenz zu fragen, die keine Antwort bietet. Die Worte werden ständig mit einem Nichts, das sie nicht umschließen können, konfrontiert. Seine Schriften umfasst eine Unlesbarkeit in der Sprache selbst und die Frage nach dem, der Schreibt, wird die Frage nach der Schrift. Das Innerste der Frage wird dann, die Innen seite nach außen zu wenden, das Äußere im Inneren und das Innere im Äußeren zu verwandeln. Er ist, der schreibt und dem geschrieben wird.

Wenn der Abstand und die Nähe zwischen Text und Leser wahrgenommen wird, wird die Mitteilung subjektiv. Sie bekommt den Charakter von einem inneren Dialog, sie wird Drama und unter allen Umständen wird sie ungewiss. Indem der Text gelesen wird, werden mehr Fragen vom Leser gestellt, als der Text beantworten kann. Und ohne davon zu wissen, dass ich mir eine Frage gestellt habe, bin ich ein Teil des Textes. Diese Form der Mitteilung nennt Kierkegaard *indirekt*.

Aus dem Untertitel ‚Lebens-Fragment‘ von ‚Entweder-Oder‘ erscheint es als ein regressives, philologisches Fragment oder genauer es befindet sich zwischen dem Philologische und dem romantischen Fragment. Eines von den Essays in der erste Hälfte trägt den Titel ‚Der Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen‘, der Untertitel lautet ‚Ein Versuch im fragmentarischen Streben‘. Damit wird mit aller Deutlichkeit signalisiert, dass es von einem romantischen Projekt handelt. Es wird von einer progressiven Bewegung, von einem ‚Versuch‘ und einem Streben geredet. Mit der Wahl der Untertitel hat Eremita ‚Entweder-Oder‘ so in Scene gesetzt, damit es sich gerade in dem Spannungsfeld zwischen dem philologischen und dem romantischen Fragment befindet.

‚Entweder-Oder‘ beinhaltet Papiere, die aus einer ästhetischen (Teil I) und einer ethischen (Teil II) Perspektive geschrieben wurden. Zwischen den Papieren des Ästhetikers befindet sich ‚das Tagebuch des Verführers‘. Das Buch ist jedoch nicht selbst von dem Ästhetiker A geschrieben. Das Verhältnis des Herausgebers zu dem ganzen Werk wird in einem Teil des Werkes wiederholt; wie Eremita ‚Entweder-Oder‘ Teil I und II in einem ‚Secretair‘ gefunden hat, genau so hat der Ästhetiker A ‚das Tagebuch des Verführers‘ in einer Schreibtischschublade entdeckt. Diese

Mystifikation beinhaltet, genau das was Kierkegaard als eine Reduplikation des Themas bezeichnet hat. Für Kierkegaard ist es von Bedeutung, dass es zwischen dem Inhalt, dem was gesagt und *wie* es ausgedrückt wird, eine Übereinstimmung gibt. Der Gebrauch von Pseudonymen und die Betonung des Problems der Mitteilung, zum Beispiel als eine Form der indirekten Kommunikation wie Ironie und Humor, ist der Versuch, die richtige Relation zwischen dem Inhalt der Botschaft und dem Verhältnis des Absenders zu dieser, zu entwickeln. Durch Johannes der Verführer lässt Kierkegaard uns, als Leser, erblicken was er von der indirekten Methode hält:

„Diese Art ist arglistig, aber überaus zweckmäßig, wie alle indirekten Methoden. Sie kann sich durchaus erklären, daß so etwas wie das, wovon ich spreche, mich beschäftigt, ja es interessiert sie im Augenblick selbst, und doch betrüge ich sie um das eigentlich Erotische.“²⁴²

Damit ist für unser Interesse als Leser und Textausleger *die Form* ins Zentrum gerückt. Die Form beinhaltet die Mitteilung, ja sie *ist* die Mitteilung: Du sollst. Die Form ist die Innerlichkeit, dort haben der Leser und der Protagonist die Möglichkeit, sich zu treffen. Das Geheimnis dieser Mitteilung: sie soll den Anderen befreien. Das Geheimnis sichert, wie der Spiegel, eine korrekte Wiedergabe der Reflexion zu, indem es mitteilt, dass kein Mensch mit dem Schriftsteller reden wird, egal hinter welchem Pseudonym er sich versteckt, „men altid bare med sig selvst- (...), at han tror han snakker med dig.“²⁴³ Widerspruch zwischen Form und Inhalt wird in Gang gesetzt und gespielt, brechen miteinander, ohne endlich vereint werden zu können. Was auch verständlich ist, weil der Mäeutiker per Definition eine dialektische Figur, der viele Gesichtspunkte haben kann, ist.

Es sieht fast so aus, dass die Werke von Kierkegaard nur demjenigen etwas anzubieten haben, der die Kunst als Genese, also als ein rein ästhetisches Phänomen sieht. Wo Kierkegaard mit wechselnden Dichtomien, unechte Kunst gegen echte Kunst, Mythos gegen Bild, Oper gegen Drama arbeitet, versucht er Begriffe für die literarische Produktion und deren undeutliche Prozessualität zu entfalten. Das wichtigste Material für diese Auslegung von Kierkegaard ist jedoch nicht, was er über die Entstehung des Textes sagt, sondern wie er die Entstehung als

²⁴² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.495

²⁴³ „sondern beständig nur mit sich selbst- (...), dass er mit dir zu reden glaubt.“ [L.R.]

Søren Kierkegaards papirer VII 1A 169. Hier zitiert nach Leif Bork Hansen: „Søren Kierkegaards hemmelighed og eksistensdialektik“, København 1994, S.24

solche in den Texten in Szene setzt. Anders formuliert ist Kierkegaard ein noch mehr avancierter Praktiker der Theorie der Ästhetik als ein Theoretiker.

3. INSPIRATION UND ARBEIT DER ÄSTHETIK: KIERKEGAARD UND ADORNO

Nur bei einer oberflächlichen Betrachtungsweise teilt sich die Ästhetik Kierkegaards in Genese und Gestalt ein. Wird das Medium genauer besehen, zeigt es sich, dass sich die Gestalt nochmals in zwei teilt. In den früheren Werken ist die Rolle Kierkegaards als Ästhetiker damit beschäftigt, wie die Gestalt der Ästhetik in zwei Teile zerlegt werden kann. Da er sich in diesem Punkt nicht mit den damaligen Theorien der Ästhetik anfreunden kann, tastet er sich mit schnell wechselnden Begriffen nach vorne. Er versucht das Problem einzufangen, indem er die Begriffe der „unekte kunstleriske gestalter“ und das „ekte kunstleriske“²⁴⁴ benutzt.

In ‚Über den Begriff der Ironie‘ führt Kierkegaard weiträumig aus, um das Bild vom Mythos²⁴⁵ zu unterscheiden. Es gelingt ihm, aber dennoch befindet sich „den rene dikteriske sfære“²⁴⁶ in einem vernebelten Zustand. In ‚De umiddelbare erotiske

²⁴⁴ „unechte künstlerische Gestalt und das echte Künstlerische.“ [L.R.]

Kierkegaard, Søren, „Søren Kierkegaards Papirer“, København 1968, IC 123

²⁴⁵ Später hat Kierkegaard das Thema der Mythologie in seinen Tagebüchern weiter entwickelt. Sie sind sehr knapp geschrieben, aber die Richtung seiner Gedanken kommt deutlich hervor.

„Hvori ligger Begrepet Mythe og Mythologie – har ikke enhver Tid sin Mythologie – Novalis etc. – hvori forskjellig fra Poesie (det conjunktiviske – Romanen, Prosa, poetisk) = en hypothetisk sætning i Indikativ.“ den 13.Sep. 1836

„Worin bestehen die Begriffe des Mythos und der Mythologie - hat nicht jede Zeit ihre Mythologie – Novalis etc. – Worin besteht der Unterschied zur Poesie (das Konjunktive – der Roman, Prosa, poetisch) = ein hypothetischer Satz im Indikativ.“ Datiert den 13 Sep.1836 [L.R.]

Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg 1834-1846“, herausgegeben von Jørgen Dehs, Borgen 1999, S.94

„Mythologie er Evighedens Idee (den evige Idee) Fastholdes (Undertrykket-Væren) i Tids og Rums Kategorie – i Tiden f.E Chiasmie eller Læren om himmelriges Rige der begynder i Tiden; - i Rummets f.E. naar en Idee opfattes i en endelig Personlighed. Ligsom derfor det Poetiske er det Conjunktiviske, men heller ikke gjør Fordring paa at være mere (den poetiske Virklighed) er det Mythologiske derimod en hypothetisk Sætning i Indikativ, det ligger netop i Konflikten derimellem idet det Ideelle, tabende sin Tyngde fastholdes i den jordiske Skikkelse.“

„Mythologie ist die Idee der Ewigkeit (die ewige Idee) wird in den Kategorien der Zeit und des Raumes festgehalten (Unterdrücktes-Sein) – in der Zeit zum Beispiel des Chiasmus oder die Lehre von dem Himmelsreich, die in der Zeit anfängt; - in dem Raum, zum Beispiel wenn die Forderung einer Idee in einer endlichen Person aufgefasst wird. Wie das Poetische das Konjunktive ist, sondern nicht mehr (die poetische Wirklichkeit) fordert, ist dagegen das Mythologische ein hypothetischer Satz im Indikativ, da liegt gerade der Konflikt, indem das Ideelle seine verlorene Schwere in der irdischen Gestalt festhält.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg 1834-1846“, herausgegeben von J.Dehs, Borgen 1999, S.103

Die Verbindung zwischen Mythos und Geschichte wird auch bei Adorno ähnlich thematisiert: „Diese Sinnfälligkeit aber, und ihr Gegensatz zur Verinnerlichung, prägt die mythischen Stoffe weit geschichtlicher, als die Wagnersche Ästhetik Wort haben möchte. Mythos und Kultur folgen aufeinander als Phasen, und damit tritt der mythische Ursprung von Kultur selbst ins Blickfeld.“

Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.149

²⁴⁶ „die reine Sphäre der Dichtung“ [L.R.]

Stadier²⁴⁷ wird eine ähnliche Grenze gezogen, jedoch mit den Begriffen der Oper und des Dramas.

Im weiteren Verlauf soll es um die Begriffe Oper versus Drama gehen. In Kierkegaards Antwort auf die Schrift von Prof. Oelenschläger von 1828²⁴⁸ versucht Ludvig Heiberg eine Grenze zwischen Epik und Lyrik auf der einen und Drama auf der anderen Seite und zwar mithilfe der Begriffe *Inspiration* und *Illusion* zu ziehen. Innerhalb des Überganges zum Drama ist der Dichter von der Inspiration überwältigt. Aber um eine dramatische Illusion darzulegen, so der Dramatiker Heiberg, muss der Dichter wie ein Maschinenmeister über seinen Werken schweben, um dann von der Gunst der Muse unabhängig zu sein.²⁴⁹ Der Ästhetiker A von Kierkegaard, wechselt die lyrischen und epischen Stadien mit der Oper aus, aber zieht sonst dieselbe Grenze wie Heiberg zwischen Inspiration und Illusion. Es gelingt dem Dichter etwas Dramatisches zu schaffen, sagt A, wenn „nichts Innkommensurables übrigbleibt, nichts von der Stimmung, aus der das Drama hervorgeht, das heißt, nichts von dieser Stimmung *qua* Stimmung, sondern dass alles in die dramatische heilige Münzsorte umgesetzt ist: in Handlung und Situation. In dem Maße, wie dies dem Dramatiker gelingt, in dem Maße wird auch der Gesamteindruck, den sein Werk hinterläßt, weniger Stimmung sein als ein Gedanke, eine Idee. Je mehr Gesamteindruck eines Dramas eine Stimmung ist, um so sicherer darf man sein, daß der Dichter es selbst in der Stimmung geahnt und er sukzessiv aus ihr hat entstehen, daß er nicht in der Idee ergriffen und diese sich dramatisch entfalten lassen hat. Ein solches Drama leidet dann an einem abnormen Übergewicht des Lyrischen. Das ist bei einem Drama ein Fehler, keinswegs aber bei einer Oper. Das, was die Einheit in der Oper bewahrt, ist der Grundton, der das Ganze trägt.“²⁵⁰

Kierkegaard, S., „Samlede Værker“, København 1962-64, Bd.I, S.148

²⁴⁷ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, aus dem Dänischen übersetzt heisst es: Die unmittelbaren erotischen Stadien. [L.R.]

²⁴⁸ Kierkegaard hat es sehr penibel in seinem Journal vom 16.Januar 1837 notiert.

²⁴⁹ vgl., Heiberg, Johan Ludvig: „Svar paa Hr.Prof. Oelenschlägers Skrift“, Kjøbenhavns Flyvende Post 1828, Nr.7-8 und 9-10, in Prosaiske Skrifter Bd.III, København, 1861, S.249

²⁵⁰ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.142

In ‚Das Tagebuch des Verführers‘ schreibt er über ein Mädchen, das er heimlich beobachtet hat, wie es über eine geplatzten Verabredung weint: „- Wie schön sie ist, nun da die verschiedenen Böen sich gelegt haben, und sie in einer Stimmung ruht. Ihr Wesen ist Wehmut und Harmonie des Schmerzes.“

ebd., S.374

Wie die Oper ruht das Mädchen in einer Stimmung, die mehrere Stimmungen in sich erfasst. Über Cordelia äußert er sich ähnlich: „Alles ist in Bewegung gesetzt, in diesem Brausen der Elemente aber befinde ich mich gerade in meinem Element. Und doch ist sie selbst in dieser Bewegtheit keineswegs unschön, nicht in Stimmungen zerissen, nicht in Momente zersplittert.“

ebd., S.497

Sie ist eben eine Gestalt der Einheit, die die dunkle Genealogie in sich trägt.

„Im Drama duldet man kein Gerede, man fordert Handlung und Situation. In der Oper gibt es ein Ruhen in der Situation.“

ebd., S.158

Der Unterschied zwischen echter und unechter Kunst zwischen Drama und Oper hat etwas damit zu tun, wie die ästhetische Gestalt sich zu der Stimmung, aus der das Drama entsteht, verhält. Das ist die Inspiration. Im Drama bleibt nichts von der inkommensurablen Stimmung der Inspiration zurück. Der Dichter des Dramas muss in der Lage sein, die Totalität, die Idee, das heißt die Ganzheit als einen allgemeinen Begriff zu begreifen, und diese Idee hat er in den Figuren des Dramas entfaltet. Die durchsichtigen, ästhetischen Gestalten des Dramas sind damit bloß eine anschauliche Materie des Abstrakten. Das gibt der Rezeption und der Produktion des Dramatischen einen Charakter der Temporalität, genau so wie der Ästhetiker es ein bißchen später beschreibt, indem er feststellt, dass das Drama bei der Gegenwärtigkeit wirkt. Der Totaleindruck des schönen Kunstwerkes ist eine stabile Größe, die jeder Zeit dem Betrachter der Kunst und dem Dichter zugänglich ist.

Im Gegensatz zum Drama hat die Oper nicht ihren Ausgangspunkt in einem bestimmten Gedanken, sondern in einem unbestimmten und undefinierbaren Zustand der Inspiration. Das wird bei den ästhetischen Gestalten deutlich, die nicht in einer deutlich artikulierten Bedeutung ruhen, sondern von einem durchsichtigen Grundton zusammengehalten werden. Die Einheit der Oper und ihre dramatisch-musikalischen Situation liegt nach A im Grundton, in der Stimmung, worin das Moment wie auch die substantielle Leidenschaft und das Sichherausbreiten in Zeit und Raum im Vergleich zu dem handlungsreicheren Drama, das ein rascheres Fortschreiten des Handlungsverlaufs verlangt, stärker ausgeprägt ist. Auf Mozarts Don Giovanni übertragen heißt das nach A: Don Juan ist der ‚Generalnenner des Stücks‘, er ist die Grundkraft der Oper wie auch Bezugspunkt und Orientierung des Lebensprinzip der anderen. Don Juan ist absolut musikalisch, er ist der Katalysator der Leidenschaft der anderen. Don Juan ist sinnlich bestimmt und angesiedelt zwischen dem ‚Entweder‘ der Idee und dem ‚Oder‘ des Individuums, er agiert sozusagen in einem mythischen Niemandsland sinnlich-dialektischer Widersprüchlichkeit, von Mozart ausgedrückt in Musik. Das Ergebnis ist, dass die Totalität der Oper nicht statisch, sondern prozessual ist: Die Meinung ist nicht vorgegeben, sondern muss erst in einer sukzessiven Bewegung in Richtung des Ästhetischen etabliert werden. Der Totaleindruck dieser Arbeit ist nicht die feste

Die dunkle Genealogie der Oper wird als ein Prozess von dem Zuschauer wahrgenommen. Die Oper ruht in der Situation, aber deren Entstehungsprozess wird nicht verborgen.

Form des abstrakten Begriffs, sondern ist bloß eine Ahnung der Flüchtigkeit. Wenn das Drama eine Demonstration für schon festgelegte Begriffe in der Gestalt der Durchsichtigkeit ist, ist die Oper eine Komposition der begrifflosen Anschauung der Einbildungskraft in einer meinungsgegebenen Ganzheit.²⁵¹

Das Interessante bei den Betrachtungen von Heiberg ist, dass er nicht die Genese der Kunst mit anthropologischen Begriffen beschreibt, sondern mit strukturellen. Die Stimmung, aus der die Gestalt der Oper herausspringt, wird nicht sofort als Argument gegen die existentielle Position der Ästhetiker benutzt, sondern als eine spezifizierte ästhetische Arbeit beschrieben. Mittendrin, zwischen den Theorien von den schönen Gestalten der Kunst und der anthropologischen Diskussion über die Genese der Kunst in der Person der Ästhetiker, öffnet diese Form von Reflexion eine dritte Möglichkeit. Das was Kierkegaard hier Oper nennt ist gleichzeitig Gestalt und Genealogie: es ist eine Gestalt, die ihre dunkle Genealogie in sich trägt und ein Prozess der Genealogie, der verstanden werden muss, als eine Arbeit ohne Begriffe, mit der Gestalt der Anschauung.

Diese dritte Form der Ästhetik, die zwischen Gestalt und Genese liegt, kann Kierkegaards *implizite Poetik* genannt werden. Diese Beschreibung von Kierkegaards begriffslosen ästhetischen Kompositionen beinhaltet seine Ansichten zur Theorie der Ästhetik. Daher muss das Ästhetische bei Kierkegaard auf der Rückseite der schönen Kunst gesucht werden.

Bei Adorno lebt der Wahrheitsgehalt der Kunst von der Kraft zur Negativität, indem der Wirklichkeit die eigene Möglichkeit des Anderssein gespiegelt wird: „Die Wahrheit der Kunstwerke haftet daran, ob es ihnen gelingt, das mit dem Begriff nicht identische, nach dessen Maß Zufällige in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren.“²⁵² Die Kunst

²⁵¹ 1943 schreibt Adorno in seinen Notizen: „Die Oper entstand als die Menschen das Sprechen von der Leidenschaft nicht mehr ertragen konnten – als jede gesprochene Leidenschaft schon falsch, ja als die Möglichkeit der Leidenschaft schon Fragwürdig war. Die Oper ist der Versuch der Rettung der Utopie der Leidenschaft vor der erkalteten Sprache, der Kontrapunkt zum Don Quixote.“

„Frankfurter Adorno Blätter VII“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.11 Hier wird die geschichtliche Ablösung des Dramas durch die Oper betont. Die Oper bildet die Abstraktion des Dramas, genau wie Kierkegaard das Drama mit ‚festgelegten Begriffe‘ und die Oper als ‚begrifflose Anschauung‘ bezeichnet: „Den Grund [wieso der Rausch der Liebe auf zweierlei Weise wirken kann, dass sie die Lebensfreude erhöht oder die unklare Schwermut verdichtet. L.R.] dafür kann die Musik nicht angeben, das geht über ihre Macht; die Stimmung selbst läßt sich durch das Wort nicht ausdrücken; sie ist schwer und zu gewichtig, als daß das Wort sie tragen vermöchte; die Musik allein vermag sie wiederzugeben.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.95.

²⁵² Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.155

ermöglicht, durch die Negativität, eine andere Form der Erkenntnis, die Bedingungen der Möglichkeit wird selbst, am Vorrang des Objekts, neu gesetzt. „Kunst negiert die Negativität am Vorrang des Objekts, sein Unversöhntes, Heteronomes, das sie noch durch den Schein der Versöhntheit ihrer Gebilde hervortreten läßt.“²⁵³ Die Kunst und die Philosophie leben in einer unausweichlichen Symbiose. Beide Disziplinen versuchen das Unterdrückte und das Verdrängte auszudrücken. Wenn die Begriffe der Philosophie nicht ausreichen übernimmt die Kunst die Aufgabe der Philosophie durch die Mimesis. Der Gebrauch von Begriffen ist unzertrennlich mit einer zwingenden Identität, die nicht ausreicht das Partikuläre zu beschreiben, gebunden. Die Kunst kritisiert die Wirklichkeit, indem ein realisiertes Bild von der Versöhnung zwischen Subjekt und Objekt gegeben wird, ein Bild, von dem was die Begriffe nicht wiedergeben können.

Das Kunstwerk wird, bei Adorno, immer in dessen Verhältnis zur Gesellschaft betrachtet, entweder im Zusammenhang oder als deren Gegensatz. Die Größe der Kunst liegt darin, dass sie, was die Ideologie verbirgt, hervorbringt, ihre Aufgabe ist gerade die vorborgene Wahrheit über die Gesellschaft auszusprechen. Die Polarität zwischen der Autonomie des Kunstwerks und dessen sozialem Charakter bezeichnet dessen Stellung in der kapitalistischen Gesellschaft. „Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt.“²⁵⁴ So lautet die Einleitung der Kritik an der Dialektik der Aufklärung bei Adorno und Horkheimer. Sie setzen fort, den Begriff der Aufklärung als dialektisch darzulegen. Auf der einen Seite ist aufklärendes Denken eine Voraussetzung für eine freie Gesellschaft, aber gleichzeitig zeigt es sich, dass die Begriffe, die in der Aufklärung benutzt werden, am Ende die Ursache für ihr Scheitern sind. Es ist aber das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die subjektive Autonomie und Freiheit selbst sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen ward. Deren Kritik von den Waren der Kulturindustrie wird auf eine kontrastierende Gegenüberstellung von Kulturwaren und authentischen Kunstwerken vollzogen.²⁵⁵ Ihre Analyse von den Waren der Kulturindustrie ist in den Kontext ihrer Gesellschaftstheorie zu stellen. Aus dem

²⁵³ ebd., S.384

²⁵⁴ Adorno, T.W. und Horkheimer, M., „Dialektik der Aufklärung“, Frankfurt am Main 1996, S.1

²⁵⁵ siehe auch, Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1996, S.32f und „Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft“, Gesammelte Schriften, Bd.10.2 Frankfurt am Main 1977, S.159

Kapitalismus ist die Trennung zwischen Werken der Kultur und Waren der Kulturindustrie als eine Erscheinung entstanden.

„Kunst als getrennter Bereich war von je nur als bürgerliche möglich. Selbst ihre Freiheit bleibt als Negation der gesellschaftlichen Zweckmäßigkeit, wie sie über den Markt sich durchsetzt, wesentlich an die Voraussetzung der Warenwirtschaft gebunden. Die reinen Kunstwerke, die den Warencharakter der Gesellschaft allein dadurch verneint, daß sie ihrem eigenen Gesetz folgen, waren immer zugleich auch Waren: sofern, bis ins achtzehnte Jahrhundert, der Schutz der Auftraggeber die Künstler vor dem Markt behütete, waren sie dafür den Auftraggebern und deren Zwecken untertan.“²⁵⁶

Auch Kunstwerke waren den Gesetzen des Marktes ausgesetzt und trugen insofern Warencharakter. Unter den Bedingungen universeller, kapitalistischer Warenproduktion vollzieht sich jedoch ein qualitativer Umschwung:

„Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sie sind es durch und durch.“²⁵⁷

Die Produkte der Kulturindustrie unterliegen vollständig den Gesetzen der Produktion und der Distribution des Marktes. Sie sind Teile einer größeren Totalität und fügen sich, ohne Widerstand, dort hinein. „Da aber die Kulturindustrie ihre Opfer dazu erzogen hat, in der Freizeit, die ihnen für geistigen Konsum zugemessen wird, Anstrengungen zu vermeiden, so klammern sie sich um so starrsinniger an die Erscheinung, die das Wesen versperrt.“²⁵⁸

Anhand des Begriffs der Technik zeichnet Adorno auf, dass sie in der Kulturindustrie gerade eine gegensätzliche Funktion zur autonomen Kunst erfülle: sie diene nicht intensiver Perzeption, gedanklicher Anstrengung, sondern flüchtiger Aufnahme und der Ausbildung stereotyper Verhaltensweisen. Die Kritik der Kulturindustrie von Adorno und Horkheimer ist keine Kritik der Kultur, sondern eine Kritik an deren Warenform.

In der total verwalteten Gesellschaft ist das Glück nur imaginär. Auf eine pervertierte Weise wird der Traum des erfüllten Lebens von der Reklame und in

²⁵⁶ Adorno, T.W. und Horkheimer, M., „Dialektik der Aufklärung“, Frankfurt am Main 1996, S.166

„Die partielle Autonomie von Kunstwerken, die im 19. Jahrhundert bis an die Grenzen des Möglichen verwirklicht werden sollte, enthält ihm zufolge ein Moment von Widerstand gegen die Zweckrationalität der bürgerlichen Gesellschaft. Zugleich ist die Autonomie der Kunst aber auch nur möglich durch ihren Warencharakter, denn erst in der bürgerlichen Gesellschaft wird der Künstler tendenziell unabhängiges, tauschendes Marktsubjekt. Seine Waren sind die Kunstwerke. Was in der Kulturindustrie indessen verloren geht, ist gleichsam der immanente, ästhetische Gebrauchswert der Werke. (...) Ästhetischer Gebrauchswert heißt hier: dasjenige an den Werken, was mehr ist als ihr ökonomisches Substrat.“

Schweppenhäuser, G., „Theodor W. Adorno zur Einführung“, Hamburg 1996, S.154f

²⁵⁷ Adorno, T.W., „Ohne Leitbild. Parva Aesthetica“, Frankfurt am Main 1967, S.62

der Bewunderung des Filmstars, des Schauspielers etc. repräsentiert und übernommen. Die Macht der Reklame basiert somit auf einer Form des Machoschismus, womit dem Einzelnen, wie in früheren Zeiten die Integrierungsriten, die Zugehörigkeit des Einzelnen zu dem Ganzen bestätigt wird. Das muss jedoch von der autonomen Kunst scharf getrennt werden, die Adorno in Verbindung mit einem Versprechen des Glücks setzt. Das Kunstwerk ist asketisch und sublimierend, damit es jede Stimuli, die nur für den Einfluss als solchen existiert, ausweicht, und auf diese Weise kann es auf ein wahres, aber nicht-existierendes Glück außerhalb sich selbst verweisen. Die Produkte der Kulturindustrie sind gleichzeitig pornografisch und verneinend: Die Filmindustrie und z.B. die Werbung der Cola spiegeln uns vor, dass das Glück darin besteht, gerade dieses Produkt zu konsumieren, ein Glück, das am Ende dementiert wird, weil es falsch ist, denn der schimmernde Glanz des Produkts ist eine Illusion.

Im Gegensatz zum russischen Literaturkritiker Bachthin, der Lachen und die Komik als eine Quelle der Kritik von versteinerten sozialen Formen, als etwas Subversives ansieht, findet Adorno, dass der Humor dazu tendiert, das Bestehende zu bestätigen: der Humor ist konservativ – wir lachen mit, eher als über. Seine Kritik versucht aufzuzeichnen, wie die unterhaltungsrelativierte Kultur, die Aufmerksamkeit weg von den wirklichen Umständen, in dem wir unser Leben leben, zieht. Das Vergnügen, was angeboten wird, ist falsch und verneint das Individuum, weil es Bedürfnisse stillt, die selbst keine Realität besitzen, sondern durch den Markt hervorgebracht sind. In einer Gesellschaft, wo die wirklichen Bedürfnisse nicht übersehen werden – nicht nur das Bedürfnis nach Meinung und Zusammenhängen, sondern auch nach sinnlicher Integrität - will das Lachen berechtigt sein. Es würde eine tiefere Zugehörigkeit bestätigen, im Gegensatz zu dem, was wir innerhalb einer oberflächlichen und narzißtischen Gegenwartskultur finden.

Die Kunst überschreitet das falsche Bewusstsein, ob sie es will oder nicht, und sie muss auch nicht von der Gesellschaft deduziert werden. In der Kunst findet der Umschlag von Subjektivität in Objektivität statt. Die Arbeit am Kunstwerk ist durch das Individuum gesellschaftlich, ohne dass es dabei der Gesellschaft bewusst

²⁵⁸ Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.19

sein muss. Die Negativität der Wirklichkeit wird im Kunstwerk vor allem durch *die Form*²⁵⁹, *die Materialien* und *die Technik*²⁶⁰ aufgenommen. In der Welt der Kunst ist das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt dialektisch; jeder Bereich, innerhalb der Kunst, hat objektive und subjektive Eigenschaften. Das ästhetische Material hat eine objektive Größe, aber gleichzeitig ist es ‚sedimenter Geist‘, von einem subjektiven Ausdruck geformt. Ebenso ist der subjektive Ausdruck von der Objektivität gefärbt, durch das Ausdrucksmittel, das Material. Die Betonung in der Kunst liegt darin, dass zwischen Subjekt und Objekt Balance herrscht, was die Aufgabe des Künstlers ist. Er kontrolliert diese Balance und ermöglicht den Übergang zwischen dem Potential (die Möglichkeit) und dem Realisierten (die Wirklichkeit). Die Kunst ist somit vom Künstler unabhängig. Sie ist von dem Subjekt abhängig, aber nur weil sie nicht anders ausgedrückt werden kann, als durch das Subjekt. „(...) und es ist auch nicht zu verkennen, daß in gewisser Weise gegenüber der Hegelschen Einsicht, daß das Beste an den Kunstwerken nicht das ist, was vom Künstler in das Kunstwerk eingeht, sondern gerade das, was vom Künstler untergeht.“²⁶¹

Die Kunst repräsentiert eine Illusion, indem sie trotz einer totalen subjektiven Beeinflussung die objektiven Zustände des Umfelds reflektiert. Der Künstler ist der ‚Seismograph der Realität‘, er stellt das Unversöhnte der Gesellschaft dar. Kunst spiegelt immanent die destruktiven und zukunftssträchtigen Tendenzen der Zeit wieder. „Kunst hat ihr Anderes darum in ihrer Immanenz, weil diese gleich dem Subjekt in sich gesellschaftlich vermittelt ist. Zum Sprechen bringen muß sie ihren latenten gesellschaftlichen Gehalt: in sich hineingehen, um über sich hinausgehen.“²⁶²

Die Kunst bekommt in der Gesellschaft die Rolle des Kritikers der Ideologie, weil sie außerhalb der Gesellschaft gesetzt wird, aber dennoch nimmt sie daran teil. Das

²⁵⁹ Die Erfahrung der Formlosigkeit findet Adorno in der Musik von Wagner: „Während Wagners Musik unablässig Schein, Erwartung und Anspruch des Neuen erweckt, geschieht in ihr strengsten Sinnes nichts Neues.“

Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.49

Bei Wagner wird auch die fehlende Dialektik des Werkes als ein erheblicher Mangel hervorgehoben und darin wird der Betrug an dem Zuschauer geortet: „Der Unaufhaltsam fortschreitende Prozeß, der doch keine neue Qualität aus sich entläßt und stets wieder ins Alte mündet; die Dynamik der permanenten Regression hat dem Wagnerschen Werk ein Rätselhaftes verliehen, und heute noch bleibt dem Hörer, im Unterschied zu fast jeder anderen Musik, trotz aller Vertrautheit das Gefühl des Unauflöflichen, des blinden Flecks zurück.“

ebd., S.50

Gerade die Abwesenheit eines dialektischen Stoffes zerstört den Anspruch der Totalität, die die Werke Wagners fordern. Bei Wagner dominiert die Ideologie des Gesamtkunstwerks als Spur der Gewalt des Ganzen sein Werk bis in die innersten Elemente hinein.

²⁶⁰ Die enge Verbindung zwischen Technik und Gesellschaft wird von Adorno anhand von Wagner plastisch dargestellt: „Vielmehr ist seine Musik konzipiert in der Gestik des Schlagens und von der Schlagvorstellung beherrscht. In dieser Gestik werden die gesellschaftlichen Impulse Wagners zu technischen.“

Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt 1952, S.33

²⁶¹ Adorno, T.W., „Vorlesungen zur Ästhetik 1967-1968“, Zürich 1973, S.24

²⁶² Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.386

falsche Bewusstsein ist die Reflexionsform des verdinglichten Denkens, die Ideologie. Engagierte Kunst spricht die Wahrheit in der Form der Negativität aus: „Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt“²⁶³, und gerät in die Gefahr selbst Ideologie zu werden, im Sinne von falschem Bewusstsein. „In der Konfrontation mit dem übermächtigen gesellschaftlichen Druck nimmt daher, wie Adorno nicht entgangen ist, auch das in sich durchgebildete Kunstwerk den Charakter des Hilflosen an; selbst das ‚richtiges Bewußtsein‘ produzierende Werk gerät in Gefahr, ideologisch zu wirken, indem es den Schein einer realen Möglichkeit des Widerstandes hervorbringt: nahe liegt daher die Forderung nach dem Ende der Kunst.“²⁶⁴

Zum Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes gehört also auch, dass es nicht am Unwahren teilnahme hat. Die Kunst ist das Nichtidentische und wird dadurch als das störende Moment in der Gesellschaft wahrgenommen. Sie ist unbequem, weil sie die Sehnsüchte nach einem Zustand erweckt, in dem Herrschaftsfreiheit, die Utopie, verwirklicht wäre.

„Ästhetik der Form ist möglich nur als Durchbruch durch die Ästhetik als der Totalität dessen, was im Bann von Form steht. Davon aber hängt ab, ob Kunst überhaupt noch möglich sei. Der Formbegriff markiert die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben, in welchem ihr Daseinsrecht ungewiß ward. Kunst hat soviel Chance wie die Form, und nicht mehr. (...) Das Geformte aber, der Inhalt, sind keine der Form äußerlichen Gegenstände sondern die mimetischen Impulse, welche es zu jener Bilderwelt zieht, die Form ist. (...) Ästhetisch ist Form an den Kunstwerken wesentlich eine objektive Bestimmung.“²⁶⁵

Anhand der Lyrik zeigt Adorno die Bedeutung der Form. Die Welt, die die Lyrik hervorbringt, ist antagonistisch und sie wird nur ein Ausdruck davon. Durch die Sprache bekommt die Lyrik, das Subjektive und die Objektivität. Lyrik hat deshalb ihren Ursprung in einem kollektiven Unterstrom. Die Sprache ist das Medium, wodurch das Subjekt mehr als ein Subjekt wird:

„Kein Kunstwerk, auch das subjektivste nicht, geht auf in dem Subjekt, das es seinen Gehalt konstituiert. Ein jedes hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen, Verfahrensweisen, die ebenso von den Materialien sich herleiten wie von Subjektivität; sein Wahrheitsgehalt erschöpft sich nicht in dieser, sondern verdankt sich einer Objektivierung, die zwar des Subjekts als ihres Exekutors bedarf, aber Kraft der immanenten Beziehung auf jenes Andere, über das Subjekt hinausweist.“²⁶⁶

²⁶³ ebd., S.93

²⁶⁴ Scheibel, H., „Geschichte im Stillstand“, in ‚TEXT+KONTEXT Theodor W.Adorno‘, Zeitschrift für Literatur, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnhold, München 1983, S.101

²⁶⁵ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.213f

²⁶⁶ Adorno, T.W., „Ohne Leitbild. Parva Aestetica“, Frankfurt am Main 1967, S.177

In der Welt der Kunst ist das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt dialektisch; die Umgebung innerhalb der Kunst, Materie, Form, etc.- hat subjektive und objektive Eigenschaften. Die Materie der Ästhetik ist eine objektive Größe, aber gleichzeitig ist es sedimentierter Geist, geformt durch den subjektiven Ausdruck. Genauso ist der subjektive Ausdruck von dem Ausdrucksmittel, der Materie, gefärbt. Das Wichtigste in der Kunst ist, dass eine Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt und keine Identität den beiden herrscht. Die Aufgabe des Künstlers ist das subjektive Element in der Kunst, *nicht* die Botschaft. Durch die Arbeit trifft er keine subjektiven Problemstellungen, aber objektive Probleme, die er zu lösen hat. Der Künstler operiert als ein Zwischenhändler, gesetzt zwischen gegebenen artistischen Problemen und möglichen Lösungen, gegeben von der Materie. Seine wichtigste Aufgabe ist die Ermöglichung eines Überganges zwischen dem Potential und dem Realisierten. Der Künstler kann aber nicht alle Materialien und Verfahrensweisen verwenden. Sie sind nicht etwas ‚naturhaft Gegebenes‘, sondern Produkt der Zivilisationsgeschichte. Die wichtigsten Probleme, die Künstler zu lösen haben, sind nicht inhaltliche, sondern technisch-formale; etwa die Auswahl und Verwertung des Materials oder Anwendung bestimmter Techniken, mithilfe derer das Material angeordnet wird. Die kulturindustriellen Produkte zeichnen sich durch Oberflächlichkeit, schnelle Vergänglichkeit, Trivialität, Standardisierung und Verdoppelung der Realität aus. „Nur dem Namen nach ist der Begriff der Technik in der Kulturindustrie derselbe wie in den Kunstwerken. Der bezieht sich auf die Organisation der Sache in sich, ihre innere Logik. Die kulturindustrielle Technik dagegen, vorweg eine der Verbreitung und mechanischen Reproduktion, bleiben ihrer Sache darum immer zugleich äußerlich.“²⁶⁷ Die künstlerische Arbeit wird für Adorno dieselbe wie soziale Arbeit, ohne dass die Arbeit selbst sozial bewusst ausgeführt wird.

Adorno schreibt wenig von dem Künstler als Individuum, aber dennoch „(Es) lohnt den Versuch, die Haufen von Abfall, Schutt und Unrat zu betrachten, auf denen die Werke bedeutender Künstler sich zu erheben scheinen, und denen sie, knapp Entrinnende, etwas von ihrem Habitus doch verdanken.“²⁶⁸

Bei Kierkegaard wird das Subjekt, das was sich hinter dem Kunstwerk, dem ‚Misthaufen‘, verbirgt, stärker betont. Die Intentionen des Künstlers sind immer noch in den Werken zu finden. Aber von einer glücklichen Selbstfindung des Künstlers kann nicht geredet werden. Es geht darum das Bewusstsein des

²⁶⁷ ebd., S.63f

²⁶⁸ Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.30

Chaotischen unterhalb der bürgerlichen Ordnung hervorzubringen oder an die Wasseroberfläche hervorzuholen.

Wenn Kierkegaard etwas Interessantes über die Ästhetik zu sagen hat, sollte es nicht in der Heidbergschen Aussage über das durchsichtige und harmonische Drama gesucht werden, sondern in seiner Diagnose über das Abnorme und das Irrtümliche der Oper. Hinter der ‚reinen Spähre der Dichtung‘ und ‚dem frei Produzierten, dem künstlerisch Gemachten‘, versteckt sich eine unreine und unfreie Produktion der dichterischen Spähre, und sie ist es, die untersucht werden muss.

Die Kunstgenealogie Kierkegaards reicht weiter als seine Kunstanthropologie. Der Wechsel der Perspektive, vom Kunstwerk bis zum Zustand dahinter, zeigt nicht nur das, sondern auch wie, die Qualen des Subjekts der Kunst in der Lehre der Stadien gesucht werden müssen. Aber es zeigt auch wie die erscheinende Totalität des Werkes, aus der inspirierenden Stimmung der ästhetischen Arbeit aus den Formen der Anschauung entspringt.

4. DIE NYMPHAE ALBA

Um zwei Beispiele für diese Art der Möglichkeit des Lesens zu geben, ist ‚Das Tagebuch des Verführers‘ ausgesucht worden. Hier gibt Johannes der Verführer beinahe eine programmatische Inszenierung der Ästhetik von Kierkegaard. Das Geheimnisvolle und die Ironie wird im Übermaß bei den Kierkegaardschen Ästhetikern gefunden. Verschiedene Aspekte und Entwicklungsstufen des ästhetischen Stadiums werden in dem ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘ dargestellt. Das Buch beinhaltet eine Reihe unterschiedlicher Texte und das Tagebuch des Verführers ist einer davon und der pseudonyme Verfasser Victor Eremita steht als Herausgeber. Er behauptet den Text in einer Schreibtischschublade gefunden zu haben. In der Einleitung beschreibt er ausführlich wie er zu diesem Schreibtisch kam. Man kann fast sagen, er wurde *verführt* dieses Möbelstück zu kaufen. Eremita beschreibt diesen Drang den Sekretär sich anzueignen als eine besondere Lust. Mehrere Tage geht er an dem Laden vorbei, ein Trödlerladen, und sieht mit verliebten Augen das Stück an. Und am Ende gibt er nach: „Mein Herz klopfte, als ich bei dem Trödler eintrat. Der Sekretär wurde gekauft und bezahlt.“²⁶⁹

Die Geschichte des Bildes, das Werden eines Gegenstandes zur sinnlichen Vorstellung und zum Bild ist in Hegels frühen systematischen Abhandlungen der Jenaer Zeit entworfen. Gesetzt ist ein Geist, der Gegenstände anschaut und von ihnen zurückgeht, sie mittels seiner Einbildungskraft vorstellt; so ist der Geist zuerst ein Anschauen seiner selbst. Durch diesen Prozess wird das Bild: „Aus diesem Anschauen tritt der Geist heraus und schaut *sein* Anschauen an, d.h. den Gegenstand als den *seinen*, den Gegenstand aufgehoben als *seienden*: *das Bild*. Im Anschauen *ist* der Geist das Bild. (...) Im Anschauen ist er nur erst *an sich*. Er ergänzt dies durch das Fürsich, durch die Negativität, Abtrennung des Ansich und geht in sich zurück und sein erstes Selbst ist ihm Gegenstand: *das Bild*, *das Sein als meines, als aufgehobenes*.“²⁷⁰

Die Bilder sind in der menschlichen Natur:

„Dies [ist] die Nacht, das Innere der Natur, das hier existiert – *reines Selbst*. In phantasmagorischen Vorstellungen ist ringsum Nacht; hier schießt dann ein blutiger Kopf, dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor und verschwinden ebenso. Diese Nacht erblickt man, wenn man den Menschen ins

²⁶⁹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.13

²⁷⁰ Hegel, G.W.F., „Jenaer Schriften“, Gesammelte Schriften, Bd.2, Hamburg 1968, S.180

Auge blickt – in eine Nacht hinein, die *furchtbar* wird; es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.“²⁷¹

Johannes schreibt, wenn die Blume der Liebe, wie die Angst, interessant seien soll, muss sie aus der Tiefen und angstvollen Nacht entstehen:

„Was ist es für eine Liebe, mit der wir die Natur umfassen, nicht eine geheimnisvolle Angst, ein Grauen in ihr, weil ihre schöne Harmonie auch aus Gesetzlosigkeit und wilder Verwirrung emporarbeitet, ihre Sicherheit aus Treulosigkeit? Eben diese Angst aber fesselt am meisten. So auch mit der Liebe, wenn sie interessant sein soll. Hinter ihr muss die tiefe, angstvolle Nacht brüten, daraus die Blume der Liebe hervorbricht. So ruht die *nymphaea alba* mit ihrem Kelch auf der Oberfläche des Wassers, während der Gedanke sich ängstigt, sich in das tiefe Dunkel hinabzustürzen, wo sie ihre Wurzel hat.“²⁷²

Die Passage handelt natürlich von Cordelia. Der Verführer von Kierkegaard unterscheidet sich von Jonas Wergeland in dem Roman von Jan Kjærstad,²⁷³ weil er, Johannes, sich auf das Äußerste anstrengt um zu verführen, es wird daraus eine Ganztags-Beschäftigung. Das Medium des Spiels ist die Sprache, die er für die Verführungshandlung konstitutive ästhetische Distanz in eins fiktional auffüllt und reproduziert. Bei Kjærstad heißt es im Gegenteil:

„Merk også at Jonas Wergeland aldri gjorde noe for å vinne sine kvinner, han sto på en måte stille. Det var kvinnene som kom, eller ble dratt til ham. Vi står altså overfor en type forføring som ikke

²⁷¹ ebd., S.180f

²⁷² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.496

Anhand der Tagebücher ist die Möglichkeit gegeben zu sehen, wie das Thema der Wasserrose sich entwickelt und verändert. Am 5.Juli 1835 notiert Kierkegaard über einen Besuch am Gurre Schloss in seinem Tagebuch. „I Contrast til denne mørke Speilflade høver nu en enkelt Blomst sig frem, der voxer paa dens Overflade: en *nymphaea alba* (hvid Aakande), der svømmer omkring med sit store brede grønne Blad; hvid og reen, uskyldig er den dukket op af Havets Dybder.“

„Im Kontrast zu dieser dunklen Spiegelfläche hebt sich nun jene einzelne Blume hervor, die auf seiner Oberfläche wächst: eine *nymphaea alba*, sie schwimmt herum mit ihrem großen breiten grünen Blatt; weiß und rein, unschuldig taucht sie auf aus des Meeres Tiefe.“ [L.R.]

Und am 25. Juli besucht er Hillerød. „Terrainet er temmelig frit og skraaner brat ned mod Søen, dog ikke nøgent men du af Siderne bevoxet med Bøgeskov. Baggrunden dannes af Siv, og Forgrunden danner Søen selv; et temmelig stort stykke er klart, men et endnu større Stykke er bevoxet med Aakandens grønne Blade, hvorunder Fisken ligsom søger at skjule sig men dog en enkelt Gang titter frem og tumler sig paa Overfladen for at bade sig i Solskin.“

„Das Gelände ist ziemlich frei und fällt schräg in die Richtung des Sees, bloß nicht nackt, sondern auf den Seiten mit Buchenwald bewachsen. Der Hintergrund ist mit Schilf bewachsen und der Vordergrund bildet den See selbst; ein großes Stück ist frei, aber ein noch größeres Stück ist von den Blättern der *nymphaea alba* bewachsen, dort unten versucht der Fisch sich zu verstecken, aber doch ab und zu guckt er heraus und tummelt auf der Oberfläche herum, um sich in dem Sonnenschein zu baden.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg“, herausgegeben von J.Dehs, Borgen 1999, S.35 und 37f

Und nur als Erläuterung; „*Nymphaea alba*, weiße Blüte, 10-12 cm Ø, duftend, Wasserstand 0,80-1,0 m, Blätter eirund, ledrig, Stammform, Platzbedarf der Blattflächen je Pflanze 1,5 m² Wasserfläche.“

Kreuzer, J., „Kreuzers Gartenpflanzen-Lexikon“, Bd.II, Tittmoning/Obb 1986, S.218

²⁷³ Kjærstad, Jan, „Forførerer“, Oslo 1993

har noe å gjøre med desperate identitetsskifte eller innsmigrende beiling nedenfor balkonger. Man kann godt si at der var kvinnene som tok Jonas. Selv forholdt han seg passiv.“²⁷⁴

Anders hat Johannes, der Verführer bei Kierkegaard, seine Beute ausgesucht und hat eine Menge Vorbereitungen getroffen, bevor Cordelia auf ihn aufmerksam wird. Dennoch liegt etwas Passives über seiner voyeuristischen Haltung und feigen Schlauheit in seinem Verhältnis den Frauen gegenüber. Das Inkognito der Verführers ist die Maskierung seiner Persönlichkeit durch das Changieren zwischen einer Vielzahl strategisch eingesetzter Rollenidentitäten, die einen unmittelbaren Zugriff auf ein möglicherweise hinter der opaken Vielfarbigkeit verborgenes Selbst nicht zulassen.

Kierkegaards Liebhaber aber reflektieren und rasonieren über ihre Liebe. Das bedeutet, dass ihre Leidenschaft gebrochen ist, und sie sich ihr nicht fraglos hingeben können. Indem das Verständige sich der Liebe bemächtigt, erfährt sie eine qualitative Veränderung: sie wird verendlicht. Nicht länger mehr wird in der Liebe die Andere als wahres Subjekt erfahren, das als Subjekt der Endlichkeit überlegen ist, sondern sie wird herabgesetzt zum Objekt, zum bloßen Ding. Die romantische Utopie des poetischen Lebens stellt sich unter den Imperativ, sich zu einem Kunstwerk gemäß einer automomen ästhetischen Kriteriologie zu bilden. Im Rahmen dieser Konzeption bewegt sich auch das im Tagebuch dargestellte Verführungsprogramm.

In Übereinstimmung mit den erotischen Intrigen des Johannes, soll sie, die unschuldige Cordelia, nicht unmittelbar genossen, sondern in einer Periode der dissonatischen Reflexion abgewartet werden, damit aus ihrer Weiblichkeit eine interessante Mischung aus Trennung und Harmonie entsteht. Hier wird nicht nur von Schönheit der Weiblichkeit gesprochen, sondern auch von der Schönheit der Kunst. Das Bild wird in der Perspektive der Ästhetik von Gestalt und Genese inszeniert. Wendet man die Perspektive in Richtung des Kelches an, der auf der Oberfläche des Wassers ruht, sieht man die schöne Gestalt auf dieselbe Weise wie Hegel die klassische Kunst sieht, nämlich als eine harmonische und organische

²⁷⁴ „Merk auch, dass Jonas Wergeland nie etwas getan hat, um seine Frauen zu gewinnen, er stand gewissermaßen still. Es waren die Frauen, die kamen, oder wurden zu ihm hingezogen. Wir stehen also vor einer Art der Verführung, die nicht mit verzweifelter Identitätswechsel oder einschmeichelnde Anmache unterhalb des Balkons zu tun haben. Man kann fast sagen, es waren die Frauen, die Jonas genommen haben. Selbst verhielt er sich passiv.“ [L.R.]

Anschauung der Idee.²⁷⁵ Die Bilder bei Hegel werden aus dem Dunkel der Nacht gerissen und in die gleißnerische Klarheit einer radikalisierten Aufklärung gestellt.

Mit den Hegelianischen Begriffen des Ästhetikers von den Abhandlungen über Mozart ist die Idee zur Ruhe und die Durchsichtigkeit in eine bestimmte Form gebracht. Diese ruhende, anschauliche Form ist ein ruhender „Kelch“, also eine wahrnehmbare Verpackung der übersinnlichen Bedeutung der Idee. Wird stattdessen der Blick in Richtung der dunklen Wurzel unter der Blume gerichtet, bekommt man Einsicht in der Genese der schönen Form, d.h. wie die Schönheit sich aus wilder Verwirrung, Gesetzlosigkeit, Treulosigkeit und Angst emporarbeitet.

Frater Taciturnus schreibt im Nachhinein, auf ähnliche Weise, in der Bekanntmachung von ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ über die Weise wie er das Manuskript gefunden hat:

„Wenn ich jetzt daran denke, jetzt, wo ich alles weiß, so begreife ich es, ich begreife, es war ein Seufzer von drunten her, ein Seufzer de profundis, ein Seufzer, daß ich dem Wasser seinen anvertrauten Schatz entwand, ein Seufzer aus dem verwunschenen See, ein Seufzer aus der verschlossenen Seele, der ich ihr Geheimnis entwand.“²⁷⁶

Kjæstad, Jan, „ForfØrerer“, Oslo 1993, S.270f

²⁷⁵ Später möchte Kierkegaard anhand des Begriffs der reflektierten Trauer die Unzulänglichkeit der Hegelschen Ästhetik aufmerksam machen: „Schon im Vorhergehenden habe ich bemerkt, daß die reflektierte Trauer im Äußeren nicht sichtbar wird, daß heißt, nicht ihren ruhenden, schönen Ausdruck darin findet. Die innere Unruhe läßt diese Durchsichtigkeit nicht zu, daß Äußere wird dadurch eher aufgezehrt, und insofern das Innere sich im Äußeren kundtun sollte, wäre es eher eine gewisse Kränklichkeit, die niemals Gegenstand künstlerischer Darstellung werden kann, da sie nicht das Interesse des Schönen hat.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.210

Mithilfe des Ästhetischen zeigt Kierkegaard, dass das Äußere dem Innere nicht kommensurabel sei. Diese Differenz wird von ihm aufrecht erhalten, um den Begriff des absoluten Paradox darlegen und festhalten zu können. Um das Ethische und Religiöse erweist sich die Notwendigkeit einer neuen Kategorie. Ist einmal, im Absoluten, das Objekt Subjekt, so ist das Objekt nicht länger dem Subjekt gegenüber untergeordnet.

²⁷⁶ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, herausgegeben und übersetzt von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh, 1994, S.199

In den „Stadien auf des Lebens Weg“ erzählt Frater Taciturnus, wie er mit einem Naturforscher nach Sjøeburg fährt um Seepflanzen für wissenschaftliche Zwecke aus der Binnensee zu holen. Er sitzt da im Boot und bittet sein Freund, ob er das Gerät ausleihen könnte, mit dem er die Seepflanzen hochholte: „Ich nahm wieder meinen alten Platz ein und warf aus. Mit dumpfen Laut versank es in der Tiefe. Vielleicht war es, weil ich nicht Bescheid wußte, aber es kam mir bei dem Versuch, wieder hoch zu ziehen vor, als leiste da etwas Widerstand, so stark, daß ich fast fürchtete, der Schwächere zu sein. Ich zog an, da stieg aus der Tiefe eine Luftblase empor. Sie hielt sich einen Augenblick, sie barst und nunmehr gelang es. Mir war recht wunderbar zumute geworden, und doch ließ ich mir nicht das Mindeste träumen von der Art meines Fundes.“

ebd., S.199

Was er in der tiefen Dunkelheit des Sees gefunden hatte, war eine Truhe aus Palisanderholz. Dort lagen bedeutende wertvolle Schmuckstücke und ein versiegelte Umschlag mit den Kennbuchstaben F.T. Das gefundene Manuskript

Das ist die Faszination Kierkegaards, von der tiefen, ängstlichen Nacht unter der Blume, die ihn von den Ästhetikern des Klassizismus und Idealismus distanziert und ihn mit den Nachidealistischen Schopenhauer und Nietzsche in Verwandtschaft setzt. Nietzsche schreibt in seinem ersten Werk, genau so faszinierend über den Blick in die Wurzeln der schönen Welt des Olymps:

„Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzel. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeit des Daseins: um überhaupt leben zu können mußte er vor sich hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“²⁷⁷

Die Kunst mit dem Blick des Lebens zu sehen, ist unter dem funkelnden Schein der apollinischen Gestalt sich zu drängeln und dessen von Schmerz geplagten dionysischen Zustand zu untersuchen.

In seinen Studien über Charles Baudelaire nimmt Walter Benjamin Ausgangspunkt in dem, dass der Dichter zwei Detektivgeschichten von A.E.Poe übersetzt hat. Baudelaire übernimmt vier Elemente der Kriminalgeschichte und setzt sie in ‚Les Fleurs du Mal‘ ein; nämlich den Tatort, das Opfer, den Mörder und die Masse. Mit der Übertragung dieser Modelle hat Baudelaire die Gattung der Detektivgeschichte adoptiert. Die soziologische Bedingung für die Detektivgeschichte ist, dass der Einzelne in der Großstadt eintauchen und verschwinden kann. Für Baudelaire wird die Menge nicht nur einen Zufluchtsort für den Verbrecher, sondern auch für die fliehende Liebe, die dem Dichter entweicht. Aber die Menge und die Anonymität sind nicht nur das, was die Erotik blockieren, sondern durch die Isolation des Subjekts, erblickt eine neue Form der Erotik das Licht des Tages:

„Die Entzückung des Großstädtlers ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt.“²⁷⁸

Der Flaneur liebt die Einsamkeit und er will sie in der Menge, aber er ist ein Preisgebener in der Menge und deshalb teilt er die Situation der Ware. Erst wenn der Gedanke, dass eine Begegnung mit der Frau ‚nie mehr‘ stattfinden kann, im Bewusstsein auftaucht, entsteht der Höhepunkt des Poets:

wurde später von Frater Taciturnus unter dem Titel ‚Schuldig? – ‚Nicht Schuldig?‘ Eine Leidensgeschichte Psychologisches Experiment von Frater Taciturnus‘ herausgegeben.

²⁷⁷ Nietzsche, Friedrich, ‚Die Geburt der Tragödie‘, München 1988, S.35

²⁷⁸ Benjamin, W., ‚Gesammelte Schriften‘, Bd.I.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S.623

„In ihr verbrennt er; doch aus ihr steigt kein Phönix“²⁷⁹, schreibt Benjamin über den Flaneur, den Selbstbeobachter der Passagen,²⁸⁰ und die Begegnung kann mit dem Charakter des Schocks beschrieben werden.

Die Entdeckung des Geheimnisses ist ein ‚Chock‘ oder ein Stoß, der den Beobachter aus dem Gleichgewicht bringt. Die Reflexion tritt auf Grund dieser Gelegenheit auf. Wie bei Baudelaire schlägt die Gleichgültigkeit der Menge oder der Vorbeigehende in dem ‚Tagebuch des Verführers‘ in ein schockartiges Erlebnis über:

„Man wird von einem Eindruck überwältigt, bis die Reflexion wieder loskommt und, mannigfaltig und schnell in ihren Bewegungen, den unbekanntem Fremdling beschwätzt und sich bei ihm einschmeichelt. Je mehr die Reflexion entwickelt ist, um so geschwinder weiß sie sich zu fassen, sie wird, wie ein Paßschreiber für ausländische Reisende, mit dem Anblick der abenteuerlichsten Gestalt vertraut, daß sie sich nicht leicht verblüffen läßt. Obwohl nun aber meine Reflexion sicherlich sehr stark entwickelt ist, so war ich doch im ersten Moment höchlich erstaunt; ich erinnere mich noch recht gut, wie ich erblaßte, wie ich beinahe umgefallen wäre und welche Angst ich davor hatte.“²⁸¹

Aufgrund dieser Unsicherheit behält nicht immer der Verführer eine ästhetische Überlegenheit über sich selbst oder der Situation. Die Technik des Verführers kann als eine Belagerung oder eine militäre Operation gegen das Opfer, Cordelia, beschrieben werden. Fast so als ob er einen Mord plant, alles wird penibel vorbereitet und so wenig wie möglich wird dem Zufall überlassen, um nicht erfasst zu werden. Der beobachtende Blick observiert jedes kleine Detail. Johannes steuert das Ganze um das Maximale herauszuholen und der Leser bekommt häufig das Gefühl, dass er wie ein Mörder das Opfer einzukreisen versucht. Der Verführer spielt nicht nur Versteck mit seiner eigenen Angst, sondern verbreitet bei dem Opfer auch Angst. Sie wird in einen unendlichen Prozess der Auslegung hineingedeutet, wo sie zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen Poesie, Einbildung und Realität, schwebt. Die Angst wird von Johannes des Verführers zu einer ästhetischen Kategorie erhöht und er genießt die Unruhe Cordelias. Auf den ersten Seiten wird es deutlich, dass der Verführer seinen Angst auf Cordelia

²⁷⁹ ebd., S.548

²⁸⁰ Wenn von einem „Flaneur“ gesprochen wird, wird immer der Mann dargestellt. Die Bewegung des Flaneurs hat auf die Form eine Einwirkung gehabt. Falls die Frau in der Literatur der Großstadt auftaucht, wird sie nie als Dichterin, sondern als Objekt des männlichen Blicks, dargelegt. Der Mann ist ein Teil der Straße, während die Frau davon ausgeschlossen wird. In einigen Werken befindet sie sich dazwischen, auf einem Übergangsstadium zwischen dem Ballkon und der Straße. Sie bewegt sich draußen, aber sie ist noch nicht ein selbstverständlicher Teil der Öffentlichkeit geworden. Sie ist rastlos, bewegt sich, ist auf dem Weg zu einer Identität und hat wenig von der selbstbewussten Positur des klassischen Flaneurs.

²⁸¹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.352

projiziert. Obwohl er Angst bei ihr schafft, mit seinem durchbohrenden Blick und es als eine Fechtkunst beschreibt, wird diese Technik wie einen zwiespältiges Schwert, weil er selbst in den Kampf mit hineinbezogen werden kann und dann verliert er die ästhetische Distanz. Er kann nicht mehr das Bild der Erinnerung, selbst in dem Augenblick der Anwesenheit festhalten und er sieht Cordelia auf Langeline und kann nicht, zu seiner Überraschung, den Blick von ihr wegnehmen. Er verliert seine Flexibilität und steht wie gelähmt, wie ein Fechter, der im Kampf für einen Moment still steht. Tatsächlich hat aber die Ironie das Maß ihrer Zeit nicht in sich, sondern allein im ironischen Subjekt und in der diesem Subjekt zuzusprechenden individuellen Zeit. Die Zeit der Ironie erscheint so als eine unendliche Dauer, aber das Maß dieser Dauer ist der endliche Mensch, der somit den Schein der Unendlichkeit nicht nur immer wirklich unterbricht, sondern auch zu einem letzten Zeitpunkt wirklich abbricht bzw. beendet.

Bei Kierkegaard kann die dunkle Wurzel unter der weißen Blume auf zwei verschiedene Weisen ausgelegt werden. Johannes beschreibt den See mit psychologischen Begriffen wie Treulosigkeit und Angst.²⁸² Eine Auslegung wie diese würde aus der Perspektive der Kunstanthropologie mit der von Kierkegaard übereinstimmen. Der Blick richtet sich von der ästhetischen Gestalt zu den dahinter liegenden psychologischen Affekten. Damit würde man das ästhetische Umfeld verlassen, um die ‚Casestory‘ des Dichters zu bevorzugen. Es ist dieselbe Form, wie der einleitende und programmatische Diapsalm von ‚Entweder-Oder‘, wo der Dichter als „ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, daß, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik“²⁸³ beschrieben wird.

Auf der anderen Seite könnte die Wurzel als ein spezifisches ästhetisches Phänomen gesehen werden. Die Aufgabe ist dann zu untersuchen, wie sich die

²⁸² „Ich bin untergetaucht in Verliebtheit, man hat mich untergeduckt wie einen Schwimmer, kein Wunder, daß ich etwas benommen bin. Desto besser, um so mehr verspreche ich mir von diesem Verhältnis.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S. 377

Johannes zeigt mit dieser Textpassage, wie er bewusst sich in den Taumel der dunklen Gefühle hineinwirft um sich Inspiration zu holen.

²⁸³ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.27

Aus den frühen Büchern und Blättern ist es möglich zu sehen, dass die Problematik, nicht verstanden zu werden, Kierkegaard von Anfang an, begleitet hat: „Die Leute verstehen mich so wenig, daß sie nicht einmal meine Klage darüber verstehen, daß sie mich nicht verstehen.“

Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.18

Harmonie der Schönheit, aus einem Zustand der Disharmonie herausarbeiten lässt. Wenn der Text so gelesen wird, wird das Bild von Johannes eine Parallele zu den Überlegungen in ‚Die unmittelbaren erotischen Stadien‘ des Ästhetikers A über die Inspiration und Illusion; dort wird beschrieben wie die schöne, glückliche Illusion, das Drama, aus einem inkommensurablen Zustand entstehen kann und jetzt heißt es, dass die schöne Seerose aus einem dunkel hervorgehenden Zustand entsprungen ist. Wie das Drama ruht die Blume in einer ideellen Gleichzeitigkeit, und wie der Grundton der Oper, sind die Wurzeln Zeugen einer vorhergehenden prozessualen Arbeit. Mit den Begriffen von Heiberg ist die Tiefe unter der Seerose der dunkle Hintergrund von Inspiration unter der Illusion. Dieses Thema der Inspiration wird nicht begrifflich in ‚das Tagebuch der Verführer‘ ausgelegt, aber dafür dreht sich der Roman darum, wie der plötzliche Sprung in Form der Geburt der Aphrodite entstehen kann. Denn die ästhetische Erfahrung entspringt zwar spontanen Verarbeitungsprozessen, aber diese gelangen nicht als solche zu Bewusstsein. Das ästhetische Erlebnis selbst trägt die Züge eines plötzlichen Entdeckens und unabsichtlichen Findens. In einem Bild, das auf viele Weise identisch mit dem Bild der Wasserrose ist, heißt es von Cordelia, dass sie eine Anadyomene ist, sie steigt nicht in naiver Anmut auf oder in unbefangener Ruhe, aber sie wird von dem starken Trieb der Liebe bewegt, dennoch ist sie Einheit und Gleichgewicht.

Die Schönheit entsteht in dem Sprung des Augenblicks. Dieser Sprung markiert nicht nur die Entstehung der Weiblichkeit als sexuelles und bewusstes Subjekt, sondern auch den plötzlichen Übergang von einem dunklen, ästhetischen Prozess zu einer leuchtenden, ästhetischen Gestalt.

Eine grammatische Mehrdeutigkeit setzt die Formulierung von Johannes in einen sprachphilosophischen Zusammenhang. Dies gerade dann, wenn von der Wurzel der Seerose gesprochen wird. Das ist die Genese der Schönheit, aber wenn es mit einer grammatischen Akribie gelesen wird, verweist das persönliche Pronomen der Wurzel („sin rod“/ „ihre Wurzel“) nicht auf die Seerose, sondern auf das letzte Wort des Satzes, nämlich „den Gedanken“. Werden die Wörter von Johannes buchstäblich genommen, ist das sekundenkurze Ereignis nicht nur die Entstehung der Kunst, sondern auch die der Philosophie. Damit haben die schöne Blume und der ängstigende Gedanke dieselbe Wurzel: Es ist dieselbe ästhetische Arbeit, die den konkreten Formen der Kunst und den abstrakten Begriffen der Philosophie vorangeht. Die Perspektive, die hier angedeutet wird, ist nicht nur Theorie der

Ästhetik, sondern kann auch philosophisch aufgefasst, oder eher als Kritik der Philosophie verstanden werden.

Metaphorik ist der Begriff für eine solche Rückberufung von den abstrakten Begriffen der Philosophie an deren metaphorischen Ausgangspunkt. Der junge Nietzsche ist für sein metaphorologisches Projekt bekannt, seine berühmte Beschreibung von den „Anschauungsmetaphoren“²⁸⁴ bestätigt die Annahme.

Die Aufgabe der Sprache ist das Konkrete um das Abstrakte benennen zu können. Die Sprache ist ein Organ für unsere Erkenntnis, aber sie erkennt nicht. Das Erkennen müssen wir selbst leisten. Es ist kein Mangel an der Sprache, sondern sie ist die Vermittlung zwischen uns und der Welt. Durch sprachliche Ausdrücke können wir Ideen, Meinungen und Vorschläge für Lösungen kundgeben. Aber die Sprache existiert nicht für sich selbst, ohne eine Verbindung zum Rest der Wirklichkeit. Die Sprache ist ein Teil der Wirklichkeit, und was wir meinen und sagen ist davon abhängig, in welcher sozialen und geschichtlichen Situation wir uns befinden.²⁸⁵ Die Utopie der Erkenntnis, die Adorno mit so bohrender Insistenz umwarb, geht auf die absolute Einheit von Sache und Zeichen, die in ihrer Unmittelbarkeit allem menschlichen Wissen verloren ist, zurück. Jede Begrifflichkeit der Philosophie resigniert vor der Sache, wie sie *an sich* ist; sie trifft nur partikular, indem sie das Besondere reduziert, worin sie mit anderem Besonderen übereinstimmt: auf ihr Allgemeines. Begriffe sind Merkmalseinheiten, sie fassen nach den formalen Gemeinsamkeiten der Dinge. Die Begriffe versuchen, was objektiv ist, subjektiv mit den festgesetzten Begriffen zu erklären. Selbst Wörter die keine Designata vorweisen können, sondern in ausgeprägtem Maße Deutungen sind, wie z.B. Situation und Ereignis, sind voller Anschauungskraft. Das rührt daher, dass eine Situation oder ein Ereignis, mag es auch bar aller aufzeigbaren Designata sein, dennoch stets in sinnlichen erfahrbaren Umgebungen

²⁸⁴ Nietzsche, Friedrich, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, München 1988, S.882 vgl., auch S.314

Hier wird der Begriff der Metaphorologie eher in der Bedeutung von Jacques Derridas benutzt, als im Sinne von Hans Blumenberg.

vgl., Derrida, J., „le mythologie blanche“; in Marges, Paris 1972 und H. Blumenberg, Archive für Begriffsgeschichte, Bd.VI, Bonn 1960

und sinnlichen erfahrbaren Verläufen eingebettet ist. Die Sprache verrät wozu Begriffsbildung taugt. Die Gestalten werden angefasst, angetastet und eingefangen. Für Adorno ist die Sprache das Medium und das Movens seiner Philosophie. Deshalb formt er auch die Sprache um, weil viele Begriffe vom Identitätsdenken zu stark geprägt sind, denn: „Sprache hat teil an der Verdinglichung, der Trennung von Sache und Gedanke.“²⁸⁶ Adorno zeigt am Beispiel des Essays wie die Begriffe Subjekt und Objekt durch die Form eine neue gleichberechtigte Verbindung eingehen können:

„Dies Ideal des Begriffs ist – wie Adorno geltend machte – die „Utopie des Namens“, des Namens, der den Begriff an die Sache, die res (die impersonale wie die personale) unauflöslich bindet, so dass mit den Namen zugleich auch die Sache aufgerufen („angesprochen“) ist und der Begriff (Logos) selber die Konkretion, Anschaulichkeit, corporeitas der Sache verbürgt – das optimale Erkennen also in unzertrennlich logisch-anschauenden Begriffen („Anschauungsbegriffen“, wie die analytische Psychologie die authentischen – das heißt: nicht bloß semiotisch aufgefasst- *Symbole und Archetypen* nennt); Begriffstypen der innigen Kommunikation von ‚Begriff‘ (der Idee, der Seele der Sache) und angeschauter ‚objektiver‘ (gegenständlich dargestellter, ‚wirklicher‘) ‚Sache‘. Es ist (oder würde sein) die Kommunikation, in der keines das andere mehr dominiert und beschränkt, sondern eines mit dem anderen unverbrüchlich koexistiert.“²⁸⁷

Der Essay ist für Adorno das Beispiel für die Hervorhebung der Form, weil es nicht die Totalität von Subjekt/Objekt in Anspruch nimmt.

„Der geläufige Einwand gegen ihn [der Essay, L.R.], er sei stückhaft und zufällig, postuliert selber die Gegebenheit von Totalität, damit aber Identität von Subjekt und Objekt, und gebärdet sich, als wäre man des Ganzen mächtig (...) Seine Schwäche zeugt von der Nichtidentität selber, die er auszudrücken hat.“²⁸⁸ Die Brüchigkeit des Essays stimmt mit der Wirklichkeit überein, weil das Subjekt die Welt so erfährt. Durch die Form versucht der Essay nicht diese Brüchigkeit zu glätten. In dem Essay bekommt die Nichtidentität eine Form, dort findet sie einen Platz durch die Form in ihrer *dialektischen Gestalt* beide einander exkludierenden >Teile< oder >Gegen-teile< *zugleich* (zu gleicher Zeit und am gleichen Ort).

Für Adorno sind die Oper von Wagner das Beispiel in der Musik, wo der Bruch zwischen Subjekt und Objekt nicht wahrgenommen oder nicht einmal

²⁸⁵ Ein Paar Beispiele für Wörter und Begriffe, die aufgetaucht sind, um dann wieder zu verschwinden: ‚Radioten‘ (übersetzt: ein Radio Idiot) verschwand aus der norwegische Sprache ungefähr zu der Zeit, als der Begriff ‚des Fernsehsklaven‘ auftauchte. Begriffe können inhaltlich verschoben oder verändert werden, wie zum Beispiel ‚Kutsche‘.

²⁸⁶ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S.220

²⁸⁷ Schweppenhäuser, H., „Dialektischer Bildbegriff und ‚dialektisches Bild‘“, in ‚Zeitschrift für kritische Theorie‘ 16/2003, 9.Jahrgang, herausgegeben von Wolfgang Bock und Gerhard Schweppenhäuser, zu Klampen, Lüneburg 2003, S.19

berücksichtigt wird und deshalb verfällt das kompositorische Verfahren der Ideologie:

„Wagners Musik fingiert die Einheit von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, anstatt ihren Bruch zu gestalten. So wird das kompositorische Verfahren selber zum Agens von Ideologie, schon ehe diese literarisch in die Musikdramen hineingetragen wird.“²⁸⁹

Die Oper von Wagner löst die Idee nicht ein. Sie verprechen etwas, was sie nicht halten können. Bei Kierkegaard geht es darum, wie ein harmonisches Kunstwerk aus der dunklen Wurzel entstehen kann, ohne dabei Spuren davon zu tragen oder wie es möglich ist diese dunkle Genealogie in einer schönen und harmonischen Gestalt zu erblicken, ohne dass die Dunkelheit ihre Spuren hinterlassen hat.

Die Brüchigkeit der Gesellschaft spiegelt sich in dem Kunstwerk, bei Adorno, wieder. Sie muss selbst in der Gestalt anschaulich werden. Die Beschreibung Kierkegaards von der Entstehung der Kunst und dem Gedanken baut auf der Enthusiasmustheorie der Antike auf. Unter der schönen Oberfläche ist es „vild Forvirring“²⁹⁰, wie bei Cordelias anmütiger Oberfläche „vild Tummel“²⁹¹ herrscht, als Johannes angefangen hat, sie zu verführen. Das Wort „Tummel“ ist in der Gegenwart Kierkegaards nicht nur das Wort für Verwirrung. Bei dem Romantiker Schlegel und bei dem ehemaligen Romantiker Hegel, deutet der Begriff ‚der Taumel‘ direkt auf das ekstatische Chaos, das unter dem besessenen Bacchanter in der Folge des Dionyses herrscht. Hinter dem romantischen Taumel liegt die berühmte Analogie von Platon, dass der Verstand im dichterischen Enthusiasmus und der bacchantischen wilden Ekstase verloren geht.²⁹² In der Übersetzung ‚Phaidros‘ von Schleiermacher, die Kierkegaard benutzt haben soll, heißt es, dass die Muße auf die Seele des Dichters ‚anregend und befeuert‘ wirkt. Das griechische Wort ist „ekbakcheusa“ und bedeutet in bacchischer Begeisterung

²⁸⁸ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S.18

²⁸⁹ Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.43

vgl., „Frankfurter Adorno Blätter VII“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.19, 29ff

²⁹⁰ „vild Forvirring“ ist dänisch und heißt auf deutsch ‚Wilde Verwirrung‘. [L.R.]

²⁹¹ „vild Tummel“ ist dänisch und heißt auf deutsch eben ‚wilder Taumel‘. [L.R.]

Später zeigt sich bei Kierkegaard, dass die Ironie ein ungehemmter Taumel ist, ein sich bis zum Wahnsinn steigendes Schwindelgefühl.

²⁹² vgl., Platon, „Ion“, 534a, „Phaidros“, 244d und „Menon“ 99c-d

„Die Erscheinung ist das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht entsteht und vergeht, sondern an sich ist und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht. Das Wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist; und weil jedes, indem es sich absondert, ebenso unmittelbar [sich] auflöst, ist er ebenso die durchsichtige und einfache Ruhe.“

Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.46

gesetzt zu werden. Genau durch so einen bacchischen Zustand soll Cordelia geführt werden. In einem expliziten Entwurf aus dem ‚Tagebuch der Verführer‘ sagt Johannes, dass „der gives forskjellige Maader at beruse en Quinde bachantisk paa; min er den sikkreste.“²⁹³

Im Roman heißt es, sie soll in die Welt der Erotik eingetaucht werden. Sodann wird ihre Leidenschaft „dithyrambisch“. Wilde Verwirrung herrscht unter dem harmonischen Kelch der Seerose und die Verwirrung muss als die dionysische Ekbakcheusa verstanden werden. Was Kierkegaard mithilfe von Platon beschreibt, ist die dichterische Manis, die in der dichterischen Begeisterung herrscht.²⁹⁴

Die Darlegung der Enthusiasmustheorie Kierkegaards ist deutlich von den Ästhetikern der frühen Romantik und Friedrich Schlegel geprägt. Dort ist die dichterische Begeisterung ein Zeichen für die Abwesenheit des Verstandes und kann damit in der kantischen Fakultätspsychologie interpretiert werden. Die Reizbarkeit und das furchtbare Chaos des Enthusiasmus müssen, als die Kluft zwischen zwei Formen der Erkenntnis, die der Anschauung und die des Verstandes, weil die produktive Einbildungskraft aus dem Chaos der Formen die Einbildungskraft schöpft, wenn sie sich von der Herrschaft des Verstandes losreißt, verstanden werden.

In der ‚Rede über die Mythologie‘ aus dem ‚Gespräch über die Poesie‘ benutzt Schlegel die Götter der Mythologie als Bild für das Chaos der Begeisterung.

²⁹³ „Es gibt viele Möglichkeiten eine Frau bacchisch zu verführen; meine ist die sicherste.“ [L.R.]

²⁹⁴ „Ich machte die Tür zu und blieb draußen, auf den Wechsel ihrer Stimmungen lauschend, es war zuweilen eine Leidenschaft in ihrem Spiel, die an Jungfer Mettelill erinnerte, welche die Goldharfe schlug, dass die Milch aus ihren Brüsten sprang. –Es war etwas Wehmütiges, aber auch etwas Dithyrambisches in ihrem Vortrag.“
Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.399

–,Mettelill‘ ist ein dänisches Kinderlied und ist zu finden in „Danmarks gamle Folkeviser“ Nr.271, herausgegeben von Sv.Grundvig.

„Indem ich solchermaßen vor ihr figuriere, entwickelt sich all dies entsprechend in ihr. Es ist ein Triumphzug, in dem ich sie führe, und ich bin ebensosehr der, welcher dithyrambisch ihren Sieg besingt, wie der, welcher den Weg weist.“
ebd., S.448

„Welchen Reichtum an Anmut sie da entfaltete, noch verführerischer durch die versöhnende Anstrengung des Spiels! Welche anmutige Harmonie im Selbstwiderspruch der Bewegungen! Wie leicht war sie – wie ein Tanz über die Auen! Wie kraftvoll, ohne jedoch eines Widerstandes zu bedürfen, täuschend, bis daß das Gleichgewicht alles erklärte, wie dithyrambisch war nicht ihr Auftreten, wie herausfordernd ihr Blick!“
ebd., S.507

Nicht nur Johannes, sondern auch Cordelia lässt sich von den Umständen, die von Johannes Vorhaben hervorgebracht wurde, begeistern. Sie in ihrer Unwissenheit und er wegen ihrer unschuldigen Anmüt.

Wegen des Begriffs der dichterischen Begeisterung Schlegels, kann das Bild der Seerose von Johannes als eine romantische Theorie des Anfangs der Poetik gesehen werden. Dass eine ‚Gesetzlosigkeit‘ unter der Seerose herrscht, bedeutet, dass die Gesetze der Vernunft im Augenblick der Begeisterung außer Kraft gesetzt werden. Und die wilde ‚Verwirrung‘ ist die chaotische, aber reizbare Verwirrung der Fantasie. Das ‚tiefe Dunkel‘ unter der Seerose ist also das, was Kierkegaard „Phantasiens Tasmørke“²⁹⁵ nennt, oder mit der ursprünglichen Formulierung von Schlegel: ‚Das heilige Dunkel der Phantasie‘.

²⁹⁵ „Die Dunkelheit der Phantasie“. [L.R.]

5. DAS SOMATISCHE UND DIE PHANTASMAGORIE

In Verbindung mit der These des Vorrangs des Objekts bringt Adorno den Begriff des Somatischen mit hinein. Für jede Theorie der Erfahrung und der Erkenntnis ist es ein Faktum, dass in der Begegnung mit der Welt gewisse Eindrücke entstehen. Ich sehe die Lilie auf dem Felde und die Äpfelbäume, ich spüre den Wind vom Meer, der ein Hauch von salzigem Geruch mit sich bringt, ich höre die Vögel singen. Aber die Frage, wie diese Eindrücke entstehen, wird nicht dort beantwortet. Auf der einen Seite kann nicht verneint werden, dass das Ich in einem kausalen Zusammenhang mit den Dingen um sich herum steht. Sie beeinflussen das Ich auf verschiedene Weise – das Licht trifft die Netzhaut des Auges, durch die Schwingungen der Töne wird die Membran im Ohr in Bewegung gesetzt, Partikel aktivieren die Rezeptoren in der Nase. Auf der anderen Seite beinhalten diese konkreten Erfahrungen keine Referenz zu den Naturprozessen. Der Garten braucht keine naturwissenschaftliche Beschreibung um als vollendet wahrgenommen zu sein.²⁹⁶

Da Adorno den mimetischen Erkenntnisstamm auf somatische Impulse zurückführt, ist Mimesis unweigerlich immer auch an den Körper gebunden. Als nichtbegriffliche Affinität zum Anderen meint Mimesis tatsächlich im wörtlichen Sinne organisches Anschmiegen und korreliert hierin der physiologischen Verhaltensweisen frühhumaner Mimesis.

Die Begriffe der Wissenschaft setzen einen ganz anderen Rahmen als das, was wir innerhalb unsere Lebenswelt aufnehmen. Der Begriff des Somatischen bei Adorno tangiert eine physische Dimension unserer Erfahrung, die sich nicht auf naturwissenschaftlich kausale Prozesse reduzieren lässt, sondern, er kann auch nicht ohne weiteres Assimiliäres zu bestimmten Vorstellungen, die wir von unserer Umgebung besitzen, beitragen. Dieser Erfahrung an den Gegenständen entspricht die, die das erkennende Subjekt selbst macht, aber mit der Anwendung von

²⁹⁶ vgl., „In der Fähigkeit, einen Blick für die Andersheit des anderen zu haben, fallen für Adorno theoretische, ästhetische und moralische Einstellungen zusammen. Sie fallen zusammen in der wahrnehmenden Rücksicht auf die Besonderheit eines Gegenübers – ob dies nun ein Ding oder eine Person, eine Landschaft oder ein Kunstwerk sein mag. Die Beachtung der Besonderheit des besonderen schließt für Adorno alle elementaren Formen der Achtung mit ein.“ Seel, Martin, „Adornos Philosophie der Kontemplation“, Frankfurt am Main 2004, S.59

Begriffen, in deren Medium sie sich vollzieht, nicht identisch sind, sondern dem Begrifflichen gegenüber ein Mehr in der Erfahrung impliziert.

Adorno betont gegen die identitätsphilosophische Schlichtung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses das somatische Moment aller Erfahrung durch Erkenntnis. Via das Somatische – oder die Einflüsse auf den Körper – öffnet sich das Subjekt für die besonderen Eigenschaften des Objekts: Der leichte Duft der Lilie, deren weiße Kronblätter etc.. Körperlichkeit lässt sich nicht unter die kognitiven Schemata des Bewusstseins subsumieren, weil sie den Anspruch des Objekts vertritt und rehabilitiert zugleich das empfindende Subjekt. Für Adorno ist es, als ob jede Meinung zuletzt von unserem Respekt und unserer Empfänglichkeit für die am leichtesten verletzbaren und spröden Gegenstände abhängt. Aber eine solche Wahrheit setzt voraus – Wahrheit in die man hineingeht, Wahrheit die erfüllt und versöhnt, nicht als Korrektheit oder Korrespondenz, sondern als genuine Erfahrung – , dass das Subjekt sich anreden lässt. Deswegen ist Erfahrung bei Adorno an individuelle Erfahrung gebunden, wohingegen sie bei Hegel für die universalgeschichtliche Verwirklichung des absoluten Geistes stehen kann. Bei Adorno steht jedoch die Intention, an die materialen Gehalte des Denkens zu erinnern. Wird das subjektive Moment der Erfahrung im Denken als dessen objektive Möglichkeit unterschlagen, vergisst man das materiale Moment jeder Erkenntnis als deren Voraussetzung, dann tilgt man auch Objektives, die in Denken unauflösbare Materie des Denkens. Adorno fragt danach, welche Bedingungen dafür erfüllt sein müssen, dass die Dinge in der Welt als solche, an sich erscheinen können und der Begriff der Mimesis steht in diesem Kontext. ‚Mimesis‘, schreibt Adorno in der Ästhetischen Theorie, könne als eine nicht-begriffliche Übereinstimmung zwischen einer subjektiven Hervorbringung und deren objektiven unkonstruierten Anderen sein. In einer mimetischen Relation zu einem Objekt steht das Selbst nicht einem Gegenstand gegenüber, das in Besitz genommen werden kann, sondern es fügt sich, durch die expressive besondere Beschaffenheit des Verhältnisses, dem Objekt. Das Subjekt, nun als passiv und in einem Zustand von besonderer ausgeprägter Empfänglichkeit, lässt die Dinge durch sich reden. Aber der mimetische Ausdruck lässt sich nicht durch leere Wiederholungen hervorbringen, denn „Durch Wiederholung und gestische Repräsentation wird der Ausdruck in sich selbst verfälscht.“²⁹⁷ Das Unbegreifliche als Idee sollte in der Kunst einen berechtigten Platz bekommen. Die nicht begriffliche Erkenntnis, das

ist das Rätselhafte des Kunstwerks. Die Dialektik von Mimesis und Rationalität bestimmt nicht nur die Rezeption und Produktion von Werken, sondern auch ihren Wahrheitsgehalt.

Adorno hat den Begriff der Mimesis von Walter Benjamin übernommen, aber prägt ihn selbst, so wie er es von den früheren Schriften und bis hin zur Ästhetischen Theorie ausführt. Nach Benjamin kann der Ursprung der mimetischen Fähigkeit hin zur kindlichen onomasiologischen Nachahmung,²⁹⁸ zum Beispiel, Geräusche und Töne der Umwelt, zurück geführt werden. Für das Kind ist der Gesang des Vogels nicht vom Objekt, als freistehendes Zeichen, losgelöst, sondern der Gesang des Vogels verleiht, durch die nachahmende Annäherung, dem Vogel einen Ausdruck, bevor er als ein Begriff innerhalb der allgemeinen Kategorie ‚Vogel‘ bezeichnet werden kann. Die Fähigkeit zur Mimesis zeigt sich erst durch Annahme oder Berührbarkeit, durch die Fähigkeit dieses Objekts – dieses Baumes, dieses Gesichtsausdrucks – kurz gesagt, das Objekt in dessen unmittelbare Existenzform anzunähern. Durch die Mimesis wird die Aura des Objekts, als eine objektive Bedeutung jenseits jeder subjektiven Intention, entschleiert.²⁹⁹

Adorno schreibt am 18.03.1936 an Walter Benjamin um ihm seine kritische Reaktion auf der Essay, ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘, mitzuteilen.

„Es ist – hoffentlich klingt es nicht unbescheiden, wenn ich sage: für uns beide – eine schöne Bestätigung, daß ich in einem Ihnen nicht bekannten, vor 2 Jahren in der Schönbergfestschrift publizierten Aufsatz über diesen, Formulierungen über Technologie und Dialektik und über das veränderte Verhältnis zur Technik unternommen habe, die mit den Ihren aufs vollkommenste

²⁹⁷ Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.43

²⁹⁸ Sobald der Mensch fähig sein wird, die Geschöpfe bei ihrem wahren Namen zu nennen, wird er sie beherrschen. Die Dinge werden bei ihrem wahren Namen genannt, durch Ausübung jener magischen Gewalt, die sich dem Feind unterwirft, indem sie sich seines Namens, d.h. seiner Identität, seiner Kraft bemächtigt oder durch Auslegung der Dinge, die ihnen ihren eigenen, unverstellten Ausdruck, ihre Authentizität überhaupt verschafft: „Indem er die stumme namenlose Sprache der Dinge empfängt und sie in den Namen in Lauten überträgt, löst der Mensch diese Aufgabe.“ Benjamin, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ in Gesammelte Schriften, Bd.II.1, S.151
Andersseits kann die Aufgabe des Menschen, die Dinge zu benennen, nur gelingen, da die Namenssprache und die namenlose Sprache der Dinge in Gott verwandt sind.

²⁹⁹ Benjamin erklärt den Verlust der Aura der Kunst durch die abnehmende Fähigkeit der Wahrnehmung. „Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“

Benjamin, W., „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Frankfurt am Main 1977, S.16

kommunizieren. (...) Es scheint mir aber, daß die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört – verzeihen Sie die topische Redeweise – sondern in sich dialektisch ist: daß sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit. (...) Ich möchte nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen und ich glaube mit Ihnen, daß das Auratische am Kunstwerk im Schwinden begriffen ist; nicht nur durch die technische Reproduzierbarkeit, beiläufig gesagt, sondern vor allem durch die Erfüllung des eigenen „autonomen“ Formgesetzes.“³⁰⁰

Adorno kritisiert vor allem die mythische Hervorhebung der Kunst durch Benjamin, das Zentrum der Kunst und die der Philosophie ist, nach ihm, selbst dialektisch:

„In der Kunst nicht weniger als in der Philosophie trachten die Systeme, die Synthesis des Mannigfaltigen aus sich hervorzubringen. Dabei richten sie in Wahrheit stets an einer vorgegebenen, aber fragwürdig gewordenen Totalität sich aus, deren unmittelbares Daseinsrecht sie bestreiten, um sie vermittelt aus sich selber nochmals zu erzeugen.“³⁰¹

Die Dialektik bildet somit die Bewegung des Gedanken im Werke. Das Verhältnis zwischen Technik und Dialektik und deren verändertem Verhältnis zur Technik stimmt bei Beiden überein. In der Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘ schreibt Adorno:

„Mit Recht hat er die Bilder seiner Philosophie dialektisch genannt: der Plan des Buches ‚Pariser Passagen‘ visiert ebenso ein Panorama dialektischer Bilder wie deren Theorie. (...) Der Begriff dialektisches Bild war objektiv gemeint, nicht psychologisch: die Darstellung der Moderne als des Neuen, des schon Vergangenen und des Immergleichen in Einem wäre das zentrale philosophische Thema und das zentrale dialektische Bild geworden.“³⁰²

Benjamin verlangt von der Kunst die Erfüllung einer Aufgabe, nämlich, dass das körperliche Sensorium die Entfremdung aufhebt, die menschliche Sinneswahrnehmung instinktive Kraft für die Selbsterhaltung der Menschheit wiederherstellen soll, nicht indem mit neuen Technologien umgegangen wird,

Die Sorge, die Benjamin am Ende von „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, ausdrückt, die Krise der kognitiven Erfahrung verursacht von der Entfremdung der Wahrnehmung, macht es möglich, den eigenen Untergang zu genießen.

³⁰⁰ „Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Briefwechsel 1928-1940“, Bd.I, herausgegeben von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1994, S.169ff

„Benjamins Begriff des >>auratischen<< Kunstwerks kommt weithin mit dem des geschlossenen überein. Die Aura ist die ununterbrochene Fühlung der Teile mit dem Ganzen, welche das geschlossene Kunstwerk konstituiert. Benjamins Theorie hebt die geschichtsphilosophische Erscheinungsweise des Sachverhalts hervor, der Begriff des geschlossenen Kunstwerks den ästhetischen Grund. (...) Was nämlich aus dem auratischen oder geschlossenen Kunstwerk im Zerfall wird, hängt ab vom Verhältnis seines eigenen Zerfalls zur Erkenntnis. Bleibt er blind und bewußtlos, so gerät es in die Massenkunst der technischen Reproduktion. Daß in dieser allenthalben die Fetzen der Aura geistern, ist kein bloß auswendiges Schicksal, sondern Ausdruck der blinden Verstocktheit der Gebilde, die freilich aus ihrem Befangensein in den gegenwärtigen Herrschaftsverhältnissen sich ergibt. Als erkennendes aber wird das Kunstwerk kritisch und fragmentarisch. (...)“

Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.119f (Fußnote 40)

³⁰¹ Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.57

³⁰² Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S. 575

sondern indem es durch sie passiert. Benjamin nimmt den Begriff der Ästhetik und führt ihn auf seine ethymologische Bedeutung zurück. ‚Aisthithikos‘ ist das antike griechische Wort für das, was durch die Gefühle wahrgenommen werden kann. Aisthisis ist die Perzeption von sinnlicher Wahrnehmung. Diese physisch-kognitive Fähigkeit, die sinnliche Wahrnehmung, ist mit deren qualitativen autonomen, unumtauschbaren Sensoren, die sinnliche Front nach außen, die der Welt pre-linguistisch³⁰³ begegnet. Selbstverständlich können alle Sinneswahrnehmungen von der Kultur geformt werden – gerade darum dreht sich das ganze philosophische ästhetische Interesse, in der Epoche der Moderne. Aber die Erziehung der Sinneswahrnehmung passiert a posteriori. Die Wahrnehmungen bewahren einen Teil der unzivilisiert und unzivilisierbar ist, einen Kern des Widerstands – der kulturellen Domestizierung gegenüber. Die sensorische Abhängigkeit von einer kompensatorischen Wirklichkeit wird ein Mittel zur sozialen Kontrolle. Die Rolle der Kunst wird während dieser Entwicklung von einer Ambivalenz gekennzeichnet, weil die Definition der Kunst eine Wahrnehmung des Sinnes ist, die sich gerade in der Trennung von der Wirklichkeit auszeichnet, und unter diesen Umständen wird es schwer sie als solche aufrecht zu erhalten.

Karl Marx hat den Begriff der Phantasmagorie berühmt gemacht, indem er ihn anwendet, um die Verschleierung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts zu erklären. Die Waren verstecken in ihrer bloßen Erscheinung jede Spur von Arbeit, die sie hervorgebracht haben. In ihnen versteckt sich der Prozess der Produktion und – wie in Stimmungsbildern – fordern sie die Zuschauer auf sich mit subjektiven Fantasien und Träumen zu beschäftigen. Der Kommentar von Adorno an der Warentheorie von Marx spiegelt sich in der Warenphantasmagorie wieder:

„Sie spiegelt Subjektivität, indem sie dieser das Produkt der eigenen Arbeit vor Augen stellt, ohne daß die Arbeit zu identifizieren wäre“³⁰⁴ und „Ohnmächtig begegnet der Träumende dem Bilde seiner selbst.“³⁰⁵

³⁰³ Adorno zeigt wie eine falsche Form der Vorsprache bei Wagner, die mit dem Warencharakter zusammen hängt, ihre Resonanz bei dem Publikum findet, weil sie mit deren Entfremdung und Verdinglichung korrespondiert: „Sein Komponieren fällt zurück auf ein Vorsprachliches, ohne doch dabei des Sprachähnlichen ganz sich entäußern zu können. (...) Ihre [die Wagnerschen Gesten] Stummheit, das Sprachlose, bewährt sich dabei als höchst zeitgemäßes Herrschaftsmittel, das dem Publikum um so genauer korrespondiert, je selbstherrlicher es ihm zugleich sich entgegensetzt.“

Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.38ff

³⁰⁴ ebd., S.114

Der ästhetische Schein hatte im neunzehnten Jahrhundert zur Phantasmagorie sich gesteigert, weil die Kunstwerke die Spuren ihrer Produktion verwischten. Adorno argumentiert dafür, dass die betrügerische Illusion in der Kunst von Wagner hiermit analog ist. Die Aufgabe der Musik Wagners ist es, die Entfremdung und die Fragmentierung zu verstecken, die Einsamkeit und die sinnliche Verarmung von dem Zustand der Moderne, der des Materials, von dem sie zusammengesetzt ist. Die Aufgabe der Musik Wagners ist die entfremdete und verdinglichte Relation der Menschen zueinander aufzuwärmen und sie so lauten zu lassen, als ob sie immer noch menschlich wäre. Wagner selbst spricht davon, „at helbrede de sår, som den anatomiske skalpel har fløenget selve talens matriale med.“³⁰⁶ Der am meisten monumentale, künstlerische Versuch ein Milieu der Totalität zu erschaffen, ist die Ausformung Richard Wagners von dem Musikdrama als einen *Gesamtkunstwerk*. Es ist nach Adorno die Form der falschen Identität, dort werden Dichtung, Musik und Theater kombiniert um ein ‚berauschendes Getränk‘ zu brauen, das die ungleiche Entwicklung der Wahrnehmung überwinden kann und deren Zusammenführung zustande bringen soll. Das Wagnerische Musikdrama überwältigt die Sinneswahrnehmungen und lässt sie zu einer tröstenden und versöhnenden Phantasmagorie zusammenschmelzen in einer permanenten Invitation zur Berauschung, in der Form einer Regression. Das ist „die Vollendung des illusionären Charakters des Kunstwerks als eines Wirklichen sui generis“³⁰⁷:

„Wie Nietzsche und später der Jugendstil, den er in vielem antizipiert, möchte er die ästhetische Totalität von sich aus, auf eigene Faust, durch beschwörende Veranstaltung herbeizwingen, trotzig unbekümmert darum, daß ihr die gesellschaftlichen Voraussetzungen mangeln.“³⁰⁸

Nach Adorno ist es gerade diese Pseudo-Totalisierung, die die Oper von Wagner zu einer Phantasmagorie ausmacht. Deren Einheit ist aufgezwungen, während die einzelnen Sinneswahrnehmungen nicht in einer gesammelten Perzeption vereint

³⁰⁵ ebd., S.115

³⁰⁶ „Die Wunden zu heilen, die das anatomische Skapell in dem Material der Rede selbst zerfetzt hat.“ [L.R.] Buck-Morss, Susan, „Æstetik og anæstetik, Walter Benjamins ‚kunstværkessay‘ revurderet“ in K&K, Nr.1, 22.Årgang 1994, Holte, S.67

Wagner war ein lebendiger Mensch, der eine Versammlung gut verführen konnte, nicht nur durch die Musik, sondern bloß durch seine Anwesenheit.

Siehe, Ivo Frenzel, „Nietzsche“, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1966, S.31

³⁰⁷ Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.107

³⁰⁸ ebd., S.127.

Die zugrundeliegende Idee der Ästhetik bei Wagner ist die der Totalität und sie ist die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts.

„Es ist eine von Totalität: der Ring sucht, ohne viel Umstände zu machen, den Weltprozeß als ganzen einzufangen.“ ebd., S.126

werden können, ist die kontingente Erfahrung des Individuums, außerhalb des Opernhauses, brüchig, werden unvereinbare Prozeduren hier schlechthin zusammengefügt, sodass es als kollektiv verbunden erscheint. Statt eine interne musische Logik bringt die Wagnerische Oper eine oberflächliche, stilistische Einheit hervor. Der Stil wird die Summe von allen Stimuli, von der Totalität der Sinneswahrnehmung registriert. Die Einheit ist die Verdoppelung, die anstatt eines Protestes hervortritt. Die Musik wiederholt gerade das, was soeben die Worte ausgesprochen haben und die musikalischen Motive werden, wie das Thema der Reklame, ständig wiederholt:

„Unter den Funktionen des Leitmotivs findet sich denn neben den ästhetischen eine warenhafte, der Reklame ähnliche: die Musik ist, wie später in der Massenkultur allgemein, aufs Behaltenwerden angelegt, vorweg für Vergeßlichkeit gedacht, und wenn man die Fähigkeit musikalischen Verstehens in weitem Maße der Kraft der Erinnerung und des Vorblicks gleichsetzt, so hat an dieser Stelle die alte antiwagnerische Parole, er schiebe für Unmusikalische, neben ihrem reaktionären Element auch ihr kritisches Recht.“³⁰⁹

Die Berausung, die Ekstase, die die Sensualität bestätigt haben könnten, werden zu oberflächlichen Sensationen reduziert, während der Inhalt des Dramas die Negation des Lebens ist, kuliminiert die Handlung in dem Beschluss sterben zu wollen. Das Gesamtkunstwerk von Wagner ist eng mit der Entzauberung der Welt verbunden, ein Versuch auf instrumentelle Weise die totalisierende Methaphysik, mithilfe der technologischen existierenden Mittel hervorzubringen. Das gilt für die dramatische Repräsentation und dem musikalischen Stil. Die Oper ist durch ihre konstitutiven Momente, Aufführung und Gesang, mit der Gesellschaft verflochten und die Bedeutung der Musik ist deshalb der Ideologie unterlegt. Die „Musik soll die entfremdeten und verdinglichten Beziehungen der Menschen anwärmen und klingeln lassen, als wären sie noch menschlich.“³¹⁰

In Bayreuth ist das Orchester – das Mittel um die musikalischen Effekte hervorzubringen – für das Publikum versteckt, indem der Orchestergraben unterhalb der Möglichkeit des Erblickbaren verborgen ist. Obwohl sie, die Oper, die einzelnen Kunstarten integrieren sollte, enden die Aufführungen von Wagners Opern in, ohne Vorfall in der Geschichte der Musik, einer Arbeitseinteilung.

³⁰⁹ ebd., S.34

³¹⁰ ebd., S.125

Kierkegaard betont zu Beginn seiner Erörterungen der Adlerschen Position die Notwendigkeit, aufmerksam hinzuhören, so legt er es den Lesern Andersens eindringlich nahe, „ihre Augen mitgehen zu lassen“ und sich vor der „illusorische(n) Auffassung“ und vor „Sinnestäuschungen, denen das unbewaffnete Auge so oft ausgesetzt ist“, zu hüten.³¹¹ Auch hier fallen Kierkegaard beim Lesen ‚Zufälligkeiten‘ in Andersens Schilderung auf, die er auf eine unentwickelte Persönlichkeit zurückführt: „Statt sich selbst zu entwickeln“, versucht Andersen, wie Wagner, „eine innere Leere unter bunten Bildern zu verstecken.“³¹²

Indem Wagner die Phantasmagorie aufrecht erhält, verfehlt er den Wahrheitsgehalt der Kunst:

„Es [das Kunstwerk, L.R.] braucht der Spuren seines Gewordenseins, des Artifizialen nicht sich zu entschlagen; das phantasmagorische ist sein Widerpart, indem es durch seine Erscheinung als gelungen sich darstellt anstatt auszutragen, wodurch es vielleicht gelänge; das allein ist die Moral des Kunstwerkes.“³¹³

Die Fabrik ist der Gegenpart in der Arbeitswelt zum Opernhaus – eine Gegen-Phantasmagorie, die auf dem Prinzip der Fragmentierung beruht, eher als auf der Illusion als Ganzheit. Marx beschreibt in ‚Das Kapital‘ die Fabrik als ein Milieu der Totalität. Jeder Sinn der Wahrnehmung wird von dem Staub erfüllten Raum gequetscht, von dem über alles ohrenbetäubenden Lärm umschlungen und nicht weniger von der dichtgepackten Maschinerie, die mit der Regelmäßigkeit wie die Jahreszeiten ihre Liste über Verwundete und Getötete in den industriellen Kampf ausschickt, zerdrückt. Körper die bedroht werden, zerquetschte Körperteile und physische Katastrophen – diese Realität der Moderne bildet die Kehrseite der technischen Ästhetik in der Phantasmagorie als totales Milieu für körperliches Wohlbefinden.

Die Oper von Wagner wird für Adorno das Beispiel schlechthin für die Phantasmagorie: „Das Verbergen des dichterischen Produktionsvorganges um seiner Absichtlichkeit, also Rationalität willen ebenso wie die konstitutive Beziehung des Kunstwerks aufs „gewöhnliche Leben“, an die zu erinnern „Oper und Drama“ nicht müde wird, sind damit von Wagner selbst in die Konfiguration gerückt, welche die Phantasmagorie definiert.“³¹⁴ Gerade die

³¹¹ Kierkegaard, S., „Über Andersen als Romandichter, unter ständigem Hinblick auf sein letztes Werk ‚Nur ein Spielmann‘“, in „Erstlings Schriften“, Düsseldorf/Köln 1960, S.55

³¹² ebd., S.60

³¹³ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.281

³¹⁴ Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.122

Verschränkung von Mythos und Aufklärung macht das bürgerliche Wesen der Oper aus.³¹⁵ Kierkegaard hat auch in seiner Darlegung über der Oper, darauf aufmerksam gemacht, wie der durchsichtige Grundton dort bewahrt wird, sie trägt das Ganze. Das was in der Oper dargelegt wird, ist nur eine Ahnung der Flüchtigkeit. Ihre Gestalten tragen die dunkle Genealogie in sich, aber sie wird *nicht* auf der Oberfläche ausgetragen, die Gestalten sind nicht festgelegt und sie bilden keine Totalität. In ihr wird die versteckte Genealogie immer noch als ein Prozess wahrgenommen. Dadurch breitet sich das Wesen der Oper in Zeit und Raum aus und die Handlung kann nur unmittelbar sein. Die Genealogie der Oper erklärt er als Arbeit ohne Begriffe, sie ist nämlich eine Form der Einbildungskraft, weil in ihr die unreflektierte, substantielle Leidenschaft ihren Ausdruck findet. Wie dieser Ausdruck durch die Musik erkennbar wird, beschreibt er anhand der Overtüre:

„Die Overtüre gibt deshalb im allgemeinen Gelegenheit, einen tiefen Einblick in den Komponisten und sein seelisches Verhältnis zu seiner Musik zu tun.“³¹⁶

Und das Wesen der Oper ‚Don Juan‘ beschreibt er eben anhand ihrer Overtüre:

„Sie ist kräftig wie der Gedanke eines Gottes, bewegt wie das Leben einer Welt, erschütternd in ihrem Ernst, zitternd in ihrer Lust, zermalmend in ihrem schrecklichen Zorn, begeistert in ihrer lebenslustigen Freude, sie ist dumpf in ihrem Strafgericht, kreischend in ihrer Lust, sie ist langsam feierlich in ihrer imponierenden Würde, sie ist bewegt, flatternd, tanzend in ihrer Wonne.“³¹⁷

Kierkegaard kann als Korrektiv moderner Ästhetik gesehen werden und zwar, weil bei ihm das Ästhetische nicht den höchsten Wert verkörpert, sondern im Dienst der Wahrheit steht. Der Sinn der Kunst kann nicht bei ihm auf Selbstfindung des Künstlers reduziert werden. Seine Ästhetik schöpft aus den Formen der Einbildungskraft die Kraft, aber sie, die Ästhetik, wird nicht von der Philosophie losgerissen, weil sie denselben Ursprung haben.

„Die Kritik an der Verdinglichung, die er [Schönberg, L.R.] repräsentiert, ist reaktionär gleich der Wagnerischen. Sie wendet sich nicht gegen die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse, sondern gegen die Arbeitsteilung.“

Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.,12, Frankfurt am Main 1975, S.50
Was im Gesamtkunstwerk noch zusammengehalten wird, bricht bei Schönberg auseinander.

³¹⁵ Der ‚Doppelcharakter‘ der bürgerlichen Oper hat nach Adornos Einsicht den Illusionscharakter der Bühne auf die Spitze getrieben: „Aus meiner Interventionen über die Oper von gestern Abend. Die These von der bürgerlichen Oper ist noch zu undifferenziert. Die Oper entsprach in ihren Ursprüngen der Konstellation von Absolutismus und Bürgertum; antifeudal, höfisch. (...) Der Antagonismus steckt schon im Ursprung der Opernform.“

„Frankfurter Adorno Blätter VII“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.33
siehe auch „Philosophie der neuen Musik“, Frankfurt am Main 1975, S.122f

³¹⁶ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.152

³¹⁷ ebd., S.153

„Weil aber die Idee der Totalität, die das Musikdrama inspiriert, keine bloße Antithese zum „gewöhnlichen Leben“ duldet, sondern aus großen Motiven, eben jenes Dasein in sich aufzunehmen sich verpflichtet weiß, dem aus nicht minder großen Motiven der Artist zugleich ausweichen muß, so ist die Verstrickung ins Banale auf der Flucht davor universal.“³¹⁸

Bei Kierkegaard wird das Drama der Oper gegenübergestellt. In dem Drama ist kein Spur der dahinterliegenden Idee aufzufinden, es ist weniger Stimmung. Die Figuren sind die anschauliche Materie der Idee und sie stellen die feste Form des abstrakten Begriffs dar. Die Stimmung ist in Handlung und Charakter sublimiert und der dahinterliegende Prozess ist nicht mehr möglich wahrzunehmen. Dadurch wird das Drama, der Oper gegenübergestellt und es wird als ein Fehler bezeichnet, wenn es an einem abnormen Übergewicht des Lyrischen leidet.

„Der illusionäre Charakter des Gesamtkunstwerks rührt her von solchem Wesen der Veranstaltung. Nicht länger gehorcht das Kunstwerk seiner Hegelschen Definition als des sinnlichen Scheinens der Idee, *sondern das Sinnliche wird arrangiert, um zu scheinen, als wäre es der mächtig*: das ist der wahre Grund des allegorischen Zuges in Wagner, der Beschwörung unwiderbringlicher Wesenheit.“³¹⁹

Kierkegaard spricht nicht von Gesamtkunstwerken, wie Adorno. Aber seine Haltung dem Bild gegenüber, entspricht der Haltung von Adorno gegenüber dem Gesamtkunstwerk:

„Ich bin durchaus kein Freund von Bildern; die neuere Literatur hat sie mir in hohem Maße verleidet; denn es ist bald dahin gekommen, daß mich, sooft ich auf ein Bild stoße, unwillkürlich eine Furcht befällt, der wahre Zweck desselben möchte sein, eine Dunkelheit des Gedankens zu verbergen.“³²⁰

Wenn ein Vergleich, zwischen der Kritik von Adorno an den Opern als Gesamtkunstwerk von Wagner und Kierkegaards Einstellung zum Bild gezogen wird, wird es deutlicher, dass Kierkegaard und Adorno die dunkle Genealogie des Kunstwerks im Kunstwerk zu sehen und zu hören erwarten.

³¹⁸ Adorno, T.W., „Versuch über Wagner“, Berlin und Frankfurt am Main 1952, S.133

³¹⁹ ebd., S.135f

[Die Hervorhebung ist von mir. L.R.]

siehe auch „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.69f

³²⁰ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.155

6. DIE SELBSTBETRACHTUNG DER KUNST- ORPHEUS ALS BEDINGUNG DER KUNST

Der Verführer des Tagebuches beendet die Aufzeichnung von 21. April optimistisch. Aber schon am 5. Mai hat er den Mut verloren und er schreit in einem gewaltigen Ausruf auf:

„Verdammter Zufall! Noch nie habe ich dir geflucht, weil du dich gezeigt hast, ich fluche dir, weil du dich überhaupt nicht zeigst. Oder soll es etwa eine neue Erfindung von dir sein, unbegreifliches Wesen, unfruchtbare Mutter aller Dinge, der einzige Überrest aus jener Zeit, da die Notwendigkeit die Freiheit gebar, da die Freiheit die Gegeb sich wieder in den Mutterleib hineinnarren ließ? Verdammter Zufall!“³²¹

Die Gelegenheit einer Gegenstandsanschauung bildet nur den Anlass, immer kommt es darauf an, was aus dieser Vorstellung gemacht wird. Man könnte von hier aus meinen, die ästhetische Erfahrung sei willentlich herstellbar oder frei verfügbar. Genau das Gegenteil jedoch ist nach Kierkegaard der Fall. Man kann zwar bestimmte Situationen aufsuchen, von denen mit großer Wahrscheinlichkeit zu erwarten ist, dass sich in ihnen die Chance bietet, ästhetische Erlebnisse zu haben. Diese selbst lassen sich jedoch nicht herbeiführen, sondern stellen sich ungesucht ein. Auch die Kontinuierung des ästhetischen Zustandes, das Verweilen im Gefühl des Wohlgefallens, erfolgt ohne weitere Absicht. Die ästhetische Erfahrung trägt somit trotz aller Bewusstseinsspontanität den Stempel des Zufälligen. In Cordelias Brief an A springt die Unversöhnlichkeit in die Augen des Lesers als ein Wimmel von Zweifel und Gegensätzen. Etwas Ähnliches bezeugt der Leser, wenn Johannes den personifizierenden ‚Zufall‘ an ruft. Die Passage handelt davon, dem ‚Zufall‘, als Muse und Dämon, Freund und Feind ein Gesicht und eine Stimme zu geben. Johannes schließt seine Tagebuchaufzeichnung am 5. Mai mit den Worten ab:

„Zeige mir das Mädchen, zeige mir eine Möglichkeit, die eine Unmöglichkeit scheint, zeige sie mir in den Schatten der Unterwelt, ich hole sie herauf, mag sie mich hassen, mich verachten, gleichgültig gegen mich sein, einen anderen lieben, ich fürchte nichts; aber bewege das Wasser, mach der Stille ein Ende. Mich so auszuhungern, ist erbärmlich von dir, der du dir doch einbildest, stärker zu sein als ich.“³²²

In dem Mythos von Orpheus, dem Sohn des Apollon und der Muse Kalliope, den größten Musiker aller Zeiten, steigt er in dem Reich des Todes, im Reich des Hades

³²¹ ebd., S.379f

und zum Zeus der Unterwelt hinab, um seine geliebten Eurydike, seine Frau, ins Leben zurückzuholen. Von Hades, Aídóneus, nämlich der Nicht-Sichtbare, wird ihm aufgelegt, sich nicht umzudrehen und auf die Schöne zu blicken, sonst ist sie für ihn ewig verloren. Aber Orpheus wendet sich um und er verliert Eurydike, aber sein Lied, das seine Sehnsucht nach ihr beschreibt, weckt die umliegende Natur auf und der Tod wird somit zur indirekten und negativen Ursache des lebendig machenden Liedes.³²³ Mit Orpheus wird die Kunst geboren. Wird der Mythos der Begierde Johannes zugefügt, seine Begierde um Cordelia in ‚den Schatten der Unterwelt‘ zu finden, wird das ‚verdammter Zufall‘ eine romantischer Mythos über die Selbstbetrachtung der Kunst. Der Tod von Eurydike wird dann der Ursprung für die Musik und den Gesang Orpheus und er versucht dadurch der Sehnsucht eine Form zu geben. Der Verlust des Objekts der Kunst wird somit die Bedingung einer Sehnsucht, die paradoxal auch die lebensgebende Quelle der Kunst ist. Die Apotheose ‚zeige mir das Mädchen‘ drückt die Ohnmacht des Johannes aus, dass er nicht mit der Ursprung seiner Kunst eins sein kann. Eurydike, die auch der kontingente Ursprung und das Versteck der Kunst wird, ist für immer unwiederruflich verloren. Cordelia muss im Gegenteil gedichtet werden. Aber Eurydike und Cordelia sind beide in der Stille der Nacht und des Todes verschwunden, damit sie in einem flüchtigen Blick, in dem Lied und in der Kunst der Verführung, zum Leben erweckt werden können. In dem ‚Tagebuch des Verführers‘ ist die unfruchtbare Mutter eine Eurydike ohne Form, ein Abgrund, der sich unter das Ich des Buches eröffnet, in dem Moment er sich gerüstet fühlt, Eurydike oder Cordelia – kurz gesagt, die Frau oder den Augenblick – zu erobern. Sicher ist Cordelia nicht Eurydike, aber der allegorische Rahmen ist damit gesetzt und Cordelia kann aus dem künstlerischen Bild geboren werden.

³²² ebd., S.380

³²³ Die Erzählung von Orpheus und Eurydike berichtet weiter, dass Orpheus auf dem Höhepunkt seiner Tirade von dionysischen Bacchanten zerrissen wird und am Ende ist nur sein Kopf und seine Stimme übriggeblieben. Der abgerissene Kopf von Orpheus treibt an Land der Insel Lesbos, die Insel der Lyrik. Das Bild des unglücklichen Orpheus leitet A's ‚Diapsalmata‘ ein: „Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, daß, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik.“

Kierkegaard, S., „Enweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.27

In der Version von Platon, von der S.K. referiert, betrügen die Götter Orpheus mit einem Schattenbild, weil er nicht freiwillig sein Leben opfern wird, um mit der Geliebten vereinigt zu werden, sondern er stellt sich vor, lebendig in die Unterwelt hinunter zu steigen um sie zu holen.

Kierkegaard benutzt entweder die ästhetische Form als Gestalt für existentiellphilosophische und religiöse Kategorien, oder er interessiert sich für deren Genese und verwandelt damit das Kunstwerk zum Symptom für das existentielle Scheitern des Ästhetikers. In beiden Fällen ist die Ästhetik hierarchisch der Anthropologie untergeordnet, nämlich indem die Anschauung des Kunstwerkes bloß als die traditionelle Anchilla für die existentiellphilosophischen Wahrheiten verstanden wird. Der größte Teil der neueren Literatur über die Ästhetik Kierkegaards kann als eine Re-Ästhetisierung der Kierkegaardschen Ästhetik bezeichnet werden. Wenn Kierkegaards strategischer Griff über seine ästhetiktheoretischen Einsichten in den engen Raum der Stadienlehre gedrängt wird, so ist es die Aufgabe, diese Erfahrung aus ihrer anthropologischen Lokalisierung herauszuheben und sie stattdessen als ein Feld von Einsichten auszulegen, um Kunstwerke zu rezipieren und zu produzieren. Der Ästhetiker ist hoffnungslos von einer ‚Bedingung außerhalb sich selbst‘ abhängig. Die Bedingungen stehen nicht in seiner Macht; ähnlich beschreibt Kierkegaard die Genese der Kunst, dass man in der undeutlichen ästhetischen Stimmung hoffnungslos von etwas von außerhalb abhängig wird, auch wenn er nicht als Ästhetiker der Stadiumstheorie verstanden wird. Die mæutische Rolle des Ästhetischen kann nicht bei Kierkegaard heruntergespielt werden, denn es ist, wie er schreibt, nicht nur zu Beginn seines Schaffens, sondern bis zum letzten Augenblick seiner Tätigkeit zugegen, „denn gleichzeitig mit ‚Entweder-Oder‘ liegen ‚Zwei erbauliche Reden‘. Die Zwiefältigkeit in tieferem Sinne, das heißt im Sinne des gesamten schriftstellerischen Werks, war keineswegs die, von ‚Entweder-Oder‘. Nein die Zwiefältigkeit war: ‚Entweder-Oder‘ – und ‚Zwei erbauliche Reden‘.“³²⁴ Die „frygstligste Trældom“³²⁵ des Ästhetikers ist damit auch die Arbeit der Ästhetik.

Die eindringliche Erfahrung der Endlichkeit wird dadurch mit der Ästhetik, als ein autonomes Feld von Problemstellungen verbunden. Kierkegaard wendet sich immer zu diesem Thema zurück, ohne dass dieser Zusammenhang kausale oder hierarchische Koordinierungen ausmacht. Kierkegaard reflektiert früh und sehr ernst über eine im Schöpfungsprozess vorhandene Abhängigkeit von einer heteronomen Endlichkeit. Das zeigt, dass die Kunst ein Bereich ist, wo diese Probleme eine Gestalt bekommen können und nicht nur Symptome oder Verkleidungen für

³²⁴ Kierkegaard, S., „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“ in „Die Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1951, S.26

existentielle philosophische Wahrheiten sind. Sein auffällig starkes Interesse für die unschönen Kompositionsprozesse, die unter dem schönen Schein liegen, können dazu benutzt werden, bekannte existentielle Begriffe wie Endlichkeit, Abhängigkeit, Freiheit und Anfang darzulegen.

³²⁵ „furchtbarste Sklaverei“ [L.R.]

V. DIE SPRACHE

1. PHILOSOPHIE ALS SPRACHPHILOSOPHIE BEI LUDWIG WITTGENSTEIN

„Die Produzenten bedeutender Kunstwerke sind keine Halbgötter, sondern fehlbare, oft neurotische und beschädigte Menschen.“³²⁶ Nietzsche wurde sein ganzes Leben von Krankheiten geprägt. Seine Philosophie wurde in Verzweiflung und Einsamkeit geboren. Er sei Dynamit und er wolle mit dem Hammer philosophieren, aber seine Angst, nicht verstanden zu werden, schrie er aus : „Versteht Ihr mich! Versteht Ihr mich!“³²⁷ Kafka schrieb einen Brief an seinen Vater, um sich zu rechtfertigen, aber dennoch hatte der Vater das letzte imaginäre Wort. Seine Schuldgefühle und sein Leiden unter einem autoritären Vater haben seine Schriften bis zum innersten geprägt. Er beschrieb die Verlorenheit der Zeit, weil er das Selbst so intensiv erlebte. Kierkegaard bezeichnet sich selbst als Märtyrer. Einer der leidet, gepeinigt, gehänselt und lächerlich gemacht wird. Einer der nicht verstanden wird und durch seine Schriften drückt er seine Ohnmacht aus: „Möge mich niemand mißverstehen!“ schreibt Kierkegaard in der ‚Nachschrift‘,

„ich bin nun einmal so ein armer existierender Geist wie alle anderen Menschen; aber wenn man mir auf erlaubte und redliche Weise dazu verhelfen könnte, etwas Außerordentliches zu werden – das reine Ich-Ich – so bin ich immer bereit, für das Geschenk und die Wohltat zu danken. Kann es dagegen nur auf die erwähnte Weise geschehen, nämlich dadurch, daß man eins, zwei, drei kokolorum sagt, oder dadurch, daß man ein Band um den kleinen Finger bindet und, wenn es Vollmond ist, es an einem abgelegenen Ort hinwirft: dann bleibe ich lieber, was ich bin, ein armer existierender einzelner Mensch.“³²⁸

³²⁶ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.256

„Nietzsche schreibt einmal (Menschliches, Allzumenschliches, I, §155), daß auch die besten Dichter und Denker Mittelmäßiges und Schlechtes geschrieben, nur eben das Gute davon geschieden haben. Aber ganz so ist es nicht. Ein Gärtner hat in seinem Garten freilich neben den Rosen auch den Dünger und Kehrlicht und Stroh, aber sie unterscheiden sich nicht nur in der Güte, sondern vor allem in ihrer Funktion im Garten.

Was wie ein schlechter Satz aussieht, kann der *Keim* zu einem guten sein.“

Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, Frankfurt am Main 1989, S.534

³²⁷ vgl., Nietzsche, F., „Also sprach Zarathustra“

Nietzsche zeigt den Künstler in einer nicht beneidenswerten Situation: „(...) freilich leidet er heftiger, wenn er leidet: ja er leidet auch öfter, weil er aus der Erfahrung nicht lernen versteht und immer wieder in dieselbe Grube fällt, in die er einmal gefallen. Im Leide ist er dann ebenso unvernünftig wie im Glück, er schreit laut und hat keinen Trost.“

Nietzsche, F., „Über Wahrheit und Lüge in außermoralischen Sinne“, Bd.3, herausgegeben von Karl Schlechta, München 1966, S.308

Erst in ‚Jenseits von Gut und Böse‘ setzt der Hammerphilosophie ein, eine Philosophie, die aktiv mit der alten Organisierung des Lebens, inklusive Schopenhauer und Wagners, bricht.

³²⁸ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.180

„Mathematische Gewißheit, eine, die jeden Zweifel ausschließt, auch methaphysisch zu erlangen, auch hier den Zweifel systematisch auszuschließen: das verlangt, ihn systematisch auf alles und jedes anzuwenden, um herauszufinden, was ihm standhält. Und das erste Bollwerk gegen ihn – ist er selbst.“³²⁹

Der Zweifel, ist der von R.Decartes, aber Ludwig Wittgenstein kann auch auf diese Weise verstanden werden, denn die Selbstkorrektur lauert ständig im Hintergrund seiner Texte. Über die von ihm gehaltene Vorlesungen in Oxford schreibt Rolf Wiggershausen: „Die Zahl der Zuhörer war klein, ca. ein Dutzend. Veranstaltungstouristen, die nur aus Neugier auf die öffentlichkeitsscheue und mit Publikationen zurückhaltende Berühmtheit zuhören wollten, wollte Wittgenstein nicht dabeihaben. Typoskripte, die er Studenten oder Freunden diktierte, kursierten in einem kleinen Kreis.“³³⁰

Diese Zurückhaltung war auch durch die Überzeugung nicht verstanden zu werden und seine Gedanken von anderen entstellt zu sehen motiviert, aber der Mythos um ihn herum wurde auch dadurch gefördert.

In dem Vorwort zu ‚Tractatus logico-philosophicus‘ drückt er die Zweifel so aus:

„Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen, oder vielmehr – nicht dem Denken, sondern dem Ausdruck der Gedanken: Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müßten wir beiden Seiten dieser Grenze denken können (...).“³³¹

In der Ankündigung seiner Philosophie liegt die Erkenntnis seiner eigenen Unzulänglichkeit:

„Wie kann ich wissen, dass ich rot erkennen kann, wenn ich es sehe? Wie weiß ich dann, daß es die Farbe ist, die ich gemeint habe?“³³² oder

„Ist der Mann, der jetzt nichts Rotes um sich sieht, in derselben Lage wie der, der unfähig ist, rot zu sehen? Wenn der eine sich rot vorstellt, so ist das kein *gesehenes* Rot.“³³³

Im Februar 1836 beschwert sich Kierkegaard in seinem Tagebuch darüber, dass die Menschen nicht mal seine Klage in der potenzierten Form verstünden: „Die Leute verstehen mich so wenig, daß sie nicht einmal meine Klage darüber verstehen, daß sie mich nicht verstünden.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.68

³²⁹ Türcke, C., „Sexus und Geist, Philosophie im Geschlechterkampf“, Lüneburg 2001, S.200

³³⁰ Wiggershausen, R., „Wittgenstein und Adorno. Zwei Spielarten modernen Philosophierens“, Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge Bd.9, Essen 2001, S.84

³³¹ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.9

³³² Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.10 (II)

Die verschiedenen Blöcke in seinen Schriften werden durch ein System mit Nummern versehen und die Nummerierung wird untereinander eingeteilt.

Hier sind die Nummern nach jedem Zitat in Klammer gesetzt, somit ist es dem Leser einfacher die Zitate auf der angegebenen Seite wiederzufinden.

³³³ ebd., S.13 (37)

Dieser Moment des Zweifels, ist auch der der Selbstkritik, und sie wird auf das Äußerste getrieben, wenn er schreibt:

„Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.“³³⁴

Die Diskrepanz zwischen seinen mathematisch exakten Auslegungen und seiner ständigen Selbstkorrektur, mit der Angst nicht verstanden zu werden, seine Bemühung, das Unausprechbare auszusprechen, bildet den Kern seiner Philosophie.³³⁵ Wittgenstein argumentiert gegen Russell und Frege, dass die

³³⁴ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.9

„...Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“, in dem das positivistische Extrem in den Habitus ehrfürchtig-autoritärer Eigentlichkeit hinüberspielt, und der deshalb eine Art intellektueller Massensuggestion ausübt, ist antiphilosophisch schlechthin. Philosophie ließe, wenn irgend, sich definieren als Anstrengung, zu sagen, wovon man nicht sprechen kann; dem Nichtidentischen zum Ausdruck zu helfen, während der Ausdruck is immer doch identifiziert ist.“

Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel. Skoteinos oder Wie zu lesen sei“, Gesammelte Schriften, Bd.5, Frankfurt am Main 1971, S.336

„Während die Forderung der Klarheit sprachlich sich verstrickt, weil die Sprache der Worte selbst Klarheit eigentlich nicht gestattet – auch unter diesem Aspekt konvergiert deren Ideal mit dem mathematischen –, ist sprachlich Klarheit zugleich insofern von der Stellung des Gedankens zur Objektivität abhängig, als klar ohne Rest überhaupt nur sich sagen ließe, was wahr ist. Die volle Transparenz des Ausdrucks hängt nicht nur am Verhältnis zwischen diesem und dem vorgestellten Sachverhalt, sondern an der Triftigkeit des Urteils. (...) Sprache als Ausdruck der Sache und Sprache als Mitteilung sind ineinander verwoben.“

ebd., S.339

Das Denken muss sich seine eigene Unzulänglichkeit einbekennen, dass die Erkenntnis stets auf einer Sache selbst in ihrer qualitativen Besonderheit und stets diese verfehlt, sich selbst eingestehen, dass es, als Medium des Allgemeinen, nie ganz an das Besondere heranreichen kann.

³³⁵ Wittgenstein schreibt keine langen zusammenhängende Texte, sein Stil ist kurz und bündig, denn seine Texte sind nicht diskursiv aufgebaut, sondern bestehen aus kurzen und oft lakonischen Bemerkungen. Wittgensteins Gleichnisse, Analogien und sein schwer fassbarer Witz erinnern an Lichtenberg. So wie für Adorno der Aphorismus zum Vorbild wird, wird das Fragment zum Bekenntnis. Die Fragmente, die Wittgensteins späte Philosophie bezeichnen, sind Sätze, die im Lichte einer Ganzheit gelesen werden müssen, sonst verbleiben sie unartikuliert als ein schweigender Horizont für die einzelnen Situationen und Motive. An einer anderen Stelle heißt es, dass der Denker dem Zeichner ähnelt, der alle Zusammenhänge wiedergeben will. Die Philosophie soll uns die Zusammenhänge zeigen, damit wir Klarheit erreichen und nicht von der Unübersichtlichkeit geplagt werden.

Der Begriff der Philosophie wird von verschiedenen Seiten in seinen Schriften beleuchtet. Um sich ein Bild von seinem Verständnis der Begriffe machen zu können, ist hier versucht, durch eine Auswahl von Zitaten den Begriff der Philosophie bei Wittgenstein einzuordnen:

„4.III Die Philosophie ist keine der Naturwissenschaften. (Das Wort „Philosophie“ muß etwas bedeuten, was über oder unter, aber nicht neben den Naturwissenschaften steht.)“

4.112 „Der Zweck der Philosophie ist die logische Klärung der Gedanken.

Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit.

Ein philosophisches Werk besteht wesentlich aus Erläuterungen.

Das Resultat der Philosophie sind nicht „philosophische Sätze“, sondern das Klarwerden von Sätzen.

Die Philosophie soll die Gedanken, die sonst, gleichsam, trübe und verschwommen sind, klar machen und scharf abgrenzen.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicum“, Frankfurt am Main 1984, S.32

Aber, nach Adorno, wird der latente Subjektivismus keineswegs durch die Sprachtheorie durchbrochen. Er, Wittgenstein, überspannt den Anspruch von Objektivität.

vgl., Adorno, T.W., „Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie“ (1969)

Philosophie, die Logik, weder abstrakte Gegenstände, noch die allgemeinsten Züge der Wirklichkeit beschreibe, sondern die wesentlichen Voraussetzungen des Denkens über, oder des Darstellens von Wirklichkeit, betreffe. Er modifiziert die Kantische Vorstellung in zwei Hinsichten. Erstens sind Gedanken intern an ihren sprachlichen Ausdruck gebunden, die Darstellung ist eine symbolische Darstellung, und ihre Vorbedingungen sind sprachliche Regeln – logische Syntax. Zweitens trennen die Grenzen des Sinns, die die Philosophie zieht, nicht mögliche Erkenntnis von leerer Spekulation, sondern sinnvolle von unsinnigen Zeichenverbindungen. Später etikettiert er als ‚Metaphysik‘ ausschließlich die illegitime Philosophie der Vergangenheit. Die legitime Philosophie wird dann die der ‚Sprachkritik‘:

„Die meisten Sätze und Fragen, welche über Philosophische Dinge geschrieben worden sind, sind nicht falsch, sondern unsinnig.“³³⁶

Die Aufgabe der Philosophie ist es nicht zu versuchen, diese Frage zu beantworten, sondern zu zeigen, dass sie die Grenzen des Sinns verletzen und die einzige legitime Aufgabe der Philosophie kann nur dann analytisch und erläuternd sein.

Wittgenstein zweifelt an der Wissenschaft und an sich selbst, dieser Zweifel wird auch in seinen Texten ausgedrückt und wenn von Wright schreibt:

„Es herrscht überhaupt ein auffallender Gegensatz zwischen dem Unruhigen, Suchenden und Veränderlichen in seinem Leben und seiner Persönlichkeit und dem Ruhigen, Erhabenen und Reifen, das er schuf“³³⁷

trifft das nicht ganz zu. Der Bruch zwischen ihm und seinen Texten ist vorhanden, aber es ist dennoch kein ‚auffallender Gegensatz‘ zwischen den beiden. Besonders im Verhältnis zu dem, was Wittgensteins Ausdruckseise, die seinen Habitus geprägt hat – seine Kindheit, seine soziale Verankerung und sein gegenwärtiger Widerstand gegen und Bestätigung der Bürgerlichkeit der Wiener Kultur. Auf der einen Seite behält sich Wittgenstein vor konservativ zu der Avantgarde in der Kunst zu sein. Auf der anderen Seite war er ein durchgehender Modernist; wie

„Man könnte sagen: Die Philosophie sammle fortwährend ein Material von Sätzen, ohne sich um ihre Wahrheit oder Falschheit zu kümmern, nur im Falle der Logik und Mathematik hat sie es nur mit >wahren< Sätzen zu tun.“
Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, (60), Frankfurt am Main 1984, S.90

„Die Philosophen, die glauben, daß man im Denken die Erfahrung gleichsam ausdehnen kann, sollten daran denken, daß man durchs Telefon die Rede, aber nicht die Masern übertragen kann.“
ebd., S.95 (66)

³³⁶ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.26 (4.003f)

³³⁷ von Wright, G.H., „Biographische Betrachtungen“ in „Ludwig Wittgenstein/Schriften Beiheft“, Frankfurt am Main 1960, S.90

bekannt ist, teilte er die Auffassung des Architekten Alfred Loos über das Ornament als eine Form der kulturellen Verderbung oder Verbrechen und suchte eine Form für moderne Perfektion in den reinen Linien und der nackten Materialität, die der frühe Funktionalismus entdeckte.

Der Stil und die Weise seines philosophierens ist modernistisch – philosophische Einsicht ist etwas was durch Kritik und Destruktion erreicht werden kann. Die Beeinflussung von Augustin, ‚das unruhige Herz‘ auf dem Weg der Erkenntnis, kommt in seinen Texten zum Vorschein.

In seiner späteren Arbeit, ‚Philosophische Untersuchungen‘, hat Wittgenstein bekanntlich die meisten seiner Ansichten aus dem ‚Tractatus‘ widerrufen und behielt nur das ursprüngliche Ziel einer Dekonstruktion der Philosophie bei. Seine Position in den ‚Philosophischen Untersuchungen‘ ist die, dass die Konzeption einer idealen Sprache fallengelassen wird und eine Vielzahl von Sprachspielen der ‚natürlichen‘ Sprache untersucht wird. In der Untersuchung der Sprachspiele wird die Beweglichkeit der Sprache wahrgenommen, um eine Suche nach neuen Formen zu ermöglichen. Dass die Philosophie „das Unsagbare bedeuten“ werde, „indem sie das Sagbare klar darstellt“³³⁸, kann als ein Kantisches Motiv bezeichnet werden. Die Sprachspiele verkleiden nichts. Das Entscheidende an ihnen ist die Struktur des Gebrauchs sprachlicher Ausdrücke, und die ist gerade vielfältig und situationsspezifisch differenziert: „Freilich, was uns verwirrt ist die Gleichförmigkeit ihrer [der Wörter L.R.] Erscheinung, wenn die Wörter uns gesprochen, oder in der Schrift und im Druck entgegnetreten. Denn ihre *Verwendung* steht nicht so deutlich vor uns. Besonders nicht, wenn wir philosophieren.“³³⁹

„Es gibt nicht – wie ich früher glaubte – eine primäre Sprache im Gegensatz zu unserer gewöhnlichen, der >sekundären<. Aber insofern könnte man im Gegensatz zu unserer Sprache von einer primären reden, als in dieser keine Bevorzugung gewisser Phänomene vor anderen ausgedrückt sein dürfte; sie müßte sozusagen absolut *sachlich* sein.“³⁴⁰

Dafür bringt Wittgenstein ein Beispiel:

³³⁸ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.33 (4.115)

³³⁹ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, herausgegeben von G.E.M Anscombe und R.Rhees, Frankfurt am Main 1967, S.18

³⁴⁰ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S. 84 (53)

„Es ist klar, daß wir imstande sind, Zeiträume als gleich zu erkennen. Ich könnte mir z. B. die Vorgänge im Gesichtsraum begleiten denken vom Ticken eines Metronoms oder vom Aufblitzen eines Lichtes in gleichen Zeitabständen.

Ich denke mir der Einfachheit halber die Veränderungen in meinem Gesichtsraum ruckweise und etwa zeitlich mit den Schlägen des Metronoms zusammenfallend. Ich kann dann eine Beschreibung dieser Vorgänge geben (in der die Schläge durch Zahlen bezeichnet sind).“³⁴¹

Er versucht immer wieder die Sprache in die Formeln der Mathematik zu übersetzen, deren Klarheit ist sein Wunsch für die Sprache: „Ich will sagen, daß ein mathematischer Satz nicht die Prosa ist, sondern der exakte Ausdruck. [I]“³⁴² Seine Sprachtheorie ist der Versuch, die Genauigkeit der Mathematik in die Sprache zu überführen, aber dennoch kann die Sprache nicht das, was zum Wesen der Welt gehört, ausdrücken.

Die Dimensionen des Mythischen, Ethischen und Ästhetischen sind in der Philosophie Wittgensteins aufs Engste miteinander verknüpft. Eine Eigenschaft von Wittgensteins Werk ist der sprachliche Umgang und genau wie Kierkegaard steht er an der Grenze zur Philosophie, Religion und Dichtkunst.³⁴³

Wie werden diese Momente ins Verhältnis zur Sprache gesetzt? Es wird nach den Bedingungen einer logischen vollkommenen Sprache gefragt und dabei gewährt Wittgenstein der Logik die Grenzen. Das gemeinsame zwischen Satz und Tatsache kann nach ihm nur gezeigt werden, weil „Der Gebrauch der Sprache in einem gewissen Sinne nicht zu lehren ist.“³⁴⁴ Seine Philosophie ist ein Rationalismus, zu dem wesentlich ein klares Bewusstsein von den Grenzen der Rationalität gehört. Die Philosophie ist kein Sprachspiel,³⁴⁵ sondern das ist gerade ihr Gegenstand:

³⁴¹ ebd., S.103 (75)

³⁴² ebd., S.184 (155)

³⁴³ Wittgenstein setzt die kritische Reflexion in den Grenzen der Sprache mit existentiellen Paradoxien in Verbindung, die der Problematik der Heideggerschen ontologischen Differenz und, noch klarer, der religionsphilosophischen Grundproblematik im Werk Kierkegaards entspricht.

³⁴⁴ ebd., S.9 (6)

³⁴⁵ Ein Versuch den Begriff des Sprachspiels durch ein Zitat von Wittgenstein zu erläutern: „Wenn wir über ein Wort sprechen, fragen wir immer, wie es uns beigebracht worden ist. Damit wird einerseits eine Vielzahl von Mißverständnissen ausgeschaltet, und andererseits erhältst du eine primitive Sprache, in der das Wort benutzt wird. Diese Sprache, in der das Wort benutzt wird. Diese Sprache sprichst du nicht, wenn du zwanzig bist, *aber du erhältst doch eine grobe Annäherung an das Sprachspiel, das gespielt wird.*“ [Die Hervorhebung ist von mir] Wittgenstein, L., „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben“, zusammengestellt und herausgegeben aus den Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett, übersetzt von Ralf Funke, Düsseldorf und Bonn 1994, S.10
Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur und zu verschiedenen Zeiten werden völlig andere Spiele gespielt.

„Wenn wir nun, wie Wittgenstein, voraussetzen, daß das Wesen des Denkens aus der Untersuchung des Sprachspiels erhellt, in dem das Wort >denken< verwendet wird, dann folgt aus der eben angestellten Betrachtung, daß eine Philosophie des Denkens, die eine Lehre vom Denken sein will, dieses Sprachspiel verändern, also gerade dasjenige stören muß, dessen Untersuchung sie sich zum Gegenstand macht. Philosophie kann also keine *Theorie* der Sprachspiele sein, ihre Tätigkeit kann einzig darin bestehen, auf das bereits Vorhandene zu verweisen und dieses deutlich machen.“³⁴⁶

Wie lernt ein Kind die unterschiedlichen Begriffe in einer Sprache? Lernt ein Kind tatsächlich die Begriffe so, indem es oder die Eltern herumgehen und die Sachen benennen, wie es von Adam erzählt wird, dass er im Garten Eden den Dingen ihren Namen durch das Aussprechen gegeben hat. Ist das die natürliche Methode? Wie lernt ein Kind zum Beispiel das Wort ‚Schmerz‘ zu gebrauchen? Wie kann es *lernen* was ‚Schmerz‘ bedeutet, wenn ‚Schmerz‘ etwas bezeichnet, was kein anderer als es selbst erlebt? Ist es überhaupt möglich, mithilfe von Zeichen, die in einer Sprache eingehen, die inneren Erfahrungen anzugeben, wenn solche Erfahrungen etwas sind, was jemand nur selbst erkennen kann? Wenn Begriffe wie ‚Zahnschmerzen‘ oder ‚Freude‘ etwas mitteilen sollen, können von einer Person zur Anderen die Gefühle und Wahrnehmungen - müssen dann nicht diese Begriffe mehr bedeuten als die inneren Gefühle oder Empfindungen - vermittelt werden. Wenn das so ist, können dann Gefühle und Wahrnehmungen privat sein? Diese Frage berührt den Begriff der Sprache als solche. Die Zeichen, die in eine Sprache eingehen (das geschriebene Wort, die Rede und Bilder u.s.w.) sind mehr als Marken, Geräusche und Striche. Um als *Sprachzeichen* bezeichnet werden zu können, müssen diese Marken, Geräusche und Striche Träger von gewissen Bedeutungen sein; sie müssen etwas mitteilen. Die Zeichen, die in einem System der Sprache eingehen müssen *mitteilen*. Anhand von Satzzeichen erklärt Wittgenstein seine Auffassung, dass das System von Sätzen als Maßstab an die Wirklichkeit gelegt wird und nicht den Satz:

„Es ist so: Die grammatischen Regeln über >und<, >nicht<, >oder<, etc. sind eben nicht damit erschöpft, was ich in der Abhandlung gesagt habe, sondern es gibt Regeln über die Wahrheitsfunktionen, die auch von dem elementaren Teil des Satzes handeln.“³⁴⁷

So ergibt sich für die Sprachphilosophie die Bedeutung der Wörter aus ihrem Gebrauch, d.h. ihrer Verwendung. Wittgenstein schreibt: „Denke an Wörter, als seien sie Instrumente, die durch ihren Gebrauch charakterisiert werden.“³⁴⁸

³⁴⁶ Feyerabend, P., „Ludwig Wittgenstein“ in „Ludwig Wittgenstein/Schriften Beiheft“, Frankfurt am Main 1960, S.44

³⁴⁷ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.109 (82)

2. ADORNO VS. WITTGENSTEIN – AUF DIE SPRACHE BEZOGEN

Im Zentrum von Wittgensteins Lebensgefühl stand die Überzeugung, dass die Welt „das Paradies, in dem Du aber Deiner Sündhaftigkeit wegen nichts anfangen kannst“³⁴⁹, ist. Adornos Grundintuition und Leitmotiv dagegen ist:

„Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“³⁵⁰

Es gibt kein vollkommenes Leben, es gibt nur Fragmente. In Wittgensteins Tagebücher aus dem ersten Weltkrieg taucht einmal der klassische Topos vom Glück der Erkenntnis, sei es auch die des Leidens, auf:

„Das Leben der Erkenntnis ist das Leben, welches glücklich ist, der Not der Welt zum trotz.“³⁵¹

Für Adorno dagegen hatte die „standhaltende Diagnose seiner selbst und der anderen, der Versuch, durch Bewußtsein wenn schon nicht dem Unheil zu entweichen, so ihm doch seine verhängnisvolle Gewalt, die der Blindheit, zu entziehen“³⁵², durchaus etwas Befreiendes. Das unwahre Ganze ‚beim Namen nennen‘, könnte den Verblendungszusammenhang‘, in dem auch der Philosophierende verstrickt ist, entzaubern helfen.

Person und Werk verkörpern untrennbar einen bestimmten Stil und eine bestimmte Haltung. Wittgenstein und Adorno begreifen ihre Philosophie als Kritik an der traditionellen Metaphysik und am Szientismus, und weil ihr Philosophieverständnis auf eine Konzeption von Philosophie als reflektierende, entschränkende, mobilisierende Teilnahme am Verhalten der Sprache, an den arbeitenden Sprachspielen des gewöhnlichen Lebens, zielt, weisen ihre Philosophien Zusammenhänge auf. Es geht um eine veränderte Stellung der Begriffe zu dem, was begriffen werden soll.³⁵³ Aber für Adorno ist die Abgrenzung gegenüber der

³⁴⁸ Wittgenstein, L., „Das blaue Buch“, Frankfurt am Main 1997, S.107

³⁴⁹ Wittgenstein, L., „Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932, 1936-1937“, Bd.II, herausgegeben von Ilse Somavilla, Frankfurt am Main 1999, S.232

³⁵⁰ Adorno, T.W., „Minima Moralia“, Frankfurt am Main, 2001, 18. Aphorismus, S.59

An der Vorstellung vom Nicht-Identischen als einem nicht absolut Anderen haftet Adornos Vorstellung von Glück.

³⁵¹ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.176

„Die Freude an meinen Gedanken ist die Freude an meinem eigenen seltsamen Leben. Ist das Lebensfreude?“

Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, Werksausgabe Bd.8, Frankfurt am Main 1989, S.480

³⁵² Adorno, T.W., „Minima Moralia“, Frankfurt am Main 2001, 13. Aphorismus, S.45

³⁵³ Was der begrifflichen Sprache unzugänglich bleibt, versucht Adorno auf einem anderen Weg zu versichern. Seine Kritik an der Ursprungsphilosophie und der Positivismus ist immer auch Sprachkritik.

„Meine These ist, daß die Philosophie Adornos sich jener Idee der Versöhnung, die sie vielleicht doch weniger aus systematischem Zwang denn aus geschichtsphilosophischer Not in Anspruch nimmt, allerdings durch Sprache versichert weiß, jedoch gerade durch das Moment der Sprache, welches der Kommunikation der Menschen untereinander entgegengesetzt ist: durch Sprache als ein Autonomes.“

Wissenssoziologie und der Existenzphilosophie fundamental, weil sie zum Statthalter der traditionellen Theorie der Gegenwart gesehen wird.

Weil der Essay, so Adorno, von der prima Philosophia losgelöst ist, weichen dessen Begriffe einer rationalen Definition aus. Sie sind nicht der Forderung der Wissenschaft nach einer spezifischen Definition unterstellt, um etwas so deutlich wie möglich beschreiben zu können. Der Begriff des Essays konstituiert sich im Gegenteil nur durch deren Gebrauch in dem Verhältnis zueinander. Adorno kritisiert den Glauben der Wissenschaft, dass die Begriffe eine Form als unbeschriebenes Blatt haben, die eine Meinung erst durch eine gegebene Definition bekommen. Stattdessen sind die Begriffe von der Sprache, der sie gehören, geformt. Die Forderung der Wissenschaft nach einer statischen Definition ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes eines Begriffs durch Auseinandernahme und Erklärung seines Inhalts, und ist dabei nichts anderes als der Wunsch, eine vollständige Kontrolle über das Phänomen, das was der Begriff zu begreifen versucht, zu erhalten. Adorno ist dennoch der Auffassung, dass der Essay immer von Allgemeinbegriffen abhängig sein wird und in ihm die Begriffe nicht frei benutzt werden können:

„Der Essay nun bewahrt gerade in der Autonomie der Darstellung, durch die er von wissenschaftlicher Meinung sich unterscheidet, Spuren des Kommunikativen, deren jene enträt.“³⁵⁴

Die Begriffe werden nicht als selbständige Operander gesehen, sondern in ihrem nicht-logischen Zusammenspiel entfaltet sich die Meinung durch eine Zusammenflechtung von Momenten.

Die Bedeutungen der Begriffe werden, indem sie wiederholt in verschiedene Zusammenhänge gesetzt werden, angeeignet. Adorno verneint nicht die Unsicherheit, die in einem solchen Gebrauch der Begriffe liegt, sondern er verteidigt der Essay in dem er aufzeigt, dass der Essay nicht das Wissen als Ideal und Ausgangspunkt hat. Der Essay ist eine Form der Kritik gegen die wissenschaftliche Methode als solche, so wie sie, in ihre reinsten Form, bei Descartes mit seinen vier Prozeduren für wissenschaftliche Untersuchungen ausgedrückt wird:

Tiedemann, R., „Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis“, in ‚Hamburger Adorno-Symposion‘ herausgegeben von Michael Löbig und Gerhard Schweppenhäuser, Hamburg 1984, S.70f

³⁵⁴ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S.30

„Im Verhältnis zur wissenschaftlichen Prozedur und ihrer philosophischen Grundlegung als Methode zieht der Essay, der Idee nach, die volle Konsequenz aus der Kritik am System.“³⁵⁵

Der Essay verneint die traditionelle Auffassung, dass die Wahrheit etwas Definiertes und Absolutes ist und er sieht die Wahrheitsinhalte des Essays durch dessen Unwahrheit:

„Das Gewagte, Vorgreifende, nicht ganz Eingelöste jedes essayistischen Details zieht als Negation andere herbei; die Unwahrheit, in die wissend der Essay sich verstrickt, ist das Element seiner Wahrheit. Unwahres liegt gewiß auch in seiner bloßen Form, der Beziehung auf kulturell Vorgeformtes, Abgeleitetes, als wäre es an sich. Je energischer er aber den Begriff eines Ersten suspendiert und sich weigert, Kultur aus Natur herauszuspinnen, um so gründlicher erkennt er das naturwüchsige Wesen von Kultur selber.“³⁵⁶

Durch die Form drückt der Essay bewusst die nicht-Identität, die zwischen Text und Phänomen existiert, aus und gleichzeitig drückt er das wahre Verhältnis zwischen Kultur und Natur aus. Der Essay konfrontiert die Begriffe des Textes mit dessen eigenen Begriffen, mit dessen Wahrheit, die der Text intendiert, und somit versucht er die Kultur über deren eigene Unwahrheit bewusst zu machen – dass die Kultur als Hinweisung zur Natur offenbart wird. Die Kultur wird durch den Essay nicht reduziert, sondern von einer Illusion befreit. Die Spannung selbst, die im Kunstwerk sich löst, ist die von Subjekt und Objekt, von Innen und Außen. Die Versöhnung von Subjekt und Objekt ist eine Parodie geworden, weil sie nicht wirklich ist und deshalb wird das eigentliche Thema des Essays das Verhältnis zwischen Kultur und Natur.

Adorno betont den physiognomischen³⁵⁷ Stellenwert des Satzzeichens:

„Je weniger die Satzzeichen, isoliert genommen, Bedeutungen oder Ausdruck tragen, je mehr sie in der Sprache den Gegenpol zu den Namen ausmachen, desto entschiedener gewinnt ein jegliches unter ihnen seinen physiognomischen Stellenwert, seinen eigenen Ausdruck, der zwar nicht zu trennen ist von der syntaktischen Funktion, aber doch keineswegs in ihr sich erschöpft.“³⁵⁸

Die Gegenstände können, nach Wittgenstein, durch Zeichen vertreten werden und deshalb ist es möglich Tatsachen abzubilden. Aber die eigene Begrenzung des Zeichen ist in ihm innewohnend: „Wir denken viel zu wenig daran, daß das Zeichen wirklich

³⁵⁵ ebd., S.16

³⁵⁶ ebd., S.28

³⁵⁷ „Die Begriffe der >>Physiognomie<< oder des >>Physiognomischen<< findet sich äußerst weit im Werk Adornos verstreut; sie tauchen an markanten Stellen in den Interpretationen literarischer Werke auf, bestimmen natürlich maßgeblich auch die Musikanalysen, kehren jedoch regelmäßig ebenfalls in den soziologischen Schriften wieder.“ Honneth, A., „Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos“ in „Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003“, herausgegeben von Axel Honneth, Frankfurt am Main 2005, S.177

³⁵⁸ ebd., S.106

nicht mehr bedeuten kann, als es ist.“³⁵⁹ Aber ein Zeichen, das alles bezeichnen, und in jedem Fall benutzt werden kann, erklärt nichts, sondern die Beweglichkeit der Sprache bringt deren Zeitkern hervor.³⁶⁰

„In den Satzzeichen hat Geschichte sich sedimentiert, und sie ist es weit eher als Bedeutung oder grammatische Funktion, die aus jedem, erstarrt und mit leisem Schauer, herausblickt. (...) Das geschichtliche Wesen der Satzzeichen kommt darin zutage, daß an ihnen genau das veraltet, was einmal modern war.“³⁶¹ In den ‚Sprachzeichen‘ und in den ‚Satzzeichen‘ zeigt sich der Zeitkern als dialektisch und die Dialektik erfordert die Suche nach neuen Formen: „Das Phänomen (specious present) enthält die Zeit, ist aber nicht in der Zeit. Während Sprache zeitlich abläuft.“³⁶²

Aber die Methode unterscheidet sich bei Adorno und Wittgenstein, während Adorno sich mit dem Essay in die Richtung eine gewisse Unsicherheit zu zulassen bewegt, schränkt Wittgenstein die Sprachtheorie auf sinnvolle Sätze ein.³⁶³ Der Protest der Schreibenden wird in den Satzzeichen, bei Adorno, ausgedrückt:

³⁵⁹ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.165 (144)

³⁶⁰ „Sie [Descartes, Kant, Leibniz und Humes, Hegel und Marx, L.R.] dokumentierten keinen nach Geschmack einzunehmenden Standpunkten. Sondern die lebte im triftigen Argument. Jene Denker hatten in Kritik die eigene Wahrheit. Sie allein, als Einheit des Problems und der Argumente, nicht die Übernahme von Thesen, hat gestiftet, was als produktive Einheit der Geschichte der Philosophie gelten mag. Im Fortgang solcher Kritik haben diejenigen Philosophien ihren Zeitkern, ihren geschichtlichen Stellenwert gewonnen, deren Lehrgehalt auf dem Ewigen und Zeitlosen beharrte.“

Adorno, T.W., „Eingriffe. Neun kritische Modelle“, Frankfurt am Main 1963, S.15

³⁶¹ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S.107f

³⁶² Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.17 (69)

³⁶³ „(...) Wittgensteins Versicherung, dass die Philosophie „alles so läßt, wie es ist“ – solche Feststellungen legen nach meinem Dafürhalten einen akademischen Sadomasochismus an den Tag, eine Selbsterniedrigung und Selbstanklage des Intellektuellen, dessen Arbeit sich nicht auf wissenschaftliche, technische und ähnliche Ergebnisse beschränkt.“
Marcuse, H., „Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft“, Frankfurt am Main 1998, S.187

Marcuse bezieht sich mit diesem Zitat auf die „Philosophische Untersuchungen“ von Wittgenstein:

„Die Philosophie darf den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten, sie kann ihn am Ende also nur beschreiben. Denn sie kann ihn auch nicht begründen. Sie läßt alles, wie es ist (...)“

Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.69 (124)

Die Kritik an Wittgenstein von Marcuse, ist nach meiner Auffassung nicht angemessen. Sein Vorwurf ist, dass der Positivismus die Philosophie von innen zerstört hat und mit dem Begriff der ‚Tatsache‘, der unter den Positivisten sehr verschieden gedeutet wird, umstritten ist. Nur teilweise erschöpft sich der Positivismus in einer Antiphilosophie gegen Rationalismus und Idealismus.

Wittgenstein betont in ‚Tractatus logico-philosophicus‘, die einzige Schrift, die von ihm selbst zur Veröffentlichung freigestellt wurde, nur, dass die Philosophie *keine* Naturwissenschaft ist. (Siehe Tractatus logico-philosophicus 4.III-4.112) Die Philosophie begrenzt das bestreitbare Gebiet der Naturwissenschaft, aber das heißt nicht, dass die Ergebnisse der Naturwissenschaft in der Philosophie nicht miteinbezogen werden dürfen. Gerade in der Naturwissenschaft sind eher wahre Sätze zu finden. Die Philosophie ist das Klarwerden von Sätzen: „Alles was überhaupt gedacht werden kann, kann klar gedacht werden. Alles, was sich aussprechen läßt, läßt sich klar aussprechen.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.33 (4.116)

Die ‚Tractatus‘ ist ein Versuch die Metaphysik mit ihren eigenen Mitteln zu widerlegen.

Die anderen Schriften, die den Namen von Wittgenstein tragen, wurden aus dem Nachlass herausgegeben und die Schriften seiner Vorlesungen wurden aus den Notizen seiner Studenten zusammengestellt und ebenfalls herausgegeben, er selbst hat dazu keine Stellung bezogen, aber man kann davon ausgehen, dass er eine Herausgabe in dieser Form nicht zugestimmt hätte.

vgl., Wittgenstein, L., „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben“, Zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyrill Baret, deutsche Übersetzung von Ralf Funke, Düsseldorf und Bonn 1994, S.7

Die frühe Kritik von Wittgenstein an der Philosophie ist, nach meiner Ansicht, in der Tradition der Aufklärung von Kant zu sehen. „Es stimmt zwar, daß Wittgensteins Werk eine Kritik ist, doch es ist eine Kritik der Sprache; und diese beruht auf einem Verständnis der Logik und der formalen Wissenschaft, das von allem, was Kant zugänglich war, grundverschieden ist.“

Brian McGuinness in „Der Löwe spricht ... und wir können ihn nicht verstehen“ ein Symposium an der Universität Frankfurt anlässlich des hundertsten Geburtstages von Ludwig Wittgenstein, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S.8

Kant hat mit seinen Werken ‚der Kritik‘, die Philosophie bis an die äußersten Grenzen, um Gewissheit zu erlangen und diese abzusichern, geführt. Der Philosophie wurden damit in ihre Grenzen gesetzt; „Ob die Bearbeitung der Erkenntnisse, die zum Vernunftgeschäfte gehören, den sicheren Gang einer Wissenschaft gehe oder nicht, das läßt sich bald aus dem Erfolg beurteilen. Wenn sie nach viel gemachten Unstalten und Zurüstungen, so bald es zum Zweck kommt, ins Stecken gerät, oder, um diesen zu erreichen, öfters wieder zurückgehen und einen anderen Weg einschlagen muß; imgleichen wenn es nicht möglich ist, die verschiedenen Mitarbeiter in der Art, wie die gemeinschaftliche Absicht erfolgt werden soll, einheilig zu machen: so dann man immer überzeugt sein, daß ein solches Studium bei weitem noch nicht den sicheren Gang einer Wissenschaft einschlagen, sondern ein bloßes herumtappen sei, und es ist schon ein Verdienst um die Vernunft, diesen Weg wo möglich ausfindig zu machen, sollte auch manches als vergeblich ausgegeben werden müssen, was in dem ohne Überlegung vorher genommenen Zwecke enthalten war.“

Kant, I., „Kritik der reinen Vernunft“, 2.Auflage 1787, Akademie-Textausgabe, Bd.III, Berlin 1968, S.7

Wittgenstein vertritt, dass die Philosophie primär eine kritische Tätigkeit ist, die die Übertreibungen der Metaphysik im Zaum hält und das nicht-philosophische Denken klärt. (Siehe TLP 4.112, 6.53 und KrV A 11,753, 851)

Kant umkreist in der ‚Kritik der Urteilskraft‘, wie Wittgenstein die Sprachspiele, die Philosophie als ein System.

Wittgenstein beschreibt die Sprache als Werkzeug und die Philosophie ist der Werkzeugkasten, während für Kant die Philosophie die Idee der Bedingung der Möglichkeiten ist: „Wenn Philosophie des Systems der Vernunftkenntnis durch Begriffe ist, so wird sie schon dadurch von einer Kritik der reinen Vernunft hinreichend unterschieden, als welche zwar eine philosophische Untersuchung der Möglichkeit einer dergleichen Erkenntnis enthält, aber nicht als Teil zu einem solchen System gehört, sondern so gar die Idee desselben allererst entwirft und prüfet.

Die Einteilung des Systems kann zuerst nur die in ihren formalen und materialen Teil sein, davon der erste (die Logik) bloß die Form des Denkens in einem System von Regeln befaßt, der zweite (reale Teil) die Gegenstände darüber gedacht wird, so fern eine Vernunftkenntnis derselben aus Begriffen möglich ist, systematisch in Betrachtung zieht.“

Kant, I., „Kritik der Urteilskraft“, Werkausgabe X, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1994, S.9

Und er führt weiter fort: „So weit Begriffe a priori ihre Anwendung haben, so weit reicht der Gebrauch unseres Erkenntnisvermögens nach Prinzipien, und mit ihm die Philosophie.“

ebd., S.81

Bei Wittgenstein heißt es: „Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen.

Wir können also in der Logik nicht sagen: Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht. Das würde nämlich scheinbar voraussetzen, daß wird gewisse Möglichkeiten ausschließen, und dies kann nicht der Fall sein, da sonst die Logik über die Grenzen der Welt hinaus müßte; wenn sie nämlich diese Grenzen auch von der anderen Seite betrachten könnte.

Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also nicht sagen, was wir nicht denken können.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.67 (5.61)

„(Die gewöhnliche Auffassung kommt wirklich darauf hinaus, dass der Mangel einer Grenze auch eine Grenze ist. Wenn sie auch nicht so klar ausgedrückt wird.)“

Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.163 (142)

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.67 (5.6)

„Denn die Anforderungen der Regeln der Interpunktion und des subjektiven Bedürfnisses von Logik und Ausdruck lassen sich nicht verneinen: in den Satzzeichen geht der Wechsel, den der Schreibende auf die Sprache zieht, zu Protest.“³⁶⁴

Bei Wittgenstein wird der ‚Protest‘ in den Gebrauch von Symbolen umgeformt.

Die Symbole ermöglichen *die* Möglichkeit:

„Heißt es nicht: Die Tatsachen sind endlich, die unendliche Möglichkeit der Tatsachen liegt in den Gegenständen. Darum wird sie gezeigt, nicht beschrieben.

Und dem entspricht, dass die Zahlen – die ja die Tatsachen beschreiben – endlich sind, dagegen ihre Möglichkeit, die der Möglichkeit der Tatsachen entspricht, unendlich ist. Sie drückt sich, wie gesagt, in den Möglichkeiten des Symbolismus aus.“³⁶⁵

Die richtige Symbolik ermöglicht eine genaue Sprache, aber „die Symbole enthalten ja die Form der Farbe und des Raumes, und wenn etwa ein Buchstabe eine Farbe, ein andermal einen Laut bezeichnet, so ist er jedesmal ein anderes Symbol; und das zeigt sich darin, daß andere Regeln der Syntax für ihn gelten.“³⁶⁶

Die Grammatik bildet die Grenze und gleichzeitig den Raum der Freiheit: „Die Grammatik gibt der Sprache den nötigen Freiheitsgrad.“

Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.74 (38)

„Auf der späteren Stufe, im gegenwärtigen Positivismus, ist es nicht mehr der wissenschaftliche und technische Fortschritt, der diese Ablehnung motiviert; jedoch ist die Verkürzung des Denkens nicht weniger streng, weil sie selbstaufgelegt ist – die eigene Methode der Philosophie. Das gegenwärtige Bemühen, Reichweite und Wahrheit der Philosophie zu reduzieren, ist erschreckend, und die Philosophen selber verkünden die Bescheidenheit und Fruchtlosigkeit der Philosophie.“

Marcuse, H., „Der eindimensionale Mensch, Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft“, München 1998, S.187

-Um meine Intentionen deutlicher hervorzuheben, habe ich die Abschnitte in einer anderen Reihenfolge zitiert, als sie bei Marcuse geschrieben sind.

Kierkegaard und Wittgenstein bilden für Marcuse wesentliche Punkte und Phasen seines Denkens, aber von einer Kierkegaard oder Wittgenstein- Rezeption würde ich nicht sprechen.

Wittgenstein hat nicht vor, so wenig wie Kant, die Philosophie zu verkleinern, sondern es geht ihm um die Absicherung sinnvoller Sätze.

Adorno beschäftigt sich wenig mit der Philosophie von Wittgenstein und dessen Werke als solche. Wenn er explizit von Wittgenstein spricht, ist es als Vertreter der Positivisten oder des Wiener Kreises, dadurch ist es zu erkennen, dass Wittgenstein gleichzeitig außerhalb und dennoch mittendrin in seiner Kritik steht.

siehe, „Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie“ von 1969 in „Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie“, Frankfurt am Main 1970

Später rückt Jürgen Habermas Wittgenstein in die Nähe von Heidegger und Adorno. So gesehen kann Adorno, wie Wittgenstein und Heidegger, das Primat der Intersubjektivität hervorgehoben zu haben.

„Wittgensteins Affekt richtet sich natürlich nicht gegen die Wissenschaft und deren Sprache, sondern gegen einen Scientismus, der alles, was sich in dieser Sprache nicht ausdrücken läßt, entweder als sinnlos diskriminiert oder auf das eigene Format zuschneidet und damit vernichtet. Ein Philosophieren, welches das durchschaut, rennt gegen die Grenzen der Sprache an, um wenigstens indirekt auszudrücken, daß die Probleme des Lebens, obgleich unaussprechlich, von unendlicher Wichtigkeit sind: (...)“

Habermas, Jürgen; „Texte und Kontexte“, Frankfurt am Main 1991, S.86

³⁶⁴ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1998, S.112

³⁶⁵ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.164 (144)

³⁶⁶ ebd., S.107 (78)

Wenn mit Übereinstimmung eine strukturelle Gleichförmigkeit, eine Isomorphie von Aussagen und Sachverhalten bezeichnet wird, geht es um Sätze und ihre ‚Übereinstimmung mit der Welt‘, d.h. um Aussagen und ihre Relation zu Tatsachen. Ein Satz ist, nach Wittgenstein, dann sinnvoll, wenn er eine Wahrheitsfunktion von einem Elementarsatz ist, der wiederum einer Wahrheitsfunktion seiner selbst ist. Das betrifft ausschließlich empirische Sätze. Solche strukturierte Sätze seien isomorph mit den in ihnen dargestellten Sachverhalten, sie hätten dieselbe Struktur. Sinnvolle Sätze sind demzufolge Modelle oder ‚Bilder der Wirklichkeit‘.³⁶⁷ Die Art, wie die Satzteile zusammenhängen - die Satzstruktur, bildet einen möglichen Zusammenhang von Elementen in der Wirklichkeit, einen möglichen Sachverhalt, ab:

„Übereinstimmung von Satz und Wirklichkeit. Man kann Wiedererkennen, wie das Gedächtnis, auf zwei verschiedene Weisen auffassen: als Quelle des Begriffs der Vergangenheit und Gleichheit, oder als Kontrolle dessen, was vergangen ist und der Gleichheit.“³⁶⁸

Später versucht Wittgenstein auch die Fragen ‚aufzulösen‘, die zu derartigen fehlgeleiteten Alternativen führen. Aber indem er das tut, sucht er auch die ‚richtige Frage‘.³⁶⁹ Eine Deduktion stellt die Folgerungen aus Prämissen fest, aber eine dialektische Sinnkritik geht elenktisch vor, nicht mittels Beweisen, denn sie untersucht die Bedeutung jener Prämissen und die Verständlichkeit der Frage.

Der Begriff der Übereinstimmung kann in der Frage nach sinnvollen Sätzen als ambig gesehen werden. Wenn ‚Tatsachen‘ Gegebenheiten des Bewusstseins sind, sind sie abgekürzte formulierte Urteile. Wenn nun elementare, d.h. aufs Minimum reduzierte Sätze dieselbe Struktur haben wie abgekürzte Urteile, ist über die extramentale, raumzeitliche Wirklichkeit nicht viel gesagt, außer, dass es in ihr Urteile und Sätze gibt. Übereinstimmung zwischen Aussage und Sachverhalt ist dann immer Übereinstimmung zwischen Aussage und Aussage, das ‚Bild der Welt‘ ist ein Bild des Bildes der Welt und die Frage nach dem Kriterium für eine Übereinstimmung von *intellectus et rei* ist damit nicht beantwortet. Wittgensteins ‚Tractatus‘ kann als eine Synthese aus der Lehre von den Wahrheitsfunktionen und der Idee, vom Satz als Bild der Wirklichkeit bezeichnet werden, aber er geht nicht

³⁶⁷ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, a.a.O., S.39 (4.26)

³⁶⁸ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S. 11 (19)

³⁶⁹ siehe, Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, §§ 133, 189, 321

darüberhinaus und er fragt nicht nach der Übereinstimmung zwischen ‚Bild der Welt‘ und ‚Bild des Bildes der Welt‘.

Adorno beklagt sich über die strenge Trennung zwischen dem was ausgesagt und dem was nicht ausgesagt werden kann, zwischen dem Gesagten und dem Ungesagten, bei Wittgenstein. Nach Adorno besteht die Aufgabe der Philosophie - entgegen Wittgenstein- gerade in dem Paradox, dass man mit den Mitteln des Begriffs das aussagen muss, was sich nicht aussagen lässt, das Unaussprechbare. Zu den charakteristischen Zügen von Adornos Texten gehört eine sich dicht aufs Sprachliche beziehende Metaphorik. Etwas zum Sprechen bringen, bei Namen nennen, zum Wort verhelfen – das findet seine Erfüllung nicht im darstellenden Gebrauch der Sprache allein, sondern nur in der unverkürzten Sprache in all ihren Aspekten, im „Leib der Sprache“.³⁷⁰ Das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es gleichzumachen. Die Sprache als Medium, das erlaubt das Unsagbare sagen zu lassen. Bilder sind Impulse, die sich wider der Verhärtung des Lebens nicht beirren lässt, Darstellungen, die sich nicht darauf zurückziehen Gegebenes zu wiederholen, sondern sichtbar zu machen, einen ‚Zuwachs an Sein‘ hervorzubringen. Eine ästhetische Erfahrung, die die Form ins Zentrum rückt, muss Philosophie werden. Der Weg zum Namenlosen, Begrifflosen führt über den Weg des Begriffs. Die Kunst als Versuch, dem Schweigen eine Stimme zu geben. Das Begrifflose am Begriff bekommt in der Darstellung, in der Begriffkonstellation, eine Möglichkeit das Nichtidentische rätselhaft zu erschließen, denn Kunst ist wahr, soweit sie zwiespältig, brüchig, fragmentarisch ist, das was sich verflüchtigt abdrückt. Die Herausforderung Adornos an Wittgenstein bestand darin, einer Erfahrung nachzustreben, die über den konventionellen und repräsentierenden Gebrauch der Sprache hinaus geht. Eine Konzentration der Angelegenheit der Philosophie, das Unaussprechbare, ist nur möglich in einem Medium, das nicht rein begrifflich ist, aber dennoch sprachlich, in dem Stil oder in der Darstellung. In seiner späten Philosophie sollte Wittgenstein jedoch sehr nahe an die Formulierung Adornos, über die moderne philosophische Grenzsetzung der Kunst herankommen:

„Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefaßt zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten. Daraus muß sich, scheint mir, ergeben, wie weit mein

³⁷⁰ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.64

Denken der Gegenwart, Zukunft, oder der Vergangenheit angehört. Denn ich habe mich damit auch als einen bekannt, der nicht ganz kann, was er zu können wünscht.“³⁷¹

Die paradoxe und philosophische Erfahrung, zu sagen worüber man nicht sprechen kann, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen, läuft letztlich auf reflektierende, entschränkende Teilnahme am „Verhalten der Sprache“³⁷² hinaus.

Unsere Sprachpraxis belehrt uns über die Struktur unseres Selbst- und Weltverständnisses. Während Wittgenstein auf der einen Seite das Sprechen in der Beobachterperspektive zu einem Grenzfall macht, scheint er auf der anderen Seite eine Erweiterung des Sprachbegriffs vorzunehmen, indem er die Bereitschaft darstellt, nach der Bedeutung von Träumen zu fragen und sie als eine rätselhafte Sprache zu betrachten. Die Philosophie soll nicht neue Tatsachen vorführen, sondern bekannte Tatsachen in einem anderen Lichte sehen lassen. Ohne über die Kreativität des Künstlers zu verfügen, muss sich der Philosoph doch eine Aufgabe zutrauen, die der poetischen Welterschließung nahe kommt. Wittgenstein hat geschrieben, dass wissenschaftliche Fragen ihn interessieren, aber nie wirklich fesseln können. Das tun für ihn nur begriffliche und ästhetische Fragen. Adorno zufolge handelt es sich bei Wittgenstein um Sprache überhaupt und nicht um Wissenschaft allein und damit bestätigt er ungewollt:

„es lasse sich aussprechen, was sich nicht aussprechen läßt; solche Paradoxie war seinem Denkhabitus kaum fremd. Demgegenüber sich aus der irrevokablen Dichotomie von Erkenntnis und Dichtung zurückzuziehen, wäre bloße Ausflucht. Kunst ist Erkenntnis sui generis [...].“³⁷³

Es fehlt nicht viel und Adorno wäre zu der Auffassung gelangt: Wittgensteins ‚Tractatus‘ ist dafür ein Beleg, dass so wie Kunst Erkenntnis sui generis ist, ist Erkenntnis Kunst sui generis. Damit ist eine Brücke zu Wittgenstein geschlagen, die zum wesentlichen Element das Verhältnis zur Sprache hat:

„Wittgensteins und Adornos emphatischer Sinn für das Sprechende nichtintendierter Aspekte von Werken der Kunst ist Ausdruck ihres Versuchs, Sprache als ‚dritte‘ Dimension unverkürzt in all ihren Momenten bis hin zu den Grenzfällen etwa des bloß darstellenden, bloß expressiven oder bloß interaktiven Aspekts zur Geltung kommen zu lassen und Philosophie als reflektierende Teilnehmerin der Sprachspiele zum Medium totalitätsbezogener Selbstverständigungsprozesse von Lebensformen zu machen.“³⁷⁴

³⁷¹ Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, Werkausgabe Bd.8, Frankfurt am Main 1989, S.483

³⁷² Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S. 164

³⁷³ Adorno, T.W., (Hrsg.), „Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie“, Darmstadt/Neuwied 1978, S.64

³⁷⁴ Wiggershaus, R., „Wittgenstein und Adorno. Zwei Spielarten modernen Philosophierens“, in „Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge“, Bd.9, Essen 2001, S.122

3. SPRACHSPIELE BEI WITTGENSTEIN

Wenn wir danach fragen, ob ‚Schmerz‘ den Schmerz auf dieselbe Art und Weise erklärt wie ‚rot‘ die Farbe Rot und ‚Haus‘ das Haus erklärt, setzen wir voraus, dass es uns klar ist, wie ein Begriff und das was er bezeichnet sich zueinander verhält, zu dem was bezeichnet wird, was äußere, materielle Gegenstände und Eigenschaften hat. Aber haben wir eine bestimmte Vorstellung von dem was wir meinen, wenn wir sagen, dass der Begriff ‚Rot‘ der Name einer bestimmten Farbe ist? In den ‚Untersuchungen‘ zeigt Wittgenstein ernsthafte Fehler dieser Auffassung auf. Seine Aufmerksamkeit richtet er nicht an die Sprache, mit ihren Teilen als System, sondern er untersucht unsere Rede, d.h. wie wir die Sprache benutzen. Wittgenstein vergleicht unsere Sprache – deren Begriffe und Sätze – mit Figuren eines Spiels. Mit diesen Figuren spielen wir viele unterschiedliche Spiele, viele *Sprachspiele*.³⁷⁵ Er bewegt den Blick von den Figuren weg und konzentriert sich auf das Spiel, das gerade gespielt wird. In dem es gespielt wird, wird die Rolle der einzelnen Figuren dargelegt, anders als wenn jede einzelne Figur als solche untersucht werden wird. Bei Wittgenstein bildet das Sprachspiel eine neue Möglichkeit das Wesen der Sprache zu erkennen, während bei Walter Benjamin das Wesen der Sprache auf eine völlig andere Weise als Wittgenstein im Text ‚Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen‘ von 1916 intendiert wird:

„Damit ist es zunächst selbstverständlich, daß das geistige Wesen, das sich in der Sprache mitteilt, nicht die Sprache selbst, sondern etwas von ihr Unterscheidendes ist. (...) Sie [die Sprache, L.R.] teilt das ihr entsprechende geistige Wesen mit. Es ist fundamental zu wissen, daß dieses geistige Wesen sich *in* der Sprache mitteilt und nicht *durch* die Sprache.“³⁷⁶

Für Wittgenstein wird nicht in dem Namen das Wesen der Sprache mitgeteilt und deshalb „ist der Name kein Bild des Benannten!“³⁷⁷ Aber durch die Sprache kann das Wesen der Welt nicht ausgesprochen werden, sondern durch die Regeln der Sprache kann die Philosophie das Wesen der Welt erfassen:

³⁷⁵ „In keeping with this general observation, it is important to remember that the term ‚language-game‘ is not intended as a systematic category (...). It reminds us, not only that language as a human activity is subject to rules, but also that various rules are possible, and that rules may change.“

Creagan, C.L., „Wittgenstein and Kierkegaard“, London and New York 1989, S.59

³⁷⁶ Benjamin, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in Gesammelte Schriften, Bd. III, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.141f

³⁷⁷ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.96, vgl.4.03

„Was zum Wesen der Welt gehört, kann die Sprache nicht ausdrücken. (...) Das Wesen der Sprache aber ist ein Bild des Wesens der Welt; und die Philosophie als Verwalterin der Grammatik kann tatsächlich das Wesen der Welt erfassen, nur nicht in Sätzen der Sprache, sondern in Regeln für diese Sprache, die unsinnige Zeichenverbindungen ausschließen“³⁷⁸ und „Nur dadurch kann der Satz wahr oder falsch sein, indem er ein Bild der Wirklichkeit ist.“³⁷⁹

Wittgenstein hat die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit des Redens in eine neue Form überführt. Das Tun und Wollen des Löwen ist nicht mit der Sprache verknüpft. Oder, um eine andere von Wittgensteins Metaphern zu gebrauchen, kann gesagt werden, dass die Sprache nicht zum Muster seines Lebens gehören würde. Während bei Benjamin sich das Wesen des Menschen in der Sprache äußert:

„Das sprachliche Wesen der Dinge ist ihre Sprache; dieser Satz auf den Menschen angewandt besagt: Das sprachliche Wesen des Menschen ist seine Sprache. Das heißt: Der Mensch teilt sein eigenes geistiges Wesen *in* seiner Sprache mit. Die Sprache des Menschen spricht aber in Worten. Der Mensch teilt also ein eigenes Wesen (sofern es mittelbar ist) mit, indem er alle anderen Dinge *benennt*. (...) – *Das sprachliche Wesen des Menschen ist also, daß er die Dinge benennt.*“³⁸⁰

Die Frage wird dann für Benjamin *und* Wittgenstein, wie die Dinge ihr Wesen mitteilen können. Die Stummheit der Dinge ist für Benjamin ein Teil ihre Unvollkommenheit, aber ihre stumme Mitteilung wird dennoch einer Magie zugesprochen:

„Die Sprache selbst ist in den Dingen selbst nicht vollkommen ausgesprochen. (...) Die Sprachen der Dinge sind unvollkommen, und sie sind stumm. Den Dingen ist das reine sprachliche Formprinzip – der Laut – versagt. Sie können sich nur durch eine mehr oder minder stoffliche Gemeinschaft einander mitteilen. Diese Gemeinschaft ist unmittelbar und unendlich wie jede sprachliche Mitteilung; sie ist magisch (denn es gibt auch Magie der Materie). Das Unvergleichliche der menschlichen Sprache ist, daß ihre magische Gemeinschaft mit den Dingen immateriell und rein geistig ist, und dafür ist der Laut das Symbol.“³⁸¹

Das Wesen der Menschen wird in der Sprache ausgedrückt und er ist ein sprachliches Geschöpf, das sich gegenüber allen anderen Geschöpfen auszeichnet, indem Gedanken mit Tönen verbunden wird:

„Der artikulierte, bedeutende Laut der Sprache, der das Denken so der Sache, die die in ihm aufgehobene Weltbegegnung des Menschen ist, sich zuzuwenden auffordert, indem dieser Laut bei sich selbst verbleibend sich als die bestimmte Bedeutung der Auseinandersetzung des Sprechenden

³⁷⁸ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.84f (54)

³⁷⁹ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.30 (4.06)

³⁸⁰ Benjamin, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in *Gesammelte Schriften*, Bd.II.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.143

³⁸¹ ebd., S.147

wie des angesprochenen Menschen mit der jeweils begegnenden Welt entfaltet, dieser Laut ist der Begriff.³⁸²

Die Empfindung, in der Eigenschaft, dass nur ich es wahrnehmen kann, gehört nicht mit in das Sprachspiel hinein; nicht einmal als Etwas; „denn die Schachtel könnte auch leer sein.“³⁸³ Der Begriff ‚Schmerz‘ kann deshalb nicht jede einzelne Empfindung von Schmerz bezeichnen und deshalb fällt der Gegenstand als irrelevant aus der Betrachtung heraus. Aber dennoch spielt die Empfindung eine Rolle bei Wittgenstein:

„Sie ist kein Etwas, aber auch nicht ein Nichts! Das Ergebnis war nur, daß ein Nichts die gleichen Dienste täte wie ein Etwas, worüber sich nichts aussagen läßt.“³⁸⁴

Die bloße Anwesenheit von einem Eindruck des Erlebnisses der Farbe ist genug, um einen Menschen von einem Automaten unterscheiden zu können. Die Vorstellung, aber nicht die Empfindung von Schmerz, geht in der Bedeutung von ‚Schmerz‘ mit auf:

„Wie beziehen sich Wörter auf Empfindungen? – Darin scheint kein Problem zu liegen; denn reden wir nicht täglich von Empfindungen, und benennen sie? Aber wie wird die Verbindung des Namens mit dem Benannten hergestellt? (...) Dies ist eine Möglichkeit: Es werden Worte mit dem ursprünglichen, natürlichen, Ausdruck der Empfindung verbunden und an dessen Stelle gesetzt. Ein Kind hat sich verletzt, es schreit; und nun sprechen ihm die Erwachsenen zu und bringen ihm Ausrufe und später Sätze bei. Sie lehren das Kind ein neues Schmerzbenehmen. (...) der Wortausdruck des Schmerzes ersetzt das Schreien und beschreibt es nicht.“³⁸⁵

Gerade eine Äußerung, die wie zum Beispiel ‚Ich habe Schmerzen‘ ganz einfach den ursprünglichen und natürlichen Ausdruck des Schreiens ersetzen sollte, aber dieselbe Funktion hat, wirkt sinnlos. Genau so sinnlos kommt es vor, dass die Bedeutung des Wortes ‚Schmerz‘ zu lernen, ganz einfach darin bestehen sollte, eine neues Schmerzbenehmen zu lernen.

³⁸² Böhle, R.E., „Der Begriff der Sprache bei W.v.Humboldt und L.Wittgenstein“, in „Dimensionen der Sprache in der Philosophie des Deutschen Idealismus“, herausgegeben von Brigitte Scheer und Günter Wohlfart, Würzburg 1982, S.193

³⁸³ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1984, S.373 (293)

vgl., „Hier möchte ich sagen: das Rad gehört nicht zu Maschine, das man drehen kann, ohne daß anderes sich mitbewegt.“

Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1984, S.366 (271)

³⁸⁴ ebd., S.376 (304)

³⁸⁵ ebd., S.114 (244)

Die Vorstellung, aber nicht die Empfindung von Schmerz, geht in der Bedeutung von ‚Schmerz‘ mit auf. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Empfindungen und Vorstellungen ist, dass Vorstellungen etwas Bewusstes sind, Empfindungen nicht. Bewusst in der Bedeutung von erkennen. Die Definitionen von ‚Empfindungen‘ und ‚Vorstellungen‘ sind schwierig, aber die Distinktion zwischen den Beiden ist in jeweiligen konkreten Fällen klar. Eine Empfindung von Schmerz habe ich nur so lange, wie der Schmerz dauert, so lange ich ihn empfinden kann. Eine Vorstellung von Schmerz habe ich, wenn ich daran denke. Selbstverständlich kann man eine Empfindung und eine Vorstellung von Schmerz gleichzeitig haben, obwohl es sodann schwieriger wird sie auseinander zu halten. Wittgenstein deutet auf einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Empfindungen und Vorstellungen hin, wenn er behauptet, dass nur derjenige, der den Gebrauch der Sprache beherrscht, hoffen kann. Vorstellungen scheinen daran geknüpft zu sein in dem Gebrauch von Ausdrucksformen mit einem allgemeinen Bedeutungsinhalt, der in der Anwendung zum Ausdruck kommt, Meinungen und Gedanken mitzuteilen. Die Vorstellungen sind nach ihre Natur allgemein, d.h. es ist die Art und nicht die konkreten Vorkommnisse, die interessieren. Ein Schrei ist ein Kundgeben, ein bewusster und gewollter Ausdruck – eine Form für ‚Mitteilung‘.

„Die Wörter, die wir Ausdrücke von ästhetischen Urteilen nennen, spielen eine sehr komplizierte, aber genau festgelgte Rolle in der Kultur einer Epoche. Um ihren Gebrauch zu beschreiben, oder um zu beschreiben, was mit kultiviertem Geschmack gemeint ist, muß man eine Kultur beschreiben. Was wir jetzt kultivierten Geschmack nennen, existierte im Mittelalter gar nicht. Ein völlig anderes Spiel wird zu verschiedenen Zeiten gespielt.“³⁸⁶

Von Rush Rhees ist Wittgensteins Bemerkung überliefert, dass er aus den Gesprächen mit Sraffa vor allem gelernt habe philosophische Probleme mit ‚ethnologischem Blick‘ zu sehen und damit ist offenbar gemeint, etwas im Kontext, im Rahmen des Ganzen einer Kultur, einer Lebensform zu sehen. Die Temporalität der Sprache, dessen historische Verankerung, spielt eine wichtige Bedeutung um das Wesen des Sprachspiels zu erkennen, genau wie die historische Verankerung der Kultur in dem ästhetischen Urteil eine bedeutende Rolle spielt.

Bei Kierkegaard kann die Ästhetik in der Spannung zwischen dem ‚Tableau‘ und der Erzählung gefunden werden – das Spannungsverhältnis hat Bedeutung für das

³⁸⁶ Wittgenstein, L., „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben“, Düsseldorf und Bonn 1994, S.19

Verhältnis zwischen den Schriften und deren historischem Kontext und deshalb können seine Schriften nicht aus dem Kontext, in dem sie eingeschrieben wurden, gelöst werden.

Die Sprache als ‚Werkzeug‘ bei Wittgenstein drückt ein Herrschaftsgebühren aus. Die Sprache wird dann ein Moment der Bestimmung der Sprache, Mittel zu sein. Rüdiger Böhle plädiert deshalb dafür:

„Man sollte daher in der Rücksicht, die Wittgenstein an der Sprache offenlegt und die auf den technisch-praktischen Gebrauch der Sprache bezogen ist, auch nicht von ‚Sprache‘ reden, sondern sich zur klaren Unterscheidung in der Benennung der Sache entscheiden, also zu der Benennung ‚Information‘ und ‚Kommunikation‘.“³⁸⁷

Eine Rede, die nicht zweckmäßig eingefügt funktioniert, kommt nach Wittgenstein dann zustande: „wenn die Sprache *feiert*“³⁸⁸, erst dann wenn der Mensch sich in der Pause der Besinnlichkeit befindet. ‚Feiern der Sprache‘ kann das Gespräch sein, abgewandt von der Reduktion der Sprache als Werkzeug zu technisch-praktischen Zwecken.

Aber Sprache heißt auch zugleich: Freiheit des Geistes gegenüber dem zur Sprache Gebrachten oder dem Begriffenen, denn die Dinge können dem Geist oder der begreifenden Vernunft keine Form des Sprechens über sie aufnötigen. Die Sprache kann daher nicht nur eine bloße Abbildfunktionen haben.

Kierkegaard sucht mit der neuen Form, *die indirekte Mitteilung*, das Gespräch mit den Lesern:

„Mein Begriff von Mitteilung durch Bücher ist höchst verschieden von dem, was ich sonst darüber vorgetragen sehe, und von dem, was man so stillschweigend als Tatsache betrachtet. Die indirekte Mitteilung macht das Mitteilen in einem anderen Sinne zur Kunst, als man es sonst annimmt, wenn man es sich so denkt, daß der Mitteiler die Mitteilung einem Wissenden gegenüber vorzutragen hat, damit dieser sie beurteilen kann, oder einem Nicht-Wissenden gegenüber, damit dieser etwas zu wissen bekommen kann.“³⁸⁹

Seine Form der Mitteilung ist nicht die Sprache als Werkzeug. Die Methode ist weder mehr noch weniger als die folgerichtige Verdoppelung der Wahrheit in sich

³⁸⁷ Böhle, R.E., „Der Begriff der Sprache bei W.v.Humboldt und L.Wittgenstein“, in Dimensionen der Sprache in der Philosophie des Deutschen Idealismus“, herausgegeben von Birgitte Scheer und Günter Wohlfart, Würzburg 1982, S.213

³⁸⁸ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, herausgegeben von G.E.M.Anscombe und R.Rhees, Frankfurt am Main 1967, S.32f (38)

selbst. Die Methode ist langsam, sie will den Betrug verhindern; denn eben deshalb betrügt sie den Menschen in die Wahrheit hinein: „Die Kunst „Menschen ins Wahre hineinzubetrügen“ ist eine Genialität, die bei dem, der sie in hervorragendem Maße besitzt (und hier ist ja alles dichterisch), völlig unerschöpflich und jede Sekunde in tausend Möglichkeiten veränderlich ist. Wer nur eine oder zwei oder sechs Arten des Betrügens weiß, der ist kein Genie; in der außerordentlichen Reflexion zeichnet sich in jedem Augenblick eine unendliche Möglichkeit ab.“³⁹⁰

³⁸⁹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.270

³⁹⁰ Kierkegaard, S., „Das Buch über Adler“, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1962, S.190

4. EIN BILD – BEI WITTGENSTEIN UND ADORNO

„Ein Prozeß [der Gedanke, L.R.] scheint ein Schatten oder ein Bild von etwas anderem zu sein.“³⁹¹

Wittgenstein unterscheidet zwischen Tatsache³⁹² und Sachverhalt.³⁹³ Die Tatsache ist das Bestehen von Sachverhalten. Das Bild ist eine Tasache. Das logische Bild einer Tatsache ist ein Gedanke.

„Wie ist das Bild gemeint? Die Intention liegt nie im Bild selbst, denn, wie das Bild geschaffen ist, immer kann es auf verschiedene Weise gemeint sein. Das sagt aber nicht, daß, wie das gemeint ist, sich erst zeigen wird, denn die Intention drückt sich schon jetzt darin aus, wie ich das Bild jetzt mit der Wirklichkeit vergleiche.“³⁹⁴

Die Philosophiekonzeption bei Wittgenstein ist charakterisiert durch ein Selbstverständnis, das bereit ist, das eigene Tun im Lichte immer wieder neuer Vergleiche und Gleichnisse zu sehen. Deshalb kann er, der einerseits meint, in den Formen unserer Sprache aufgenommene Gleichnisse oder Bilder hielten uns gefangen, andererseits als eigene Leistung herausstellen, neue Gleichnisse erfinden:

„(...) Alle Erklärung muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten. Und diese Beschreibung empfängt ihr Licht, d.i. ihren Zweck, von den philosophischen Problemen. Diese sind freilich keine empirischen, sondern sie werden durch eine Einsicht in das Arbeiten unserer Sprache gelöst, und zwar so, daß dieses erkannt wird: entgegen einem Trieb, es mißzuverstehen. Die Probleme werden gelöst, nicht durch Beibringen neuer Erfahrung, sondern durch Zusammenstellung des längst Bekannten. Die Philosophie ist ein Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache.“³⁹⁵

Um die Aufgabe der Philosophie zu erklären legt uns Wittgenstein dieses alltägliche Bild von der im Glas gefangenen Fliege vor. Die Faszination der Beobachtung, wie sie versucht herauszukommen, haben wir schon als Kinder erlebt. Die Möglichkeit der Freiheit ist, als Öffnung vorhanden, aber es dauert

³⁹¹ Wittgenstein, L., „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben“, zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett, deutsche Übersetzung von Ralf Funke, Düsseldorf und Bonn 1984, S.93

³⁹² in der ‚Tractatus‘ definiert Wittgenstein den Begriff der Tatsache: I.I „Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.“

I.II „Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, dass es *alle* Tatsachen sind.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.11

³⁹³ 4.22II „Auch wenn die Welt unendlich komplex ist, so daß jede Tatsache aus unendlich vielen Sachverhalten besteht und jeder Sachverhalt aus unendlich vielen Gegenständen zusammengesetzt ist, auch dann müßte es Gegenstände und Sachverhalte geben.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.38

³⁹⁴ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S. 65 (24)

³⁹⁵ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, herausgegeben von G.E.M. Anscombe und R.Rhees, Frankfurt am Main 1967, S.66 (109)

bevor sie gefunden wird, wenn überhaupt. Eine Fliege die gegen das Fenster fliegt, die Wiederholung wiederholt sich. Sie bemerkt nicht, dass die Wege der möglichen Freiheit zahlreicher als die der Hinderung sind:

„Was ist dein Ziel in der Philosophie? – Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.“³⁹⁶

Der Fliege aus dem Glaus herauszuhelfen, läuft auf ein verändertes Verhältnis zur Sprache hinaus, denn ohne Gleichnisse und Bilder kommt die Sprache nicht aus.

Wittgensteins Gleichnis erinnert an Adorno, wenn er philosophieren als ein Sprengen von innen, als Ausbruch aus der selbstverschuldeten Immanenz einer selbtherrlichen Vernunft bezeichnet.

Die Aufgabe der Philosophie und der Kunst kann als ‚Sprachphilosophie‘ verstanden werden. In dem Aufsatz ‚Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen‘ behauptet Benjamin, dass Dinge in der unbelebten und der belebten Natur eine Sprache besitzen:

„Es gibt kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen.“³⁹⁷

Die Objektivität der Erkenntnis des Menschen liegt also darin begründet, dass die Erkenntnis als Namen gebende nur aufnimmt, was die Dinge in stummer Mitteilung äußern: sie nimmt es auf und übersetzt es aus der stumme Sprache der Dinge in die lautliche des Menschen. Die Sprache der Dinge wird auch nach dem Sündenfall eine andere. Sie ist nicht mehr die lautlose Sprache des Materials, die ihre Verwandlung in eine höhere erfährt. Die Lautlosigkeit wird zu einer Stummheit, beziehungsweise einer stummen Traurigkeit. Das Wesen der Sprache ist etwas anderes als die Sprache selbst. In der Sprache und nicht durch sie wird das Wesen der Dinge mitgeteilt. Das sprachliche Wesen der Menschen wird in der Benennung mitgeteilt. Diese Gedanken übernimmt Adorno von Benjamin, wenn er vom Bild spricht.³⁹⁸ Aber die Philosophie als das Lesen von Bildern als Deutung setzt voraus, dass in den Materialien, von denen die Bilder gestellt werden, ein chiffrierter Text verborgen ist; dass die Dinge ihre eigene Sprache besitzen, selber an Sprache teilhaben.

³⁹⁶ ebd., S.131 (309)

³⁹⁷ Benjamin, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in Gesammelte Schriften, Bd. II.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, S. 140f

³⁹⁸ vgl., auch unter anderem: Adorno, T.W., „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in Gesammelt Schriften, Bd.16

Die Natur, aber besonders die Kunstwerke haben ihr Telos an einer Sprache, deren Worte das Spektrum nicht kennt:

„Sie [die Kunstwerke, L.R.] sind nicht allein das Andere der Empirie: alles in ihnen wird ein Anderes.“³⁹⁹

Die Natur, die der Mensch als das schlechthin Andere verleugnen möchte, ist zugleich sein Anderes, das was er nicht verleugnen kann. Die Sprache der Kunstwerke ist, dass sie als mehr als sie ist, erscheint:

„Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist.“⁴⁰⁰

Der Gedanke Adornos über den Geist des Kunstwerks, lehnt sich an die Sprachphilosophie Benjamins an:

„Es gibt eine Sprache der Plastik, der Malerei, der Poesie. So wie die Sprache der Poesie in der Namenssprache des Menschen, wenn nicht allein, so doch jedenfalls mit fundiert ist, ebenso ist es sehr wohl denkbar, daß die Sprache der Plastik oder der Malerei etwa in gewissen Arten von Dingsprachen fundiert sei, daß in ihnen eine Übersetzung der Sprache der Dinge in eine unendlich viel höhere Sprache, aber doch vielleicht derselben Sphäre, vorliegt. Es handelt sich hier um namenlose, unakustische Sprachen, um Sprachen aus dem Material; dabei ist an die materiale Gemeinsamkeit der Dinge in ihrer Mitteilung zu denken.“⁴⁰¹

In den Kunstwerken wird die Affinität als Bruch zwischen Zeichen und Bezeichnetem zum Ausdruck gebracht und dadurch transzendieren sie das Dasein, ohne die Immanenz zu überschreiten: „Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzten eigenen Wesen hervor, so als ob auch dies ein Seiendes wäre.“⁴⁰²

Die Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhalten. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch durchaus nicht getrennt.

Aber Benjamin und Adorno heben auch hervor, dass das Bild und das Zeichen aufeinander angewiesen sind, sie können nicht ganz voneinander losgelassen werden: „Andersseits ist gewiß, daß die Sprache der Kunst sich nur in tiefster Beziehung zur Lehre von den Zeichen verstehen läßt. Ohne diese bleibt überhaupt jede Sprachphilosophie gänzlich fragmentarisch, weil die Beziehung zwischen

³⁹⁹ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.126

⁴⁰⁰ ebd., S.134

⁴⁰¹ Benjamin, W. „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in Gesammelte Schriften, Bd.II.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.156

Sprache und Zeichen (wofür die zwischen Menschensprache und Schrift nur ein ganz besonderes Beispiel bildet) ursprünglich und fundamental ist“⁴⁰³ In der Sprache von Bild und Begriff sind beide zugleich Verschiedene, Heterogene und einander Ergänzende. Das Maximum an Bildlichkeit ist – auf bestimmte Weise – immer auch ein Minimum an Begrifflichkeit, und das Maximum an Begrifflichkeit ein Minimum an Bildlichkeit.⁴⁰⁴

Die Gefahr der Sprache sieht Benjamin in der ‚Überbenennung‘ der Natur:

„In der Sprache der Menschen aber sind sie [die Dinge der Natur, L.R.] überbenannt. Im Verhältnis der Menschensprachen zu der der Dinge liegt etwas, was man als >Überbenennung< annähernd bezeichnen kann: Überbenennung als tiefster sprachlicher Grund aller Traurigkeit und (vom Ding aus betrachtet) allen Verstummens.“⁴⁰⁵

Das Ideal des Begriffs ist, nach Adorno, die ‚Utopie des Namens‘, in dem die Sache, *res*, und der Begriff, *logos*, keines das andere mehr dominiert. Am ehesten reicht, im Sinne Adornos, die Musik an den Namen heran. Sie sei entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch den Namen selber zu nennen, nicht aber Bedeutung mitzuteilen. Aber der Name erscheint in der Musik einzig als reiner Laut, losgelöst von seinem Träger; ‚so ließe von der Musik sich annehmen, daß sie den Namen als reinen Laut errettet – aber um den Preis seiner Trennung von den Dingen.‘

⁴⁰² Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.10

⁴⁰³ Benjamin, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in Gesammelte Schriften, Bd. II.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.156

⁴⁰⁴ Max Horkheimer hat das ‚Bilderverbot‘ der Kritischen Theorie so erläutert: „Wir können“, schreibt er, „die Übel bezeichnen, aber nicht das absolut Richtige. Menschen, die in diesem Bewußtsein leben, sind mit der Kritischen Theorie verwandt.“

Horkheimer, M., „Kritische Theorie gestern und heute“, in ‚Gesellschaft im Übergänge. Aufsätze, Reden und Vorträge 1942-1970‘, herausgegeben von W.Brede, Frankfurt am Main 1972, S.168

⁴⁰⁵ Benjamin, W., „Über Sprache überhaupt und über Sprache des Menschen“ in Gesammelte Schriften, Bd. II.I herausgegeben vom Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.155

5. *ÄSTHETIK, ETHIK UND RELIGION BEI WITTGENSTEIN UND KIERKEGAARD*

Wittgensteins Verhältnis zu Kierkegaard, das über seine Beziehungen zu dem Kreis um die Zeitschrift ‚Der Brenner‘ vermittelt worden ist, kann zwar nicht als eine Kierkegaard-Rezeption im strengen Sinne angesehen werden. Es ist eher so, dass Wittgenstein von seinem eigenen Denken und dessen Grundproblemen her Parallelen und Entsprechungen im Werk Kierkegaards entdeckt, die eine Beziehung stiftet.⁴⁰⁶ Die Besonderheit der Beziehung ist freilich dadurch bedingt, dass Wittgensteins frühes Denken in gewisser Weise zwei Zentren hat. Das eine ist das direkte Thematische Zentrum der sprachkritischen Ablösung der Erkenntniskritik durch sprachlogische Klärung und Begrenzung des ‚Ausdrucks der Gedanken, d.h. des klar Denk- und Sagbaren; das zweite ist das dem klar Sagbaren gegenüber gleichsam exentrische, indirekte Sinn-Zentrum der sprachlogischen Klärung selbst, sofern diese auf das Nicht-Sagbare aber Lebensbedeutsame verweist. Das was sich nicht klar sagen lässt, das ‚Unsagbare‘ wird indirekt ‚bedeutet‘, sofern es sich im bzw. am klar Sagbaren ‚zeigt‘. Bei Wittgenstein kann zwischen einen dreifachen Sinn von ‚Sich-Zeigen‘ unterschieden werden. Die hier thematischen Beziehungen Wittgensteins zu Kierkegaard liegen vor allem auf der 3.Ebene des Sich-Zeigens, ob es ein ‚transzendentes‘ Sich-Zeigen dessen, was als Nicht-Innerweltliches auch nicht durch die weltabbildende Sprache bzw. wahrheitsfähigen Sätze ausgesagt werden kann, das ‚Mythische‘, ‚unausprechliche‘, Transzendente das sich im Scheitern der Sprache bzw. an den Grenzen der Sprache und im ‚Anrennen‘ gegen sie zeigt.

Als Konsequenz dieser Grenzziehung rücken Ethik, Ästhetik und Religion in eine gemeinsame Perspektive. Negativ ist diese gemeinsame Perspektive dadurch bestimmt, dass über sie vernünftiges Sprechen nicht möglich ist. Dies wird eine Konsequenz der Wittgensteinschen Sprachkonstruktion. Das Unausprechliche umfasst nach Wittgenstein die ganze Logik und Philosophie. Auch die Ethik wird von ihm in die mythische, unausprechliche Region verwiesen:

⁴⁰⁶ vgl., Charles L.Creegan: „Wittgenstein an Kierkegaard. Religion, individuality, and philosophical method“, London and New York 1989, S.16-20

„Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert.“⁴⁰⁷

Wittgenstein stellt für seine Auffassung die entscheidende Differenz eines ‚alltäglichen oder relativen‘ und eines ‚ethischen oder absoluten‘ Verwendungssinnes jener Fragen heraus. Kierkegaard hat diese Differenz zwischen ästhetischer und ethischer Perspektive bestimmt. Wittgensteins Sprachgebrauch und Verständnis des Ästhetischen unterscheidet sich allerdings von dem Kierkegaards, während sie in der Auffassung der Absolutheit des Ethischen als einem Existenzverhältnis übereinstimmen. Wittgenstein fasst die Differenz zwischen relativem und absolutem Werturteil sprachanalytisch auf diese Weise auf, dass das erste sich in einer (hypothetischen) Tatsachenfeststellung auffassen und formulieren lässt, während dies für die absoluten (ethischen) Werturteile unmöglich ist. Die Ästhetik bildet zusammen mit der Ethik, den ‚höheren‘ Bereich der Werte. Sie ist transzendent, weil Werte, nicht in der Welt liegen können, sondern in einem Schopenhauerschen metaphysischen Willen außerhalb der Welt. Schließlich sind Ästhetik und Ethik, wie die Logik, auf einer mythischen Erfahrung gegründet, nämlich dem Sich- nicht darüber wundern, ‚als-begrenztes-Ganzes‘.⁴⁰⁸

Die Grenzen sind zwar in der Sprache nicht zu überschreiten, und die Ethik kann keine Wissenschaft sein oder werden, der es gelänge, ‚etwas über den letzten Sinn des Lebens zu sagen, über das absolute Gute und das absolute Wertvolle. Aber das in Ethik, Religion und Ästhetik immer wieder versuchte Überschreiten der Grenzen von Sprache und Welterfahrung zeigt eine ‚Tendenz‘ und ‚Richtung‘ des Menschen auf das Transzendente, bzw. das Ethisch und Religiöse hin. Der Mensch hat die Tendenz, einen Trieb, ‚gegen die Grenzen der Sprache anzurennen‘ und dieses Anrennen deutet auf die Ethik hin.

In diesen Zusammenhängen verweist Wittgenstein nun explizit auf Kierkegaard. Er sagt:

⁴⁰⁷ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.82 (6.41)
vgl., „Die Logik ist keine Lehre, sondern ein Spiegelbild der Welt.

Die Logik ist transzendental.“

ebd., S.76 (6.13)

„Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig. Gott offenbart sich nicht *in* der Welt.“

ebd., S.84 (6.432)

⁴⁰⁸ „Die Anschauung der Welt sub specie aeterni ist unsere Anschauung als – begrenztes – Ganzes.

Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes ist das Mystische.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.84 (6.45)

„Dieses Anrennen hat auch Kierkegaard gesehen und es sogar ähnlich (als Anrennen gegen das Paradoxon) bezeichnet.“⁴⁰⁹

Jedoch darf dieser Hinweis nicht zu direkt und eng auf Kierkegaards Fassung des Paradoxon und des Paradox-Religiösen bezogen werden.

Aus dem ‚Privatspracharguments‘ in den ‚Philosophischen Untersuchungen‘ ergibt sich eine Reihe von Konsequenzen für die Theorie der Sprache sowie für den Wahrheitsbegriff. Hier interessieren aber vor allem die Konsequenzen für den Ethikbegriff: In der späteren Sprachspielphilosophie findet sich das solipsistisch gedachte Ich, in transzendente Vollzugszusammenhänge eingebunden, von denen es nicht prinzipiell abstrahiert werden kann. Das heißt, nicht nur sein Spracherwerb, sondern auch seine Lebensführung ist in solchen praktischen Vollzügen eingebettet und deshalb kann die Ethik keine Sache privater Innerlichkeit mehr sein.

Die Ästhetik liegt nicht im Zentrum von Wittgensteins Interessen; aber die Künste und insbesondere die Musik hat einen hervorragenden Platz in seinem Leben eingenommen. Während sein musikalischer und literarischer Geschmack eher konservativ ist, ist das Wohnhaus, das er 1926 in Wien für seine Schwester entworfen hat, modern. Seine extreme Kargheit radikalisiert das anti-dekorative Ideal des österreichischen Architekten Adolf Loos, den Wittgenstein eine zeitlang bewunderte. Wittgensteins bei weitem größter Beitrag zur Kunst ist aber sein Schreiben, dessen Stil einer der wenigen Höhepunkte deutscher philosophischer Prosa darstellt, sei es auch ein exotischer, denn er betrachtet ‚richtigen‘ Stil⁴¹⁰ als zu gutem Philosophieren gehörig.

Es ist falsch, den Gebrauch von ästhetischen Ausdrücken zugunsten ihrer sprachlichen Form zu vernachlässigen. Ästhetische Einschätzungen entwickeln sich aus Reaktionen wie Vergnügen oder Unwohlsein. Was wichtig ist, sind nicht so sehr die Wörter als die Gelegenheit, bei denen sie gebraucht werden. Die

⁴⁰⁹ Wittgenstein, L., „Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis“ in Werkausgabe, Bd.III, Frankfurt am Main 1989, S.68

⁴¹⁰ „(Der Stil meiner Sätze ist außerordentlich stark von Frege beeinflusst. Und wenn ich wollte, so könnte ich wohl diesen Einfluß feststellen, wo ihn auf den ersten Blick keiner sähe.)“

Wittgenstein, L., „Zettel“, herausgegeben von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright, Frankfurt am Main 1960, S.428 „Den richtigen Stil schreiben heißt, den Wagen aufs Geleise setzen.“

Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, Frankfurt am Main 1989, S.504

Gelegenheiten ihrerseits sind Teile einer ‚enorm komplizierten Situation‘.⁴¹¹ Sie müssen vor dem Hintergrund bestimmter Tätigkeiten und letztlich einer bestimmten Kultur und sogar Lebensform gesehen werden. Wittgenstein besteht darauf, dass die Beziehung zwischen einem ästhetischen Urteil oder Eindruck und seinem Gegenstand, dem Werk, intentional und daher intern, nicht extern⁴¹² oder kausal ist.

Wittgenstein behauptet, dass die ästhetischen Erklärungen weder kausal sind noch experimentellen Überprüfungen unterlegt werden können. Eine ästhetische Erklärung ist keine Kausalerklärung.

Der Standpunkt außerhalb der Welt charakterisiert die ethische, wie auch die ästhetische Perspektive, die strukturell kaum noch voneinander unterschieden werden können:

„Ethik und Ästhetik sind Eins.“⁴¹³

Dieses Zitat kann nur in Zusammenhang mit folgender Stelle gesehen werden: „Die Anschauung der Welt *sub specie aeterni* ist ihre Anschauung als – begrenztes – Ganzes.“⁴¹⁴ Während der frühe Wittgenstein vor allem das kontemplative Moment von Ethik und Ästhetik betont, neigt er später dazu, deren dynamische Komponente hervorzuheben, die im Ablauf und in der Selbstregulierung der Sprachspiele liegt. Damit verlagert sich das Schwergewicht der Untersuchungen von der ästhetischen Anschauung zum Problem des praktischen Vollzugs, der Handlung und des Erwerbs einer Kompetenz im ästhetischen Urteil. Wittgenstein bringt damit Ästhetik ins (Sprach-)Spiel. Dennoch operiert Wittgenstein weiterhin mit der *sub-specie-aeternitatis*-Formel, Kunst ist noch immer die Sprache, in der sich das bereits in der abbildenden Idealsprache des Traktats nicht Sagbare artikulieren lässt. Kunst wird also noch immer als eine Möglichkeit begriffen, die Welt *sub specie aeternitatis* einzufangen. Das hängt damit zusammen, dass sie von

⁴¹¹ vgl., „Es ist nicht nur schwierig zu beschreiben, worin Kennerschaft besteht, sondern unmöglich. Um zu beschreiben, worin sie besteht, müßten wir die ganze Umgebung beschreiben.“

Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1944, S.163 (142)

⁴¹² vgl., „Ich möchte sagen, wenn es nur die äußere Verbindung gäbe, so ließe sich keine Verbindung beschreiben, denn wir beschreiben die äußere Verbindung nur mit Hilfe der inneren. Wenn diese fehlt, so fehlt der Halt, den wir brauchen, um irgend etwas beschreiben zu können. Wie wir nichts mit den Händen bewegen können, wenn wir nicht mit den Füßen feststehen.“

Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1944, S.66 (26)

⁴¹³ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.83 (6.421)

⁴¹⁴ ebd., S.84 (6.45)

den Zwängen suspendiert ist und sich so von innerweltlichen Relationen distanzieren kann.

6. EINIGE MOMENTE DER ÄSTHETIK KIERKEGAARDS IN HINBLICK AUF WITTGENSTEIN

Kierkegaard diskutiert die Form des Schönen als einen Ausdruck für einen ideellen Inhalt und er interessiert sich für die Genesis des empirischen Lebens des Subjekts. Während für Adorno in Kunstwerken eine von mehreren Stellungen des Gedankens zur Objektivität manifestiert wird, doch nicht nur das, die Dialektik von Mimesis und Rationalität bestimmt nicht nur die Rezeption und Produktion von Werken, sondern auch ihren Wahrheitsgehalt, spielen für Wittgenstein die ästhetische Reaktionen und die ästhetischen Rätsel eine wichtigere Rolle als der Ästhetiker:

„In Verbindung mit Ästhetik ist vielleicht das, was wir ästhetische Reaktionen nennen könnten, z.B. Unzufriedenheit, Abscheu, Unbehagen am wichtigsten.“⁴¹⁵

„Ästhetische Rätsel, Rätsel über die Auswirkungen der Kunst auf uns. (...) Wir können davon träumen, die Reaktionen von Menschen, sagen wir auf Kunstwerke, vorherzusagen. (...) Was wir wirklich wollen, um ästhetische Rätsel zu lösen, sind gewisse Vergleiche – die Zusammenführung von bestimmten Fällen. (...) >Der Sinn eines Satzes< ist die Angelegenheit >Schätzen der Kunst< sehr ähnlich. Die Vorstellung, daß ein Satz eine Beziehung zu einem Gegenstand hat, so daß, was immer diesen Effekt hat, der *Sinn* dieses Satzes ist.“⁴¹⁶

Die Begleiterscheinung ist nämlich der Gedanke.

Wenn du liest, sagt Kierkegaard, sehe dich selbst in den Wörtern, verguck dich nicht, sondern sehe sie wie einen Spiegel und klebe dich nicht so an sie. Das führt dich nur vom Text weg. Es ist keine Entschuldigung wenn der Leser des Textes von verschiedenen Meinungen und Möglichkeiten des Lesens spricht, er rät sodann: „Saa snakk da om noget andet.“⁴¹⁷ Was er sagt ist gegen alle modernen Prinzipien der Textdeutung, die gerade die Reflexion des Lesers in das Zentrum der Textdeutung setzen. Und es ist gegen die damaligen wissenschaftlichen Forderungen, wenn ein Schriftsteller wie Kierkegaard ausführt, dass der Leser

⁴¹⁵ Wittgenstein, L., „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösem Glauben“, zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett, deutsche Übersetzung von Ralf Funke, Düsseldorf und Bonn 1994, S.25

vgl., auch „Das Unbehagen erzeugt die Frage ‚warum‘ und nicht ‚wie‘ die Unzufriedenheit eine tatsächliche Veränderung am Werk erfordert.“

ebd., S.27 (19)

⁴¹⁶ ebd., S.93

⁴¹⁷ Kierkegaard, S., „Til selvprøvelse, Samtiden anbefalet“, gesammelte Werke, 3. Ausgabe, Bd.17, S.68ff „Also sprich über etwas anderes“ [L.R.]

oder derjenige, der den Text auslegt, sich nicht als Person in die Auslegung des Textes einmischen soll.

Kierkegaard nimmt für sich in Anspruch, wie auch der Apostel Jacob, dass wir nicht nur das Wort hören, sondern es auch tun müssen. Rezipieren ist Produzieren, teilt Climacus mit. Es wird in der ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ so formuliert: „-Gesetzt, es wollte einer mitteilen, daß alles Rezipieren ein Produzieren sei, gesetzt, er wiederholte es so häufig, dass dieser Satz sogar auf Vorlagen fürs Schönschreiben gebraucht wurde: dann hätte er freilich einen Satz bestätigt bekommen!“⁴¹⁸

Hierbei geht es darum, wie sich die Begriffe zu unserer Wirklichkeit verhalten und Kierkegaard betont dabei den Weg von der Schrift zur Handlung. Ähnlich hat Wittgenstein es formuliert, wenn er darauf aufmerksam macht, wie das Bild sich zur Wirklichkeit verhält:

„Man kann ein Bild nicht mit der Wirklichkeit vergleichen, wenn man es nicht als Maßstab an sie anlegen kann. Man muß den Satz auf die Wirklichkeit auflegen können. Die angeschaute Wirklichkeit tritt an Stelle des Bildes.“⁴¹⁹

Kierkegaards Verwendung der Bildsprache ist keineswegs eine bloß willkürliche und formale Eigenart seiner Prosa. Nichts wird – selbst wenn es seine ausführlichere Darstellung gefunden hat, - als derart vollkommen zu betrachten sein, dass darüber nicht mehr gesprochen, oder nicht mehr daran erinnert werden sollte, vielmehr werden Hinweise darauf sich unmittelbar oder durch den Gegensatz bemühen, es in Erinnerung zu bringen, und auf jeden Fall wird, womöglich, die Art, auf die vom Nächsten gesprochen wird, mittelbar eine Äußerung über das sein, was fertig ist. Mittels seiner assoziativen Fähigkeiten ruft das Bild gleichzeitig seine frühere Bedeutung im Sinne ihres Gegenteils oder ihrer Ähnlichkeit in Erinnerung und erhellt auf diese Weise das Ganze. Damit der Empfänger sich das Gesagte aneignen kann, muss es so sein, als ob er, der mitteilt, sein eigener Zuhörer und Leser wäre. Er muss aus dem Text heraustreten wie eine Figur, die sich zu dem verhält was sie sagt. Mit einem Bild des Reiters zeichnet Kierkegaard die Aufgabe des Schriftstellers auf:

„Wie man vom vollkommenen Reiter sagt, er lenke das schnaubende Roß an einem Zwirnsfaden, so daß es für das Auge täuschend so aussieht, als hätte die gewaltige Kraft des Pferdes die Übermacht, während doch dieser Anschein nicht bloß ein Schein ist, sondern gerade der Ausdruck dafür, daß der

⁴¹⁸ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S. 70

Reiter schlechthin die Macht hat: ebenso lenkt der Verfasser das Fortschreiten der Situation so natürlich, daß es aussieht, als wäre da kein Plan, während doch dieser Anschein gerade der Ausdruck ist für die allgegenwärtige Absicht, die sich lediglich kundmacht, indem sie sich verbirgt.⁴²⁰

Die Mitteilung wird somit subjektiv wahrgenommen. Sie bekommt den Charakter von einem inneren Dialog, sie wird Drama und unter allen Umständen wird sie ungewiss. Indem der Text gelesen wird, werden mehr Fragen vom Leser gestellt, als der Text beantworten kann und ohne davon zu wissen, dass ich mir eine Frage gestellt habe, bin ich ein Teil des Textes. Diese Form der Mitteilung nennt Kierkegaard indirekt. Damit rückt er die Form ins Zentrum. Die Form beinhaltet die Mitteilung, ja sie ist die Mitteilung. Die existierende Individualität kann nicht doziert werden und deshalb muss die Form die der indirekten Mitteilung sein. Wie Kierkegaard mit den Pseudonymen spielt, wird in dem Anhang an die ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ für den Leser deutlich: „Auf diese Weise wurde ich ein tragikomisch interessierter Zeuge des Schaffens von V.Eremita und anderer Pseudonyme. Ob meine Auffassung die der Verfasser ist, kann ich natürlich nicht mit Bestimmtheit wissen, da ich nur Leser bin.“⁴²¹ Die Form der Innerlichkeit ist es, wenn das Ausgesagte dem Empfänger angehört, als wäre es sein eigen, denn die pseudonymen Schriften werden von Climacus als Hilfe für die ‚Nachschrift‘ gesehen und er spricht auch den Magister Kierkegaard als seinesgleichen an.

Die Auslegung eines Textes als Bedingung etabliert eine Gemeinschaft zwischen dem Dichter und den Lesern. In ‚Entweder-Oder‘ geht es gerade darum zu zeigen, dass das Lesen und die Dichtung zwei Seiten derselben Sache bilden. Das Verhältnis zwischen dem Inneren und dem Äußeren⁴²² ist nicht nur ein Verhältnis

⁴¹⁹ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, (43), Frankfurt am Main 1984, S.77f

⁴²⁰ Kierkegaard, S., „Eine literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.57

⁴²¹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.245

Der Überschrift des Anhangs: „Blick auf ein gleichzeitiges Bemühen in der dänischen Literatur“, ermöglicht für Kierkegaard eine Besprechung seiner Pseudonyme, ohne sie oder sich selbst bloß zu legen. Die Möglichkeit des Lesers und des Lesens wird immer noch offen festgehalten.

⁴²² Kierkegaard benutzt die Begriffe ‚Innere‘ und ‚Äußere‘ ironisch, genauso wie er von ‚dem System der Philosophie‘ spricht, benutzt er auch diese Begriffe um auf die Widersprüchlichkeit der Hegelschen Philosophie aufmerksam zu machen.

Kierkegaard macht dagegen mit dem Standpunkt des Realismus geltend, dass der konkrete Mensch existiert, dass die Weltgeschichte weitergeht, dass der Mensch nur rückwärts reflektierend denkt, nach vorwärts aber in einer unbekanntem Zukunft hinein existiert und dass die Klammer zwischen den beiden Richtungen nur der Glaube sein kann. Der Hegelianismus leugnet den Satz des Widerspruchs und behauptet, dass zwischen allen Gegensätzen und Widersprüchen

in dem einzelnen Menschen – der Dichter, der nicht das Innerste offenbaren kann. Es ist auch ein Verhältnis zwischen den Menschen und dem Dichter, der seinen Leser nicht erreichen kann.

Kierkegaard hat mit der Liebe des Constantius zur *Posse*, die Formel für die moderne Kunst dargelegt. Die Kunst entfaltet nicht mehr eine Welt, worin der Beobachter eintreten kann, sondern dekonstruiert eine Welt, aus der dem Beobachter, mit dem was er weiß und was er wissen sollte, heraus treten kann. Die Posse bildet ein Loch in der immer gegenwärtigen Bildungskultur. Die Kunst strandet an der Posse oder sie bildet die Grenze der Kunst.⁴²³

Die Schwierigkeit die Leser zu erreichen zeigt sich deutlich in der Erwartung des Zuschauers der Posse und das Problem der Vermittlung zeigt sich in der modernen Kunst als die größte Herausforderung des Schriftstellers:

„Jede allgemeinere ästhetische Bestimmung scheitert an der Posse, und diese vermag auf keinerlei Weise eine Gleichförmigkeit der Stimmung bei dem mehr gebildeten Publikum zu erzeugen; denn da die Wirkung zum großen Teil auf die Selbsttätigkeit, der Produktivität des Zuschauers beruht, kommt die einzelne Individualität in einem ganz anderen Sinne dazu, sich geltend zu machen, und ist in ihrem Genusse enthoben aller ästhetischen Verpflichtungen dazu, traditionell zu bewundern, zu lachen, gerührt zu werden usw. Eine Posse sehen heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie zu spielen, nur daß man nicht die Unannehmlichkeit hat, Geld zu gewinnen. Mit solch einer Unsicherheit

mediert, logisch vermittelt werden kann. Für Kierkegaard sind die Begriffe das ‚Innere‘ und ‚Äußere‘ ein Beispiel für einen Widerspruch, der nicht in einem Dritten aufgehoben werden kann.

⁴²³ In der ‚Nachschrift‘ schreibt Climacus über den subjektiven Denker, dass „wenn die Wirklichkeit von einem Dritten verstanden werden soll, muß sie als Möglichkeit verstanden werden, und ein Mitteilender, der sich dessen bewußt ist, wird darauf achten, dass seine Existenzmitteilung, gerade um in Richtung der Existenz zu liegen, in der Form der Möglichkeit sein muß.“

Kierkegaard, S., „Unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Bd.II, München 1994, S.62

Wenn Kierkegaard über die Posse schreibt beinhaltet es auch ein Spiel mit den Begriffen der Wirklichkeit (*esse*) und der Möglichkeit (*posse*). Die Posse ist eine künstlerische Möglichkeit, kann eine Form des subjektiven Denkens darstellen. Was Kierkegaard als Posse bezeichnet, geht über die Kategorie des Kitsches oder des Schunds hinaus.

„Was bloßen Kitsch von echter Kunst unterscheidet, ist keine immanent ästhetische, sondern eine allgemein philosophisch-anthropologische Frage, denn es bestimmt sich nicht aus den inneren Merkmalen des betreffenden Werks, sondern allein aus der Einstellung des danach verlangenden Menschen.“

Bollnow, Otto Friedrich, „Das Wesen der Stimmung“, Frankfurt am Main 1988, S.151

„Stilt overfor dette, blir forfatterens såvel som leserens drifter tilfredsstilt ved hjelp av identifisering. Når den naive leser sier ‚skjønt‘, så mener han denne driftstilfredsstillelesen. (...) Og det hører til enhver god romans vesen, å tilfredsstille disse drifter. Men kitschen regner dette for å være hovedhensikten. Kitschen glemmer virkligheten, den vil bare tilfredsstille sine lesere – i enhver betydning av ordet.“

Broch, Hermann, „Kitsch og Kunst. Tre essays“, übersetzt von Sverre Dahl („Das Weltbild des Romans“ [1933], „Das Böse im Wertsystem der Kunst“ [1933], „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“ [1950] Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975), Oslo, 1992, S.20f

„Dem gegenüber werden die Bedürfnisse des Schriftstellers sowie des Lesers mit Hilfe der Identifizierung zufrieden gestellt. Wenn der naive Leser ‚schön‘ sagt, so meint er diese Triebbefriedigung. (...) Und es gehört zum Wesen eines jeden guten Romans diese Triebe zu befriedigen. Aber der Kitsch rechnet dieses zur Hauptansicht. Der Kitsch vergisst die Wirklichkeit, er will nur seine Leser befriedigen – in jene Bedeutung des Wortes.“ [L.R.]

In der Form der Möglichkeit (*posse*) wird die Darstellung eine Forderung.

aber ist dem gewöhnlichen theaterbesuchenden Publikum nicht gedient, es übersieht darum gerne die Posse, oder blickt vornehm auf sie herab, etwas, das für es selber am schlimmsten ist. Dem eigentlichen Theaterpublikum ist im allgemeinen ein bornierter Ernst eigen, es will im Theater veredelt und gebildet werden oder will sich wenigstens einbilden, daß es das wird, es möchte einen seltenen Kunstgenuß gehabt haben oder sich wenigstens einbilden, daß es ihn gehabt hat, es will sobald es den Anschlag gelesen hat, im Voraus wissen können, wie es diesen Abend davonkommen wird. Eine Übereinkunft dieser Art läßt sich mit der Posse nicht treffen; (...).“⁴²⁴

Die Erwartung des gebildeten Publikums lässt sich nicht von der Posse erfüllen. Denn die Poesie versöhnt nicht wesentlich mit der Wirklichkeit, sie versöhnt durch die Einbildungskraft mit der fantasiemäßigen Idealität und diese Versöhnung aber ist in dem wirklichen Individuum gerade der neue Zwiespalt mit der Wirklichkeit. Nach Kierkegaard zeigt die Posse auch die Schwierigkeit des Künstlers den Zuschauer zu erreichen. In ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ schildert der Verliebte in seinem Tagebuch die Möglichkeit der Ferne zur Wirklichkeit als ‚Abstand der Möglichkeit‘ und analog dazu können Kierkegaard und seine Texte gesehen werden. In ‚Abstand der Möglichkeit‘ kann er die *Esse* in der *Posse* beschreiben:

„Am Abend, heute vor einem Jahr, begleitete ich sie nach Hause. Es war keine andere da, den man hätte bitten können. Fröhlich ging ich an ihrer Seite, in Gesellschaft mit mehreren. Und doch dünkte ich mich beinahe glücklicher in meinem Versteck; daß man der Wirklichkeit so nahe kommt, ohne ihr doch in Wirklichkeit näher zu sein, erzeugt Ferne; indessen der Abstand der Verstecktheit den Gegenstand an sich heranzieht. Falls das Ganze eine Einbildung wäre? Unmöglich. Warum also fühle ich mich denn im Abstand der Möglichkeit glücklicher? Aus dem von mir selbst angegebenen Grunde.“⁴²⁵

Um das zerstörte Verhältnis zwischen Künstler und Empfänger wieder herzustellen, versucht Kierkegaard mit der Form der indirekten Mitteilung den Leser als den Einzelnen und nicht als Menge zu erreichen. Die Aufgabe subjektiv zu werden, ist jedem gestellt. Ein Subjekt ‚für sich‘ ist gerade das Entgegengesetzte des Allgemeinen. Die Masse als Zeuge vermindert nicht das Absurde, weil das Absurde gerade der Widerspruch, der geglaubt werden muss, ist. Damit will er das

⁴²⁴ Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, herausgegeben von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh 1998, S.32f
Constantin C. führt aus, dass jede allgemeinere ästhetische Bestimmung an der Posse strandet, weil der Zuschauer ganz als Einzelner selbsttätig sein muss. Diese Problematik spiegelt sich an seiner Person wieder, weil er nicht Dichter und des Mädchens Ehemann werden kann: „(...) denn Constantin Constantius ist in den Grenzen des Ästhetischen geblieben.“

Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.428

⁴²⁵ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.216

Verhältnis zwischen dem Mitteilenden und dem Empfänger neu gestalten, ohne den beiderseitigen gesellschaftlichen Forderungen nachzukommen:

„Es ist allein die Frage nach dem Wie des Zeitalters, und dies Wie wird gewonnen mittels einer universaleren Anschauung, deren Schlußfolgerung durch einen Schluß von Möglichkeit (posse) auf Wirklichkeit (esse) erreicht werden und bestätigt werden durch den Schluß einer beobachtenden Erfahrung von Wirklichkeit (esse) auf Möglichkeit (posse).“⁴²⁶

Die Idealität, der Kierkegaard nachstrebt ist, dass er zum Religiösen hinzeigen will:

„Um die Idealität zu erfassen, muß ich das Geschichtliche in die Idealität auflösen können, oder (um einen frommen Ausdruck für das, was Gott an einem Sterbenden tut, zu gebrauchen) es ‚verklären‘. Umgekehrt komme ich in die Idealität nicht hinein, indem ich das historische Plapperwerk wiederhole. Wer daher in Beziehung auf das Gleiche nicht ebenso gut den Schluß von Möglichkeit (posse) auf das Dasein (esse) begreift wie den von Dasein (esse) auf Möglichkeit (posse); der begreift die Idealität in diesem gleichen nicht.“⁴²⁷

Der Gegenstand des religiösen Paradigmas ist das Absurde und es kann nur durch Glaube, dass das ‚esse‘ in ein non ‚posse‘ aufgelöst wird, geglaubt werden:

„Und der Glaube ist eine Idealität, welche ein ‚esse‘ in sein ‚posse‘ auflöst und alsdann in Leidenschaft den Schluß umkehrt.“⁴²⁸

Die versteckte Innerlichkeit scheint mit Kierkegaards Begriff der indirekten Mitteilung zusammen zu hängen, die die pseudonymen Werke bis 1846 charakterisiert. Die Trennungslinie ist hier ‚Lidelsens Evangelium‘⁴²⁹, dritte Abteilung von ‚Opbyggelige Taler i forskjellig Aand‘⁴³⁰ von 1847, worin die Forderung nach der Nachfolge Christi gestellt wird. Demgegenüber steht ‚Kjærlighedens Gjerninger‘⁴³¹, das in dem selben Jahr herausgegeben wurde, in dem der Gedanke polemisiert wird, dass die christliche Liebe als direkter Ausdruck im Äußeren ausgedrückt werden kann:

„Christendommen lader det Alt staae ved Magt, have sin Betydning i det Udvortes; men paa samme Tid vil den ved sin Lære om Kjærlighed, der ikke er beregnet paa Bequemmlighed, lade Uendelighedens Forandring foregaae i det Indvortes.“⁴³²

Die metaphorische Skizze des Ritters des Glaubens umfasst zwei Dimensionen: Die Bewegung der Unendlichkeit wird vollzogen –gleichzeitig gehört er, ganz der

⁴²⁶ Kierkegaard, S., „Eine literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.81

⁴²⁷ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.468

⁴²⁸ ebd., S.469

⁴²⁹ ‚Das Evangelium des Leidens‘, [L.R.]

⁴³⁰ ‚Erbauliche Reden in verschiedenen Geist‘, [L.R.]

⁴³¹ ‚Die Liebe Tun‘, [L.R.]

⁴³² Kierkegaard, S., „Samlede Værker, 2.udg. ved A.B.Drachmann, J.L.Heiberg og H.O.Lange 1-14, København 1920-1931, København 1936, S.167

Endlichkeit zu; „Nimmt [er, L.R.] Anteil an allem.“⁴³³ Die Beziehung zum Anderen wird in dieser Bewegung nicht abgeschnitten, sondern sie empfängt vielmehr, wie in ‚Kjærlighedens Gjerninger‘ deutlicher gemacht wird, erst durch die Beziehung zum Transzendenten ihre Gültigkeit. Die Frömmigkeit kommt nicht zum Ausdruck in einer äußerlichen Frömmigkeit. Das ist gerade dieses Verhältnis, das von Adorno als innerliche Objektlosigkeit bezeichnet wird.

Im Gegensatz zu den Reden und ‚Kjærlighedens Gjerninger‘, die unter Kierkegaards eigenem Name herausgegeben wurden, kam ‚Indøvelse i Christendom‘⁴³⁴ unter dem Pseudonym Anti-Climacus heraus. Das kann indizieren, dass es keine indirekte Mitteilung ist, wie die Werke vor 1846. Aber in diesem Werk wird eine Forderung an den Christen gestellt, der er selbst nicht nachkommen könnte. Diese Schrift zeigt, dass die Problematik der Pseudonyme vor der ‚Nachschrift‘ eine andere, als danach, ist.

Der Ausgangspunkt für Wittgenstein in ‚Philosophische Untersuchungen‘ ist das Verständnis oder Missverständnis der Sprache, wie es bei Augustinus ausgeführt ist, die ihren Ursprung im Inneren hat – in der vollständig artikulierten Gedankensprache des Subjekts. Dieses Bild der Sprache und der Subjektivität versucht Wittgenstein zu dekonstruieren, indem er die Praxis als Ausgangspunkt der Sprachlichkeit zeigt. Dennoch fehlt es nicht an Innigkeit in der Konzentration der grammatikalischen Bedingung für eine meinungsgebende Rede. Die mühselige Entschleierung unseres Lebens in der Sprache – wobei wir zur Voraussetzung der Meinungsvollständigkeit tendieren und diese im Philosophieren verdrängen – fordert eine Aneignung des einzelnen Lesers, indem eine mimetische Identifikation mit den Protagonisten im Drama von Wittgenstein statt findet. Die expressive Bedeutung eines Versuchs in der Philosophie, die Vieldeutigkeit und die Heterogenität der Sprache zu beherrschen, wird durch die Form der Erfahrung von Verzweiflung, Verlust der Welt und Selbstverachtung ausgedrückt. Die grammatikalischen Bemerkungen tragen deshalb ein Versprechen heimzukehren oder eine Ruhe zu finden, die nicht als gegeben angenommen werden kann, sondern durch eine subjektive Form der Selbstbegrenzung angeeignet werden muss. Wie bei Kierkegaard beinhaltet die indirekte Darstellung bei Wittgenstein –

⁴³³ Kierkegaard, S., „Frucht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.44

⁴³⁴ ‚Einübung im Christentum‘, [L.R.]

eine Möglichkeit – nicht mehr als eine vorläufige Ruhe, die als Ergebnis einer veränderten Einstellung, eine Einstellung zu den eigenen Grenzen und Endlichkeit ist. Die Verweisung Wittgensteins an Lebensform, Gemeinschaft und Kultur ist als ein Appell an eine Andersheit, als Voraussetzung für ein ‚Selbst‘ und als eine Begrenzung für die Entfaltung zu verstehen.

Im Rückblick auf seine Schriften besteht Kierkegaard darauf, dass er immer ein religiöser Schriftsteller gewesen sei, der in das „Inkognito“⁴³⁵ geschlüpft sei, um „in Rapport mit den Menschen zu kommen“.⁴³⁶ Dass die ersten ‚Erbauliche Reden‘ gleichzeitig mit ‚Entweder-Oder‘ erschienen sind, ist als Indiz dafür zu werten, dass das ‚Religiöse also gleich von Anbeginn an‘ zur Stelle ist; aber es gilt auch das Umgekehrte – in der Periode ausschließlich religiöser Schriftstellerei erscheint eine subtile Studie über eine Schauspielerin unter dem Titel ‚Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin‘: „Das Ästhetische ist wiederum zur Stelle noch im letzten Augenblick“⁴³⁷ und Kierkegaard bringt sich selbst auf die Formel:

„Er ist eben von Anbeginn an religiöser Schriftsteller gewesen und ist ästhetisch produktiv eben im letzten Augenblick.“⁴³⁸

Climacus schreibt in der ‚Nachschrift‘ von den anderen Pseudonymen, dass „in keiner der pseudonymen Schriften die Sünde hervorgebracht worden war“, aber für die religiöse Existenz ist die Sünde der entscheidende Ausgangspunkt, ohne sie keine Religiösität. Er fügt hinzu, dass „zwar hatte der Ethiker in ‚Entweder-Oder‘ der ethischen Kategorie des Sich-selbst-Wählens dadurch einen religiösen Anstrich gegeben“⁴³⁹, aber das Werk bleibt im ethischen Bereich. Dadurch zeigt Kierkegaard auch deutlich auf, dass das Religiöse nicht mit der Ethik gleichgesetzt werden kann und nicht zuletzt aus dieser Spannung zwischen dem Dichter und dem religiösen Schriftsteller gewinnt Kierkegaards Werk seine schillernde, aber auch produktive Dimension.

Kierkegaard beansprucht für sein schriftstellerisches Werk, dass es sich an den Einzelnen richtet und von einem Einzelnen verfasst ist. Climacus sagt, wenn er eine Aufschrift für sein Grab verlangen solle, er verlange keine andere als „jener Einzelne“; sei sie auch nicht verstanden, wahrlich sie werde es werden.

⁴³⁵ Kierkegaard, S., „Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln, 1951, S.47

⁴³⁶ ebd., S.37

⁴³⁷ ebd., S.26

⁴³⁸ ebd., S.27

⁴³⁹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.262

Der Empfänger, derjenige der die Schriften liest, wird bei Kierkegaard genau betrachtet und direkt ins Bild gesetzt. Er verschleiert nicht seine Botschaft durch eine persönliche Anrede⁴⁴⁰ oder andere stilistische Hilfsmittel, z.B. wie die damalige Presse, um eine Zusammengehörigkeit zu suggerieren.⁴⁴¹ Er widersetzt sich der damaligen Entwicklung, den Leser als „Menge“⁴⁴² anzusprechen. Seine ‚indirekte Mitteilung‘ ist eine bewusste Verführung der Leser:

⁴⁴⁰ In der ‚Nachschrift‘ von Johannes Climacus zeigt Kierkegaard ein Beispiel, wie er mit der Anrede in den Texten umgeht: „Oder der Entschlossene sagt: Ich will dies, aber ich will zugleich, dass diese meine Anstrengung anderen Menschen nutzen soll; denn ich sage *Ihnen*, ich bin so ein guter Mensch, der so gern nützen will, womöglich der ganzen Menschheit.“

Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Bd.I, Düsseldorf 1957, S.132

Hans Martin Junghans macht darauf aufmerksam, dass das Fürwort für die Anrede recht distanziert ist, statt der üblichen Anrede mit ‚Du‘, die impliziert, dass eine jüngere oder untergeordnete Person angesprochen wird.

⁴⁴¹ Kierkegaard kritisiert deshalb die damaligen Medien, weil sie den Leser als Individuum anzusprechen versuchen, aber sie dennoch als Menge begreifen.

Adorno entlarvt diesen Zusammenhang als Ideologie. Der Kunde (oder der Leser) ist nicht der König, sondern das Objekt der Kulturindustrie. Was Kierkegaard über den Leser schreibt, legt Adorno anhand der Produkte dar: „Jedes Produkt gibt sich als individuell; die Individualität selber taugt zur Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtsstätte von Unmittelbarkeit und Leben.“

Adorno, T.W., „Ohne Leitbild“, Frankfurt am Main 1967, S.63

⁴⁴² „Menge – nicht diese oder jene, die jetzt lebende oder eine dahingegangene, eine Menge von Geringen oder von Vornehmen usf., sondern begrifflich verstanden – ist die Unwahrheit, sofern Menge entweder völlige Reuelosigkeit und Unverantwortlichkeit gewährt, oder doch die Verantwortung für den Einzelnen schwächt, dadurch, daß sie diese zur Größe eines Bruchs herabsetzt.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.II, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt. von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1963, S.81

Seine Beobachtung beschreibt er in seinem Tagebuch: „Man muß es aus der Nähe sehen, sonst glaubt man es nicht, wie selbst gutmütige und brave Menschen, sobald sie „Menge“ werden, wie andere Wesen werden. Man muß die Charakterlosigkeit aus der Nähe sehen, mit der sonst sogar rechtschaffene Menschen sagen: „Es ist eine Schande, es ist empörend, etwas Derartiges zu tun oder zu äußern“ – und dann selbst ihren kleinen Teil dazu beitragen, Stadt und Land wie in Schneegestöber von Geschwätz und Klatsch einzuhüllen. Die Herzenshärte, mit der ansonsten liebevolle Menschen in Eigenschaft als Publikum handeln, weil ihre Teilnahme oder Nicht-Teilnahme ihnen als Geringfügigkeit erscheint – eine Geringfügigkeit, die durch den Beitrag der vielen ungeheuerlich wird. Man muß sehen, wie kein Angriff so gefürchtet ist wie der des Gelächters, wie selbst der Mensch, der sich mutig in Lebensgefahr begäbe für einen, der ihn gar nichts angeht, nicht weit davon entfernt wäre, Vater und Mutter zu verraten, wenn die Gefahr das Gelächter wäre, weil dieser Angriff den Angegriffenen am meisten vereinzelt, und an keinem Punkt mit Hilfe der Begeisterung unterstützt, während Leichtfertigkeit und Neugier und Sinnlichkeit grinsen, und die Feigheit, die selbst vor einem solchen Angriff zittert, in einem fort rufe, es sei nichts, und die Feigheit, die sich durch erbärmliche Bestechung oder durch gute Miene gegenüber den Betreffenden von einem Angriff loskauft, sagt: „Es ist nichts“, und die Teilnahme sagt: „Es ist nichts“.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.72

In der ‚Literarische Anzeige‘ zeigt er die Entwicklung seiner Zeit als die der Umwandlung von Teilnehmern zu Zuschauern. Die leidenschaftlose Menge sind eben die Zuschauer.

vgl., Kierkegaard, S., „Literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.77f

Der Begriff der ‚Menge‘ ähnelt dem Begriff der ‚Masse‘ bei Gustave Le Bon in „Psychologie der Massen“. Er bietet dort eine Art deskriptiver Phänomenologie der Massen. „Welche Art auch die sie zusammensetzenden Individuen sein mögen, wie ähnlich oder unähnlich ihre Lebensweise, Beschäftigung, ihr Charakter oder ihre Intelligenz ist, durch den bloßen Umstand ihrer Umformung zur Masse besitzen sie eine Art Kollektivseele, vermöge deren sie in ganz anderer Weise fühlen, denken und handeln, als jedes von ihnen für sich fühlen, denken und handeln würde.“

„Darüber war ich denn auch mit mir selbst ganz im Reinen, daß jede direkte Mitteilung bei der Wahrheit als Innerlichkeit ein Mißverständnis ist, wenn dieses auch verschieden sein kann je nach dem jeweils Verschiedenen, Verschuldeten, etwa eine liebenswerte Voreingenommenheit, eine ungeklärte Sympathie, versteckte Eitelkeit, Dummheit, Frechheit u.a.m. sein kann. Daraus aber, daß ich mir die Form der Mitteilung klar gemacht hatte, folgte nicht, daß ich etwas mitzuteilen hatte, während es aber ganz in der Ordnung war, daß mir zuerst die Form klar wurde; denn die Form ist ja die Innerlichkeit.“⁴⁴³

Für Kierkegaard steht die Form der Mitteilung im Mittelpunkt, weil die Form der Botschaft, was es heißt zu existieren und was Innerlichkeit zu bedeuten habe, berücksichtigt. Die Form spielt die entscheidende Rolle. Er ist davon überzeugt, dass er den Leser nur erreichen kann, wenn er ihn über den Weg der Verführung führt. Mit ‚Entweder-Oder‘ zeigt Kierkegaard, dass er keinen besonderen Schwerpunkt vertritt und erklärt es uns als Leser, dass er zwischen dem Text und sich selbst einen Verfasser und seine koketten Selbstreflexionen stellt. Die Koketterie umfasst das Phänomen des Buches, dass der Text zwischen ihm und dem Leser steht, macht gerade die Verführung aus.

Le Bon, Gustave, „Psychologie der Massen“ (La psychologie des foules, Paris 1895), übersetzt von Rudolf Eisler, 3.Aufl., Leipzig 1919, S.12

Allerdings wäre es ein Fehler, Kierkegaards Analyse der dämonisierten Sozialbeziehungen als Vorläufer der sozialpsychologischen Theorien anzusehen. Jan Cattepoel vertritt die Auffassung, dass „eine größere Verwandtschaft dagegen mit der ‚double-bind‘-Theorie in der heutigen Kommunikationswissenschaft zu bestehen scheint.“

Cattepoel, J., „Dämonie und Gesellschaft“, Freiburg/München 1992, S.232f

Aber „Der Unterschied liegt vor allem darin, dass die ‚double-bind‘-Theorie von bereits bestehenden Autoritätsverhältnissen ausgeht, die die Grundlage für die paradoxe Kommunikation darstellen, während Kierkegaard bei der Untersuchung des „Dämonischen“ zu dem Ergebnis kommt, dass die paradoxe Kommunikation das extreme Autoritätsverhältnis erst schafft.“

ebd., S.233

Auf Grund der inneren Lähmung des Einzelnen entsteht die Masse bei Kierkegaard:

„Jedes Zeitalter hat die ihre (Unsittlichkeit, L.R.); die unserer Zeit ist vielleicht nicht Lust und Genuß und Sinnlichkeit, wohl aber eine pantheistisch ausschweifende Verachtung für die einzelnen Menschen. (...) Wie man in der Wüste aus Furcht vor Räubern und wilden Tieren in großen Karawanen reisen muß, so haben jetzt die Individuen ein Grauen vor der Existenz, weil diese gottverlassen ist; nur in großen Herden wagen sie zu leben und klammern sich an Masse aneinander, um doch etwas zu sein.“

Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, Zweiter Teil, übersetzt von Hans Martin Junghans, München 1994, S.59f

Aufschlussreich sind auch die Tagebuchaufzeichnungen zum Corsarenstreit.

Adorno und Horkheimer heben die soziologischen Konsequenzen der Freudschen Theorie hervor, wenn es sich um den Begriff der Masse bzw. Menge handelt. Die Freudsche Theorie nimmt den Ausdruck der ‚Massensuggestion‘ viel ernster und damit wird der Zusammenhang von Masse und Herrschaft deutlicher hervorgehoben. „Die Masse ist gesellschaftlich produziert – nicht naturhaft unveränderlich; kein den Individuen ursprünglich nahe Gemeinschaft, sondern erst durch rationale Ausnutzung irrational-psychologischer Faktoren zusammengeschweißt; sie gibt den Menschen die Illusion von Nähe und Verbundenheit. Gerade als solche Illusion aber setzt sie Atomisierung, Entfremdung und Ohnmacht der Einzelnen voraus.“

Institut für Sozialforschung, „Soziologische Exkurse“, Hamburg 1991, S.77

⁴⁴³ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.241f

Und wenn Adorno schreibt:

„Kunst achtet die Massen, indem sie ihnen gegenübertritt als dem, was sie sein könnten, anstatt ihnen in ihrer entwürdigten Gestalt sich anzupassen. Gesellschaftlich ist das Vulgäre in der Kunst die subjektive Identifikation mit der objektiv reproduzierten Erniedrigung.“⁴⁴⁴

Er erwartet nicht, wie Kierkegaard, von der Kunst eine Erlösung. Kunst passt sich nicht an, sondern zeigt der Masse wie es sein könnte, aber dennoch muss der Masse ermöglicht werden, sich in der Kunst wiederfinden zu können. In seinen Texten versucht Kierkegaard *durch* die Form, das Subjekt aus der Masse herauszuholen, um dem Subjekt zu zeigen, was es sein könnte.

Kierkegaards Ranküne gegen die Masse und gegen die Presse, damit gegen jene Medien, die aus den Einzelnen erst eine anonyme Masse machen, hat bei weitem nicht nur einen tagespolitischen Hintergrund: „Ein jeder soll und muß deshalb im Staat und in der Staatskirche auch ein Einzelner sein, aber nicht der außerordentliche Einzelne. Im Gewissen und in der Verantwortung vor Gott, d.h. durch sein ewiges Bewusstsein, ist jeder ein Einzelner. Nie wird er Masse; nie steht er in der Mobilmachungsliste des Publikums. Unter Verantwortung vor Gott und nach Prüfung seiner selbst im Gewissen schließt er sich als Glied dem Ganzen an und ergreift es als seine Aufgabe, treu zu sein in der Wiedergabe, während die Verantwortung vor der Ewigkeit ihn rettet vor der rein tierischen Bestimmung: Menge zu sein, Masse, Publikum, oder was für andere Ansammlungen es nun sind, die einem Ursache geben, von Menschen sprechen zu müssen, wie man von einem Auftrieb von Mastochsen spricht.“⁴⁴⁵ Kierkegaard insistiert damit auf einem Subjekt, das in letzter Instanz nur sich selbst und Gott gegenüber verantwortlich ist. Die Menge jedoch erlaubt es dem Einzelnen, gleichsam in ihr unterzutauchen und sich als Subjekt aufzulösen. Die Menge ist dabei für Kierkegaard der Begriff für eine Vielzahl, durch die alles der Unverbindlichkeit und Beliebigkeit anheimzufallen droht. Vor allem der Anspruch des Einzelnen auf Erkenntnis. Das Problem ist, dass die Sprache den einzelnen Menschen verrät, weil sie sich in der Richtung der Allgemeinheit und Öffentlichkeit bewegt. Die Sprache kann deshalb nicht kontrolliert werden. Das Wort verlässt uns sofort indem es ausgesprochen wird, und dessen Schicksal ist ungewiss.

Den oft beklagten Zusammenhang zwischen dem niedrigen Niveau der Medien und dem schlechten Geschmack ihrer Konsumenten hat Kierkegaard als *strukturelle*

⁴⁴⁴ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.356

Notwendigkeit von Vermittlungsformen identifiziert, die Produzenten und Rezipienten anonymisieren.⁴⁴⁶

Aus der dialektischen Spannung zwischen Form und Inhalt entstehen die Geschichten seiner Schriften, aber der Leser soll nicht vergessen, dass das einzige Wirkliche die Kategorien sind:

„Daß mich jetzt nur nicht einer versuchen möge, vielleicht mir Gold und grüne Wälder, der Mädchen Gunst und der Rezensenten Beifall verheiße, dann aber auch Antwort auf die Frage heische, ob mein Experiment eine wirkliche Geschichte ist, ob ihm etwas Wirkliches zu Grunde liegt. Ja, sicherlich liegt etwas Wirkliches zu Grunde, - die Kategorien nämlich.“⁴⁴⁷

Die besondere Bedeutung der Form bei Kierkegaard wird in der Verbindung mit dem Inhalt erklärt: „(...) jeder, der wirklich Gedanken hat, hat auch unmittelbar Form.“⁴⁴⁸ Das Zitat aus dem Tagebuch wird durch die Aussage: „Formlosigkeit ist lediglich die Inhaltslosigkeit“⁴⁴⁹ verstärkt. In ‚Stadien‘ ist die Form des Tagebuchs prägnant, weil die Form der äußeren Anlage die Zwiefältigkeit ausdrückt. Kierkegaard manifestiert sich auf der Ebene der expliziten begrifflichen Artikulation und auf der Ebene der Form. In der Mitteilung der Form geschieht es, dass sich das philosophische Denken in größerem Maße seiner poetischen und rhetorischen Fähigkeiten bewusst wird. Seine Texte treffen sich in den Schnittpunkt oder in dem Spannungsfeld zwischen Form und Stoff, Denken und Wahrnehmung. Die Balance zwischen Schriftlichkeit und Hörbarkeit (Laut) versucht Kierkegaard aufrecht zu erhalten. Seine Schriften schweben zwischen dem Ohr und dem Auge, damit betont er in seinen Schriften, die Hervorhebung der Sinnen als mögliche Wahrnehmungskategorien: „Es ist nun ein großer Unterschied, ob ein Kriegsschiff oder eine Nußschale in See sticht, und der Unterschied ist äußerlich sichtbar. Mit dem Wort steht es anders. Das gleiche Wort kann eine noch größere Verschiedenheit bezeichnen, und doch ist das Wort das gleiche.“⁴⁵⁰

⁴⁴⁵ Kierkegaard, S., „Das Buch über Adler“, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1962, S.168

⁴⁴⁶ Horkheimer und Adorno haben in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ die Erhaltung von konformistischen Verhaltensmuster der Kulturindustrie dargelegt. Den Begriff der Masse haben sie als einen Teil der herrschenden Ideologie entlarvt. Adorno präzisiert deren ideologische Teilhabe in ‚Résumé über Kulturindustrie‘: „Die Masse sind nicht das Maß sondern die Ideologie der Kulturindustrie, so wenig diese auch existieren könnte, sofern sie nicht den Massen sich anpaße.“

Adorno, T.W., „Ohne Leitbild“, Frankfurt am Main 1967, S.61

⁴⁴⁷ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.475

⁴⁴⁸ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.V, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.218

⁴⁴⁹ Kierkegaard, S., „Eine literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.69

Der Schrift ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ bildet in der Kierkegaardschen Verfasserschaft den Übergang zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen. Aber schon in ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ werden die zwei Stadien deutlich einander gegenüberstellt und er hebt dadurch die Bedeutung der Form hervor.⁴⁵¹ Die Form bekommt eine prägnantere Ausdrucksform, je weiter seine Schriften hervor schreiten. Am Ende bleibt nur ein Gedanke in verschiedenen Formen ausgedrückt:

„Bei einem einzigen Gedanken ausharren können, ihn aushalten mit ethischer Leidenschaft und geistiger Unerschrockenheit, die innere Zwifältigkeit dieses einen Gedankens mit gleicher Unparteilichkeit gewahren und in einem und dem Gleichen zugleich tiefsten Ernst und den höchsten Scherz erblicken, die tiefste Tragik und die höchste Komik, ja, das ist zu allen Zeiten unpopulär für jedermann, der nicht begriffen hat, daß die Unmittelbarkeit vorüber ist.“⁴⁵²

Die Form der Schriften bei Adorno sind wie ‚Ensembles essayistischer Texte, in denen der Gedanke nicht einsinnig fortschreitet, sondern immer wieder neu ansetzt um die diskret gegeneinander abgesetzten Elemente vielfältige, überraschungsreiche Konfigurationen miteinander zu bilden vermögen.

Wittgenstein klingt alltagsnah. Zugleich macht der Text durch die vielen Fragen, die kaum je im Alltag gestellt werden, einen durchaus philosophischen Eindruck. Aber die Fragen drehen sich um Dinge, die wenig aufregend und bedrängend scheinen. Es handelt sich eben nicht um eine Philosophie, die eine Weltanschauung vermittelt, sondern um eine, die Umgangsformen vorführt. Er misstraute jedem Gedanken, der sich ihm nicht plötzlich in vollendeter Form enthüllte, ebenso gegenwärtig wie in seiner auffälligen Abneigung, aus der philosophischen Tradition zu zitieren.⁴⁵³ Aber erst in den ‚Philosophischen Untersuchungen‘ hat Wittgensteins Vorstellung die Textform gefunden, nach der er seit Jahrzehnten suchte. Die langsame Zeit des Lesens und Lernens sind Momente, die bei

⁴⁵⁰ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.342

⁴⁵¹ Mit der Frage, ob ein Grenzsoldat vereiratet sein darf, wird der Übergang der Stadien angedeutet.

vgl., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, S.205f

Viele Themen aus ‚Entweder-Oder‘ werden dort mit dem Religiösen ausgeweitet und verbunden, denn Frater Taciturnus verabschiedet sich von der Dichtung, aber erst fällt eine Bemerkung über das ‚Missverständnis‘, sofern dies ästhetisch verwendet wird.

vgl., „Stadien Auf des Lebens Weg“, Bd.II, S.446 und in dem Wortspiel über den Ehemann wird die Verschiebung noch deutlicher hervorgehoben.

siehe auch, „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.I. S.93-102

⁴⁵² Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.442

⁴⁵³ Im Vorwort zu ‚Tractatus logico-philosophicus‘ schreibt er: „und darum gebe ich auch keine Quellen an, weil es mir gleichgültig ist, ob das, was ich gedacht habe vor mir schon ein anderer gedacht hat.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.9

Kierkegaard und Wittgenstein hervorgehoben werden. Kierkegaard betont die Bedeutung der Innerlichkeit und die langsame Zeit, wenn es um die indirekte Methode geht:

„(...); denn mit der indirekten Methode muß man doch ganz dasselbe erreichen können, aber nur langsamer. Aber die Schnelligkeit hat für das Verstehen gar keinen Wert, wo die Innerlichkeit das Verstehen ist. Mir scheint es besser zu sein, daß man einander in Wahrheit, in der Innerlichkeit voneinander geschieden, verstehen lernt, wenn dies auch langsam geschieht.“⁴⁵⁴

Die Bewegung des Auges ist beim Lesen langsam, aber der Blick muss sich auch stets hinaus bewegen:

„Das Auge mit dem man die Wirklichkeit sieht, muß sich fortwährend verändern.“⁴⁵⁵

Die Betonung des Tempos und des langsamen Lesens bei Wittgenstein zeigt sich eben beim Lesen:

„Manchmal kann ein Satz nur verstanden werden, wenn man ihn im *richtigen Tempo* liest. Meine Sätze sind alle langsam zu lesen.“⁴⁵⁶

Die Verbindung von Sprache und Tempo legt er einige Seiten später ausführlicher dar:

„Man kann einen alten Stil gleichsam in einer neueren Sprache wiedergeben; ihn so zu sagen neu aufführen in einem Tempo, das unserer Zeit gemäß ist. Man ist dann eigentlich nur reproduktiv.

Das habe ich beim Bauen getan.

Was ich meine, ist aber nicht ein neues Zurechtstutzen eines alten Stils. Man nimmt nicht die alten Formen und richtet sie dem neuen Geschmack entsprechend her. Sondern man spricht, vielleicht unbewußt, in Wirklichkeit die alte Sprache, spricht sie aber in einer Art und Weise, die der neueren Welt, darum aber nicht notwendigerweise ihrem Geschmacke, angehört.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.271f

⁴⁵⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.349

⁴⁵⁶ Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, Werkausgabe Bd.8, Frankfurt am Main 1989, S.531

⁴⁵⁷ ebd., S.535

VI. DIE PHYSIOGNOMIE UND DIE MORPHOLOGIE

1. DIE ENTLARVUNG DER PHYSIOGNOMIE DURCH LICHTENBERG

Im Jahre 1775 kommt ‚Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe‘ heraus. Der Autor ist der religiöser Schriftsteller und Theologe Johann Kaspar Lavater.

In dem Buch von Lavater wird ein neues Dispositiv zur Ausführung von Silhouetten vorgestellt. In der englischen Ausgabe (1792) sind die, diese ‚Maschine‘ betreffenden Illustrationen weit klarer als die, die in der deutschen Erstausgabe (Leipzig/Winterthur, 1776) erschienen waren. Vergleicht man den Stich in den ‚Essays in Physiognomie‘ mit einer beliebigen zeitgenössischen Darstellung der Dibutades-Fabel, dann wird klar, dass sich das Plinianische Ursprungsszenario in eine echte Modellsitzung mit dem Ziel der mechanischen Wiedergabe des Profils verwandelt hat. Das allegorische Dekor ist verschwunden, die Rolle der Geschlechter hat sich umgekehrt.

Das – weibliche – Modell sitzt auf einem besonders ausgestatteten Stuhl, der mit einem auf eine Stafflei montierten Schirm verbunden ist. Auf der anderen Seite des Schirms steht derjenige, der den Umriss festhält, den das Modell, dank einer nahen Kerze, auf den Schirm projiziert. Soll die Operation gelingen, dann muss das Modell reglos bleiben und sich nicht vom Schirm entfernen. Das Verfahren zielt darauf ab, das Negativ-Bild des Profils so getreu wie möglich zu fixieren, weshalb es auch sehr oft als ein direkter Vorläufer der Fotografie betrachtet wurde.

Das Schattenbild von einem Menschen, oder einem menschlichen Gesicht, ist das schwächste, das leerste, aber zugleich, wenn das Licht in gehöriger Entfernung gestanden hat, wenn das Licht auf eine reine Fläche gefallen – mit dieser Fläche parallel geneug gewesen – ist das wahrste und getreuste Bild, das man von einem Menschen geben könne; das schwächste; denn es sei nichts Positives; es sei nur etwas Negatives – nur die Grenzlinie des halben Gesichts; das getreuste, weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur sei, wie keiner. Das Umrissprofil des Schattens ist für Lavater das minimale Bild des Menschen, sein Urbild. Aus diesem Grund kann es auch zum Lieblingsgegenstand einer Hermeneutik des menschlichen

Charakters werden.⁴⁵⁸ Für den Verfasser der ‚Physiognomischen Fragmente‘ ist, nicht wie es die Tradition wollte, das menschliche Gesicht, sondern dessen Schatten der Spiegel der Seele. Der Unterschied ist fundamental, denn er steht zweifellos unbewussterweise mit einer ebenfalls alten Tradition in Verbindung: mit der, die im Schatten des Menschen seine Seele und in der Seele einen Schatten sah. Das umrissene Profil ist für Lavater eine Hieroglyphe, die nach Deutung ruft. Diese Arbeit wird als eine echte Hermeneutik, mit allen Zügen der Übersetzung von einer Sprache in die andere, aufgefasst. Man kann von einer echten Lavaterianischen ‚Schattenanalyse‘ sprechen, die jedoch sofort die Angriffe aufgeklärter Kreise, deren Wortführer Georg Christoph Lichtenberg ist, auf sich zieht.

Was er, Georg Christoph Lichtenberg, der deutsche, von Kierkegaard sehr geschätzte Satiriker und Naturforscher⁴⁵⁹ entsetzte, ist, dass Lavater ein System, das aus festen Teilen des Schädels auf den Charakter schloss, erstellte. Das ist zuletzt keine Deutung mehr, sondern in transzendenter Ventriloquenz geäußertes, archaisches Vorurteil, nach dem Christus schön sein müsste, weil er ohne Sünde war und der Häßliche aber ein lasterhafter Mensch. Seine täglichen Menschenstudien machen ihn freilich zum schärfsten Kritiker der Physiognomik Lavaters. Die gefährlichen Kurzschlüsse, zu denen diese Lehre führen musste, veranlassten Lichtenberg zu öffentlicher Kritik und satirischen Bemerkungen. Lichtenberg und seine Anhänger behaupten gegenüber Lavater, dass das Ewige, das nicht einzusehende Irrationale, das Singulare der menschlichen Bildung und ihre Relation zur Psyche ist und, dass bei der Beobachtung des Menschen in Aktion

⁴⁵⁸ siehe, Lavater, J.C., ‚Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl‘, Stuttgart 1984, S.154

⁴⁵⁹ In dem Anhang von ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken‘ schreibt Kierkegaard: ‚Unzweifelhaft hat im Hinblick auf einen solch einen neugierigen Leser das erste Drittel der Schrift als Motto die Worte Lichtenbergs: Solche Werke sind Spiegel; wenn ein Affe hineinguckt, kann kein Apostel heraussehen.‘

ebd., S.281

G.C. Lichtenbergs ‚Ideen, Maximen und Einfälle‘ besaß Kierkegaard und er hat es gelesen und durch sein Tagebuch ist es möglich an seiner Begeisterung darüber teilzunehmen:

‚Dank, Lichtenberg, Dank! Weil du sagst, es gebe nichts Kraftloseres, als mit einem sogenannten Literaten der Wissenschaft zu sprechen, der nicht selber gedacht hat, aber tausend historisch-literarische Umstände weiß. ‚Es ist fast als wie die Vorlesung aus einem Kochbuch, wenn man hungert.‘ O, Dank für diese Stimme in der Wüste, Dank für diese Labung; wie der Schrei eines wilden Vogels in der Stille der Nacht setzt sie die ganze Phantasie in Bewegung; ich stelle mir vor, es war nach einem langwierigen Geschwätz mit einer solchen gelehrten Schindmähre, das ihm vielleicht einen glücklichen Augenblick stahl. Leider ist in dem Buch, worin ich lese, ein Zeichen gemacht, das mich stört; denn ich sehe schon im Geiste den einen oder anderen Journalisten, der dies Werk sorgfältig durchgegangen ist, um sein Blatt durch Aphorismen mit oder Lichtenbergs Namen zu füllen, und dadurch hat er mir leider etwas von der Überraschung geraubt.‘

und Leidenschaft mehr Erkenntnis gewonnen werden kann.⁴⁶⁰ 1778 schreibt Georg Christoph Lichtenberg einen Text mit dem Titel ‚Über die Physiognomie; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis‘, damit wollte er:

„endlich zeigen, daß man, durch ein paar armselige Beispiele von Hunden, Pferden, Dreigroschen-Stücken und Obst, die man allenfalls noch, (nicht immer,) aus dem Äußeren beurteilt, verleitet, noch nicht vom Leib auf ein Wesen schließen könne, dessen Verbindungsart mit ihm uns unbekannt ist, und überhaupt nicht auf den Menschen schließen kann; (...) Was für ein unermeßlicher Sprung von der Oberfläche des Leibes zum Inneren der Seele!“⁴⁶¹

Es wird auch dort darauf aufmerksam gemacht, wie wenig sinnvoll es ist, aus der Ähnlichkeit der Gesichter auf eine Ähnlichkeit der Charaktere zu schließen. Der Mensch kann nicht nach der Form beurteilt werden. Die rassistische Tendenz, die die Physiognomik sehr bald einschlug, blieb von Lichtenberg nicht unbemerkt:

„Ich will nur etwas wenig für den Neger sagen, dessen Profil man recht zum Ideal von Dummheit und Hartnäckigkeit und gleichsam zu Asymptote der Europäischen Dummheits- und Bosheits- Linie ausgestochen hat. Was Wunder? Da man Sklaven, Matrosen und Pauker, die Sklaven waren, einem Candidat en belles lettres gegenüberstellt. Wenn sie jung in gute Hände kommen, wo sie geachtet werden, wie Menschen, so werden sie auch Menschen (...) Gegen ihre Westindischen Schinder sind sie nicht treulos, denn sie haben ihren Schindern keine Treue versprochen. Der weiße dünnlippige Zuckerkrämer ist der Nichtswürdige im Handel.“⁴⁶²

Er plaudert dafür, dass es nützlicher wäre, einen anderen Weg zu finden, um den Charakter eines Menschen zu erforschen, der sich vielleicht auch wissenschaftlich nachweisen lässt.

In den ‚Stadien‘ schreibt der Verliebte in seinem Tagebuch eine Beschreibung von ‚ihr‘ und versucht daraufhin aus dem Äußeren auf das Innere zu schließen. Die äußeren Bedingungen der Zeit und des Raumes werden eingeschränkt und die Aufgabe wird dann noch schwieriger: „Welch eine Aufgabe für die Beobachtung. Eine halbe

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.136f

⁴⁶⁰ Die Tat ist das wahre Sein des Menschen und der Schädelknochen ist kein Organ der Tätigkeit, deshalb kann er nicht, wegen der fehlende Kausalzusammenhang zwischen Schädel und Selbstbewußtsein, das wahre Sein des Menschen ausdrücken: „- Das *wahre* Sein des Menschen ist vielmehr seine *Tat*; in ihr ist die Individualität *wirklich*, und sie ist es, welche das *Gemeinte* in seinen beiden Seiten aufhebt.“

Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.242

⁴⁶¹ Lichtenberg, G.C., „Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche“, herausgegeben von Wolfgang Promies, Bd.III, Frankfurt am Main 1994, S.258

⁴⁶² Lichtenberg, G.C., „Schriften und Briefe“, herausgegeben von Wolfgang Promies, Bd.III, Frankfurt am Main 1984, S.273

Minute zum Sehen zu haben, zum Sehen dessen, was dann Gegenstand einer vielstündigen Betrachtung wird!“ Die Beschreibung von ihr wird sehr detailliert dargelegt:

„In ihrem Gesicht ging eine Bewegung vor sich: war es eine Andeutung unterdrückten Schmerzes, oder war es der Übergang zu einem Lächeln? Ich habe nie ein Mädchen oder sonst einen Menschen gekannt, bei welchem die Vorboten zu Weinen oder Lachen so ganz und gar gleich sich ausnehmen wie bei ihr. Und hier waren die Gegensätze noch nicht einmal so stark gegeben; denn ein ersticktes Lachen wird man an der Muskelbewegung des Halses beobachten können, ein unterdrücktes Weinen an der Ausweitung des Busens, hier aber bezog sich die Zweifelhafteigkeit des Verhaltens auf geringere Gegensätze, und so reichte die Zeit nicht aus zum Sehen. Die Bewegung konnte auch dadurch erzeugt sein, daß sie Atem holte, und zwar so, daß ich nicht den Augenblick sah, in dem sie den Mund öffnete, sondern den, in dem sie ihn schloß.“⁴⁶³

Für den Verliebten zeigt sich die beobachtende Handlungen als Zweideutig. Die Handlung hat eine doppelte und entgegengesetzte Bedeutung, entweder ist sie die innere Individualität und nicht ihr Ausdruck oder sie ist es.⁴⁶⁴ Der Verliebte strebt nach der Antwort auf die Frage, ob es möglich ist, aus dem Äußeren das Innere zu erraten. Er, der Ritter der unglücklichen Liebe, beobachtet, ob Hegel Recht hat, wenn er in der ‚Logik‘ schreibt, dass das Äußere das Innere und das Innere das Äußere sei. Aber die Frage die er stellt, beantwortet er für den Leser mit dem Tagebuch und gerade an sich selbst zeigt er, dass es nicht möglich ist, aus dem Äußeren auf das Innere zu schließen.

Das große öffentliche Interesse an der Physiognomie hat Lichtenberg überrascht, aber darin sieht er auch ihre Gefährlichkeit:

„Das hohe Alter der Physiognomie zeigt ihren verführerischen Reiz und ihr schlechter Fortgang, (...) bei immer zunehmenden Hilfsmitteln, von ihrer Nichtigkeit.“⁴⁶⁵

⁴⁶³ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.355f Dort referiert der Ehemann aus dem Physiognomie-Streit, indem er sich auf Lichtenberg beruft: „Lichtenberg sagt irgendwo, es gebe Rezensenten, die mit einem einzigen Federstrich über jegliche Grenze des gesunden Menschenverstands hinaus seien; (...)“

Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.I, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1998, S.153 Das Sprichwort ist wahrscheinlich deshalb gerade aus „Über Physiognomik wider die Physiognomen zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis“ herausgenommen, weil solche Werke keine Spiegel seien: wenn ein Affe hineinguckt, kann kein Apostel heraussehen.“

ebd., S.8

⁴⁶⁴ „Sprache und Arbeit sind Äußerungen, worin das Individuum nicht mehr an ihm selbst sich behält und besitzt, sondern das Innere ganz außer sich kommen läßt und dasselbe Anderem preisgibt.“

Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.235

⁴⁶⁵ Lichtenberg, G.C., „Schriften und Briefe“, herausgegeben von Wolfgang Promies, Bd.III, Frankfurt am Main 1994, S.289

In ‚Fragment von Schwänzen. Ein Beitrag zu den Physiognomischen Fragmenten‘ zeigt Lichtenberg wie weit die Theorie der Physiognomie führen kann, wenn sie ernst genug genommen wird. Die Ironie, die über dem Text schwebt, aber nicht in dem Text zu finden ist, zeigt er durch die Form der Unzulänglichkeit der Lavaterschen Theorie. Der Begriff der Physiognomie kann nur entwickelt werden, wenn das Wissen, die Naturwissenschaft und die Theorie, als Einheit verstanden werden und damit macht Lichtenberg mit seinem Text auf den historisch dialektischen Moment der Aufklärung aufmerksam.

Das Werk, ‚Physiognomische Fragmente‘, wurde von Georg Christoph Lichtenberg, in ‚Pontius Pilatus‘ (1782-1785) angegriffen. Es sei ein Werk über die Schönheit und den Verstand, aber leider selbst ohne diese beiden.⁴⁶⁶

Im Juni 1786 besuchte Lavater Lichtenberg, auf einer Reise nach Bremen, in Göttingen. Am 3. Juli 1786 schreibt Lichtenberg über den Besuch von Lavater an Johann Daniel Ramberg:

„Herr Lavater hat mich zweimal besucht und hat mir wirklich (offenherzig gesprochen) ungemein gefallen. Auget (kann man bei ihm sagen) praesentia famam. Ich hatte einen hitzigen, enthusiastischen Disputierer erwartet, er ist aber nichts weniger; jetzt wenigstens; ich halte ihn wirklich für einen vortrefflichen Kopf, den *schwache* Gesellschaft etwas verrückt hat. Hätte Lavater

⁴⁶⁶ Über den jüdischen Populärphilosophen Moses Mendelssohn äußert sich Lichtenberg zum ersten Mal im Anschluss an dessen öffentliche Kontroverse mit Lavater. Lichtenberg hebt Mendelssohns verdienstvolles Wirken hervor und vertritt erneut die Ansicht, dass man nur einen Menschen an seinen Handlungen messen dürfe. Einige Jahre später erinnert sich Lichtenberg in einer nur als Fragment gebliebenen Polemik gegenüber Lavater und seinen Jüngern an dessen Auseinandersetzung mit Mendelssohn. Da es ihm nun vor allem darum geht den Züricher Theologen zu diskreditieren, senkt sich die Waagschale diesmal deutlich auf der Seite Mendelssohns: „Ich habe (...) schon 1772 bei dem berühmten Bekehrungs-Werk gewünscht, wo nicht der Jude, doch der *kluge, ruhige, stille* Denker möge der Bekehrer sein.“

Lichtenberg, G.C., „Schriften und Briefe“, herausgegeben von Wolfgang Promies, Bd.II, Frankfurt am Main 1994, S.678

Lichtenbergs Verhältnis zu Mendelssohn bleibt ambivalent, davon zeugen seine unterschiedlichen Reaktionen auf Mendelssohns Einmischung in den Physiognomie-Streit. In einem Brief an Johann Andreas Schernhagen, datiert auf den 8. Februar 1778 schreibt Lichtenberg, dass Mendelssohn der Verfasser der Museum-Schrift sein soll, ist wohl wieder ein feiner Streich unseres gemeinschaftlichen guten Freundes, dessen Mutwillen ich ganz darin erkenne. Was er zu diesem Zeitpunkt wohl nicht wußte, ist, dass das Vorwort nicht von Mendelssohn selbst, sondern von Lavaters Adepten Zimmermann, der die Abhandlung als Revision der Lichtenbergschen Streitschrift mißverstanden hatte – oder mißverstehen wollte, stammt. Friedrich Nicolai hat Lichtenberg später anvertraut, dass Zimmermann den Aufsatz eigenhändig, ohne vorher Mendelssohns Erlaubnis einzuholen, veröffentlicht hatte und dass der jüdische Philosoph darüber einigermaßen entrüstet war. Alles in allem hält er Mendelssohns Untersuchung für überflüssig, weil sie zur Klärung des Streites nichts wirklich Neues beigetragen habe. Lichtenbergs populärwissenschaftliche Beiträge haben nicht weniger als die methodisch gründlichere Untersuchung Mendelssohns zum Streit beigetragen, wobei er sich von Mendelssohns Beitrag mehr erwartet hätte. Der Physiognomie-Streit wurde durch antijüdische Implikationen erschwert, aber Lichtenberg hat versucht den wissenschaftlichen Beitrag von Mendelssohn anzugreifen und nicht die Person Mendelssohns.

hier gelebt, wo man allenfalls kalkuliert, wo Schwärmer bloß schätzen, so würde er gewiß so vielen wahren Ruhm erhalten haben, als er jetzo Geschrei für sich hat. Ich wiederhole nocheinmal: ich kann Ihnen nicht genug beschreiben, wie gut dieser Mann ist. Er meint alles ehrlich, und wenn er betrügt, so ist er ein betrogener Betrüger.⁴⁶⁷

Obgleich Lichtenberg Lavater später als einen ‚gutmütigen Schwärmer‘ kennenlernte, ist seine von Gall, Meiners und vielen anderen fortentwickelte Lehre der geistigen ‚Urgeschichte‘ des nationalsozialistischen Rassewahns zuzurechnen. Im mechanisch funktionierenden und schematisch interpretierenden ‚Stirnmesser‘ sind schematische Diskriminierung ganzer Völker nach physischen Merkmalen und mechanische Verfrachtung in Zuchthäuser, Sklaverei und Vernichtungslager angelegt.

Lichtenberg entlarvt die Physiognomik als pseudowissenschaftlichen Unsinn und stellt nachdrücklich fest, dass der Mensch nicht nach den äußeren Form beurteilt werden kann:

„Von der äußeren Form des Kopfs, in welchem ein freies Wesen wohnt, muß man nicht reden wollen wie von einem Kürbis, so wenig als Begebenheiten, die von ihm abhängen, berechnen, wie Sonnenfinsternissen. Man sagt mit eben dem Grad von Bestimmtheit, der Charakter des Menschen liege in seinem Gesicht, indem man sich auf die Lesbarkeit von allem in allem beruft, als man, sich auf den Satz des zureichenden Grundes stützend, behauptet er handle maschinenmäßig.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Lichtenberg, G.C., „Schriften und Briefe“, herausgegeben von Wolfgang Promies, GS., Bd.IV, Frankfurt am Main 1994, S.678

⁴⁶⁸ Lichtenberg, G.C., „Schriften und Briefe“, herausgegeben von Wolfgang Promies, GS., Bd. III, Frankfurt am Main 1994, S.290

Die Kritik der Physiognomik greift Hegel später in der ‚Phänomenologie des Geistes‘ auf: „Das unmittelbare Meinen über die gemeinte Gegenwart des Geistes ist die natürliche Physiognomik, das vorschnelle Urteil über die innere Natur und den Charakter ihrer Gestalt bei ihrem ersten Anblicke.(...) Die Wissenschaft der Menschenkenntnis, welche auf den vermeinten Menschen, sowie [die] der Physiognomik, die auf seine vermeinte Wirklichkeit geht und das bewußtlose Urteilen der natürlichen Physiognomik zu einem Wissen erheben will, ist daher etwas End- und Bodenloses, das nie dazu kommen kann zu sagen, was es meint, weil es nur meint und sein Inhalt nur Gemeintes ist.“

Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986, S.240f

2. DIE MORPHOLOGIE ODER HERMENEUTISCHE PHYSIOGNOMIE BEI LUDWIG WITTGENSTEIN

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass der Ausgangspunkt der Morphologie der vergleichende ist, denn die Studie von der Form der Pflanze, beinhaltet einen Vergleich mit anderen Pflanzen. Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert der komparablen Wissenschaften: Komparablen Grammatik, komparablen Anatomie, und später der komparablen Literaturwissenschaft. Das Studium von den Formen der Phänomene bedeutet nicht sie bis zur kleinsten Einheit zu analysieren, denn der Vergleich sollte eher die Formen der Phänomene und den Zusammenhang zwischen deren Teilen durch Ähnlichkeit und Verschiedenheit im Verhältnis zu verwandten Phänomenen hervorheben. In der Hoffnung, dass dadurch auch Phänomene einander erklären und beschreiben können, ohne dass sie selbst auf ein anderes Niveau erhoben würden. Es wird nicht hinter den Phänomenen gesucht, denn sie sind selbst ihre Lehre. Es ist so, dass eine morphologische oder physiognomische Untersuchung bloß vergleichend sind. Hier kann es Verhältnisse geben, die sich mehr oder weniger ähneln - die eine Familienähnlichkeit unter sich haben, ohne dass induktiv oder deduktiv generalisiert wird. Die komperative Methode zeigt ihre Stärke oder Schwäche, indem sie weder induktiv noch deduktiv ist. Die Vergleiche geben Beschreibungen und dies kann uns zu der Einsicht bringen, dass Beschreibungen grundlegender als Erklärungen sind.

So wie die früheren Philosophen, wie Georg Christoph Lichtenberg, der meinte: „Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs, also die Berichtigung einer Philosophie, und zwar der allgemeinsten“⁴⁶⁹ oder Friedrich Nietzsche, bei dem es heißt: „Es liegt eine philosophische Mythologie in der Sprache versteckt“⁴⁷⁰ bei der Idee geblieben sind, konzentriert sich Wittgenstein dagegen auf die Probleme und Ansichten der Philosophie. Obwohl Wittgenstein leugnet, dass es einen universalen Parallelismus zwischen dem Geistigen und dem Physischen geben müsse, verwirft er nicht eine experimentelle Psychologie oder die Untersuchung der neurophysiologischen Ursachen und Voraussetzungen für geistige Phänomene und Fähigkeiten. James vertrat mit seinem enzyklopädischen ‚Principels of Psychology‘, das was

⁴⁶⁹ Lichtenberg, G.C., „Sudelbücher“ L 886

⁴⁷⁰ Nietzsche, Friedrich, „Menschliches, Allzumenschliches“, herausgegeben von Karl Schlechta, München 1966

Wittgenstein ‚die alte Auffassung‘ von Psychologie nannte – als einer Wissenschaft, die Gegenstände, Zustände und Vorgänge ‚in der psychischen Sphäre, wie die Physik in der physischen‘ beobachte. Aber diese Parallele ist, so meinte er, irreführend. Während der Physiker die Phänomene erklärt, beobachtet der Psychologe den Ausdruck bzw. die Äußerungen des Geistes im Benehmen der Personen.⁴⁷¹ Gemäß Wittgensteins Angriff auf das Innen/Außen- Bild des Geistes als eines privaten Bereichs, der anderen verborgen ist, heißt es nicht, dass das Subjekt einen direkteren Zugang zu seinen eigenen geistigen Phänomenen durch Introspektion habe. Selbst ohne die Vorstellung, dass der Geist privat nur dem Subjekt bekannt sei, ist die introspektionistische Methode verkehrt. Wittgenstein kritisiert ‚die Zurückführung von allen Empfindungen oder Vorstellungsbildern‘ und die Versuchung, ‚Gefühle (zu) hypostasieren wo keine sind‘.⁴⁷²

Dem Ausgangspunkt im späten Denken Wittgensteins über den Zusammenhang zwischen Phänomen und Grammatik liegt eine *hermeneutische Physiognomie* in seinen Texten zu Grunde. In ‚Philosophische Untersuchungen‘ spricht Wittgenstein von der ‚Wichtigkeit des Findens und des Erfindens von *Zwischengliedern*,‘⁴⁷³ die ein Phänomen mit einem anderen, aber verwandten Phänomen, mithilfe von grammatikalischen Vergleichen beleuchten können, um damit die Grammatik der ersteren zu entschleiern.

In der Literaturtheorie wird mit einer vergleichenden Beschreibung die Offenheit des Romans festzuhalten ermöglicht, um gleichzeitig die Gebundenheit an die Zeit zu bewahren. Mithilfe des Begriffs der ‚Familienähnlichkeit‘⁴⁷⁴ von Wittgenstein, kann die Möglichkeit für Bakhtin eröffnet werden, über die ‚memory of genre‘ zu sprechen:

„Literatur develops in an interplay with the historical context in which it ‚lives‘, and while the other genres, in Bakhtin’s opinion, are less permeable, less open to foreign influence, the novel is actually

⁴⁷¹ vgl., Wittgenstein, L., ‚Philosophische Untersuchungen‘, Frankfurt am Main 1967, S.184 (571)

⁴⁷² ebd., S.190 (598)

⁴⁷³ Wittgenstein, L., ‚Philosophische Untersuchungen‘, herausgegeben von G.E.M Anscombe und R. Rhees, übersetzt von G.E.M Anscombe, Frankfurt am Main 1967, S.69 (122)

⁴⁷⁴ siehe, Wittgenstein, L., ‚Philosophische Untersuchungen‘, S.48-54, (66-77)

„Wenn sie [die Begriffe] sich vermittelt Ähnlichkeiten verbinden (und nicht nach strengen Regeln der Logik, von der man hoffte, sie werde sich mit der Sprache zur Deckung bringen lassen), dann ist die Forderung nach Identität und Eindeutigkeit nicht mehr einzulösen. Ähnlichkeiten verbinden z.B. die Mitglieder einer Familie, eines Clans oder einer Kultur: Das von ihnen geknüpfte Band ist locker, gleichwohl haltbar gespannt: hier scheinen gleiche physiognomische Merkmale auf, dort schaffen Gesten Anklänge, da erkennt man die Individuen an der wiederkehrenden Farbe der Haare, der Haut, der Augen, an Atitüden oder Mentalitäten wieder.“

characterized by its openness towards all influences from ‚outside‘ from the non –literary contexts.“⁴⁷⁵

Wittgenstein verwirft das Streben nach einer analytischen Definition ästhetischer Ausdrücke wie ‚schön‘, ‚Kunst‘ oder ‚Kunstwerk‘ und impliziert, dass solche Ausdrücke Familienähnlichkeitsbegriffe sind.⁴⁷⁶ Es gibt keine Bedingungen, die für sich notwendig und zusammen hinreichend wären für die Anwendung dieser Ausdrücke. Ihre Instanzen sind in vielfältigen Weisen miteinander verbunden, durch ‚ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen‘. Eines der Argumente dafür ist fehlerhaft. Wittgenstein bemerkt, dass Ausdrücke wie ‚schön‘ und ‚gut‘ mit dem verbunden sind, was sie modifizieren – die Züge, die ein Gesicht schön sein lassen, tun das nicht bei einem Sofa. Das zeigt jedoch nicht, dass ‚schön‘ ein Familienähnlichkeitsbegriff wäre, sondern nur, dass es wie ‚gut‘ eher attributiv als prädikativ gebraucht wird.

Wittgenstein sucht eine Morphologie oder eine Formlehre der Ausdrucksweise. Sein Begriff der Physiognomie liegt sehr eng an dem Begriff der Morphologie. Für Wittgenstein ist die Physiognomie die Bedeutung des Ausdrucks, wie sie zum Beispiel in einem Gesicht durch die Form des Ausdrucks zum Ausdruck kommt oder wie sie sich in einem sprachlichen Ausdruck zeigt. Wird nicht dieser Auslegung des Ausdrucks gefolgt, wird risikiert, dass Ausdrücke nur als eine mythische Größe auf der einen oder aber als Regeln auf der anderen Seite erkannt werden. So wird allerdings der Ausdruck als eine meinungsgebende Größe verloren, d.h. dessen Physiognomie geht verloren:

„Det som interesserer oss i tegnet, meningene som har betydning for oss, er innfelt i tegnets grammatik.“⁴⁷⁷

Aber die Grenze der Physiognomie wird von Wittgenstein aufgezeigt:

„Schon in Menschen, die sämtlich die gleichen Gesichtszüge hätten, konnten wir uns nicht finden.“⁴⁷⁸

Boehm, G., „Die Wiederkehr der Bilder“, in „Was ist ein Bild?“, herausgegeben von Gottfried Boehm, München 1994, S.13

⁴⁷⁵ Bruhn, J., Holquist, M., and Lundquist, J., (Hrsg.), „The novelness of Bakhtin“, København 2001, S.43

⁴⁷⁶ vgl., Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, in Werkausgabe Bd.8, Frankfurt am Main 1989, S.482f

⁴⁷⁷ Wittgenstein, L., „Philosophical Grammar“, herausgegeben von R.Rhees, übersetzt von A.Kenny, Basil Blackwell, Oxford 1974, S.87

„Das was uns an dem Zeichen interessiert, die Meinung, die für uns Bedeutung hat, ist eingeschlossen in der Grammatik des Zeichens.“ [L.R.]

⁴⁷⁸ Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, Werkausgabe Bd.8, Frankfurt am Main 1989, S.556

Im Gegensatz zu den proto-cartesianischen Tendenzen in der modernen Philosophie die Meinung zu idealisieren (sie lokalisieren den Ausdruck in einem nicht materiellen Feld), rehabilitiert Wittgenstein die Idee um ein vor-predikatives Bedeutungsstratum auf dem Niveau des Phänomens: Die Meinung tritt nur innerhalb des Sichtbaren, als ihre heimliches Korrelat - in dem was Wittgenstein als die Physiognomie bezeichnet - auf. Das Geistige, könnte fast gesagt werden, existiert nur leiblich, gleichzeitig ist die Materie selbst animiert: „Sjelens uttrykk i et ansikt. Man behøver virkelig å minnes om at et ansikt med et sjelfullt uttrykk kann males, for å tro at det kun er formene og fargene som skaper et slikt inntrykk. Det er ikke til å tro at det kun er et menneskes øye – øyeeplet, øyelokk, øyenbryn osv. – som man kann fortape seg i og se inn i med forbauselse og glede. Og likevel påvirker de menneskelige øyne oss akkurat på denne måten. ,Fra hvilket du kann lære‘ (...).“⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Wittgenstein, L., „Remarks on the Philosophy of Psychology“, Bd.I, Oxford: Blackwell, 1990, §267
„Der Ausdruck der Seele in einem Gesicht. Man muss wirklich daran erinnert werden, dass ein Gesicht mit seelischem Ausdruck gemalt werden kann, um zu glauben, daß es nur die Formen und die Farben sind, die einen solchen Eindruck erschaffen. Das ist nicht zu glauben, dass es nur ein Auge des Menschen ist – der Augapfel, das Augenlid, die Augenbraue u.s.w.- indem man sich verlieren und mit Überraschung und Freude hinein sehen kann. Und dennoch wirken die menschlichen Augen genau auf diese Weise auf uns. ,Wovon du lernen kannst (...).“

VII ASPEKTE UND GESICHTER

1. *PHYSIOGNOMISCHE PERZEPTION - ‚DAS BEMERKEN EINES ASPEKTS‘ BEI LUDWIG WITTGENSTEIN*

„Der Dolmetscher übersetzte Hadschi Murats Worte. Woronzow sah Hadschi Murats ins Gesicht, und Hadschi Murat erwiderte diesen Blick.

Die Augen der beiden Männer begegneten sich und sagten einander manches, was sich mit Worten nicht ausdrücken ließ und ganz anders klang, als was der Dolmetscher übersetzt hatte. Sie sagten einander wortlos die ganze Wahrheit. Woronzows Augen sagten, er glaube nicht ein Wort von dem, was Hadschi Murat gesprochen hatte, sondern wisse ganz genau, daß er immer ein Feind alles Russischen gewesen sei und es auch in Zukunft bleiben werde und sich auch jetzt nur gezwungenermaßen unterworfen habe. Hadschi Murat verstand das und fuhr trotzdem fort, seine Ergebenheit zu beteuern. Seine Augen sagten, diesem alten Mann stehe es besser an, an seinen Tod zu denken als an Krieg, trotz seines Alters sei er aber immer noch schlau und durchtrieben und man müsse vor ihm auf der Hut sein. Und Woronzow verstand auch das und sagte Hadschi Murat dennoch, was er mit Rücksicht auf einen erfolgreichen Ausgang des Krieges für nötig hielt.“⁴⁸⁰

Wie ist es möglich, so viel aus einem Blick lesen zu können? Ist es tatsächlich so, dass das Innere sich in dem Äußeren ausdrücken lässt? Gerade in unserem perzeptorischen Verhältnis zum menschlichen Ausdruck bekommt der Aspekt des Sehens eine Bedeutung. Aspektperzeption will danach, als eine konkrete Erfahrungsausnahme, die die Unsicherheit in der Erfahrung mit anderen Menschen mit sich bringt, hervorstechen, weil sie mit unserem normalen, sicheren Blick bricht.

Im Ausdruck wird es möglich das Innere im Äußeren zu sehen. Aber wie können wir das Innere *sehen*? Wittgenstein legt Folgendes dar:

„Denke nun an den Ausdruck ‚Ich hörte eine klagende Melodie‘! Und nun die Frage: ‚Hört er die Klage?‘“⁴⁸¹

Hat er die Klage wirklich gehört? Oder habe ich die Verzweiflung in ihren Augen gesehen, habe ich es wirklich gesehen? Obwohl wir die Gedanken von Wittgenstein akzeptieren, dass die Emotionen nicht privat und versteckt, in einem metaphysischen Verständnis, sind, sondern als expressive Lebensmuster verstanden

⁴⁸⁰ Tolstoj, Lew, „Hadschi Murat“, aus dem Russischen übertragen von Werner Bergengruen, Manesse Verlag, Zürich, 2000, S.104f

Mikhail Bakhtin behauptet, dass auf Grund der fehlenden ‚Dialogismus‘ in den Roman ‚Hadschi Murat‘ die Frage nach der Verborgenheit in *der Blick* bei Tolstoj relevant wird.

⁴⁸¹ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.245

werden sollten, so entfernt dieses allein nicht die Hindernisse, sodass gesagt werden kann, dass wir sehen können, was die Anderen fühlen. Falls die Perzeption als sinnliche Wahrnehmung verstanden wird, wird auf Linien und Farben zu sehen paradigmatisch, etwas was uns dazu treibt zu verneinen, dass wir eigentlich Gefühle in einem Gesicht sehen können.

Die gängige Interpretationstheorie drückt die menschliche Expressivität ungefähr so aus: wenn ich sehe, dass jemand verzweifelt ist, liegt ein komplizierter Prozess darunter. Das Auge empfängt Eindrücke, die Information von einem Objekt, dessen physische Form und Einordnung in die Umgebung mit aufgenommen werden wird. Durch Interpretation oder Einordnung der Form, geben wir den Eindrücken eine Bedeutung, die wir auf das Objekt legen. Die Definition der Perzeption wird in „Encyclopaedia Britannica“ wie folgt ausgelegt: „(T)he process whereby sensory stimulation is translated into organized experience.“⁴⁸²

Als Sprungbrett soll Teil II und Teil XI, in den ‚Philosophischen Untersuchungen‘ von Wittgenstein benutzt werden, um den Begriff des Sehens zu erläutern. Der Begriff hebt, wie bekannt, hervor, wie wir dasselbe ansehen können, ohne dasselbe zu sehen, als wenn ich die Ähnlichkeit zwischen zwei Gesichtern sehe, was aber du nicht siehst, oder wie wir sehen können, dass etwas sich verändert, ohne dass, das was wir ansehen sich verändert, wie ein Bild von einem Hase auf einmal zu einem Bild von einer Ente wird: „Ich sehe, daß es sich nicht geändert hat; und sehe es doch anders.“⁴⁸³ Diese Erfahrung nennt er ‚das Bemerkens eines Aspekts‘. Er grenzt diese Auffassung von Aspekten ein, indem nach dem Begriff und seiner Stellung in den Erfahrungsbegriffen gefragt wird. Wenn der Hase eine Ente wird,⁴⁸⁴ sehen wir diesen Wechsel oder legen zwei ungleiche Interpretationen auf die Zeichnung. Die Unterscheidung liegt zwischen dem ‚*stetigen Sehen*‘ eines Aspekt und dem ‚*Aufleuchten*‘ eines Aspekt. Scheinbar ist der Aspekt ‚stetig sehen‘ für die Behandlung von Interpretationstheorien geschaffen. Das Paradox des Wechsels des Aspekts beinhaltet gerade, dass wir sehen, dass sich etwas verändert und gleichzeitig sehen wir, dass gar nichts sich verändert hat. Es sieht so aus, dass das

⁴⁸² <http://www.britannica.com/eb/article?eu=119394&tocid=06query0perception>

⁴⁸³ Wittgenstein, L., ‚Philosophische Untersuchungen‘, Frankfurt am Main 1967, S.227

⁴⁸⁴ siehe Figur 1 im Anhang.

Ein wichtiges Moment in der Theorie von Wittgenstein über ‚Aspektperzeption‘ ist, dass wir uns selbst zwingen kann, ein Phänomen anders zu *sehen*. Für ihn heißt philosophieren Aspekte sehen zu können. Das Objekt erscheint verändert und nicht verändert, aber es ist der Blick, der sich verändert hat. Die Philosophie arbeitet nicht mit objekte, sondern mit dem Blick.

Paradox nur dann aufgelöst werden kann, wenn die Perzeption sich in ein visuelles und ein kognitives Element aufteilt, wie es die Interpretationstheorien vorschreiben. So kann gesagt werden, dass wir dasselbe sehen, aber die Interpretationen unterscheiden sich voneinander. Die Hase-Ente Figur ist gerade eine einzelne physische Figur, die verschiedene Interpretationen ermöglicht:

„Aber wir können auch die Illustration einmal als das eine, einmal als das andere Ding *sehen*. – Wir deuten sie also, und *sehen* sie, wie wir sie deuten.“⁴⁸⁵ Wenn ein vorhandenes Wahrnehmungsmuster zwei verschiedene Strukturgerüste anbieten kann, kann es als zwei völlig verschiedene Objekte wahrgenommen werden. Die Enten-Hase Zeichnung hat nichts mit zwei Interpretationen zu tun, die auf ein einziges Wahrnehmungsbild anzuwenden sind, sondern aus einem Einzelreiz lassen sich zwei Wahrnehmungsbilder ableiten.

Eine Untersuchung der Aspektperzeption, also eine logisch-grammatikalische Untersuchung, wird die Unterschiede der Interpretationen hervorbringen. Ich werde versuchen einige charakteristische Züge der Grammatik des Aspekts hervorzuheben, um danach aufzuzeigen, wie diese die Grammatik zwischenmenschlicher Verhältnisse kreuzt.

Eine Indikator für die grammatikalischen Unterschiede zwischen ‚dem Bemerkten eines Aspekts‘ und einer Interpretation liegt in dem scheinbar einfachen Verhältnis, dass die Aspektperzeption eine Erfahrung ist. Wenn ein Aspekt ausrutscht, kann darum gekämpft werden, um es festzuhalten, aber es muss nicht gelingen. Aber eine Interpretation, in der Bedeutung von Wittgenstein, ist keine Aktivität. Und es ist auch keine Erfahrung, weil gerade das fehlt, was er ‚echte Dauer‘⁴⁸⁶ nennt. Im Gegensatz zu einer Interpretation ist der Blick des Aspekts ein kontinuierliches Ereignis. Falls man einschlafen sollte oder sich umdreht, verschwindet der Aspekt. Der Aspekt beschäftigt sich in der Zeit, in der er sich fixiert und diese Zeit kann genau eingegrenzt werden. Keine Interpretation ist auf diese Weise, so momentan. „Der Ausdruck des Aspektswechsels ist der Ausdruck einer *neuen* Wahrnehmung, zugleich mit dem

⁴⁸⁵ ebd., S.227

⁴⁸⁶ „Das bedeutet, daß sie keinen Verlauf nehmen, das heißt, sich in verschiedenen Weisen entfalten können; nicht hinsichtlich ihres Nochtauerns überprüft oder kontinuierlich beobachtet werden können; nicht mit einer Stoppuhr hinsichtlich ihrer Dauer gemessen werden können; durch eine Unterbrechung des Bewußtseins oder eine Abwendung der Aufmerksamkeit nicht unterbrochen werden und auch nicht kontinuierlich andauern können.“

Glock, H-J., „Wittgenstein-Lexikon“, aus dem Englischen übersetzt von Ernst Michael Lange, Darmstadt 2000 (Oxford 1996), S.273

Ausdruck der unveränderten Wahrnehmung.⁴⁸⁷ Im Gegensatz zu einer Interpretation ist ‚das Bemerkens eines Aspekts‘ ein kontinuierliches Erlebnis. Deshalb ist ‚Interpretation‘ in dieser anderen Bedeutung mehr sich in einer Eigenschaft zu ähneln oder einer Disposition die Dinge zu sagen und auch zu tun.

Nach Wittgenstein wird die Erfahrung durch Äußerungen vermittelt. Wenn mitgeteilt wird, welcher Aspekt gesehen wird, ist das ein verbaler Ausdruck für die Erfahrung und keine Beschreibung oder Behauptung einer Erfahrung, von dem was gesehen wird. Das bringt die Aspektperzeption in eine besondere Verbindung zur Wahrheit. Obwohl nicht gesagt werden kann, ob eine Auslegung wahr oder falsch ist, kann sie dennoch beurteilt werden, ob sie gut oder schlecht ist. Eine Äußerung wie „Jetzt ist es ein H(ase)“⁴⁸⁸ ist weder wahr, noch richtig oder gut. Das bedeutet nicht, dass die Gebiete in denen die Aspekterfahrung wichtig ist, dem Subjektivismus und der Willkür überlassen sind. Wir können nicht bestimmen, welche Erfahrungen wir haben wollen. Erfahrungen zwingen sich auf und werden empfangen. Wenn jemand mitteilt, dass er etwas Klagendes in „An die Freude“ von Beethovens 9.Symphonie hört, kann zu dem was er sagt Abstand genommen werden. Das Wort ‚klagend‘ passt nicht hier herein. So kann behauptet werden, dass das was gesagt wird, falsch ist. Aber ‚falsch‘ bedeutet in diesem Sinne nicht eine fehlende Übereinstimmung mit den Fakten, sondern mit einem bestimmten Verständnis. Danach ist festzustellen, dass in dem ‚Bemerkens eines Aspekts‘ das Sehen und Denken zusammenschmelzen.

Die Aspektperzeption hat das, was Wittgenstein ein ‚charakteristisches Ausdrucksbenehmen‘⁴⁸⁹ nennt. Charakteristische Ausdrucksbenehmen oder auch

⁴⁸⁷ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.230

⁴⁸⁸ ebd., S.230

⁴⁸⁹ „Fortsetzung der Klassifizierung der psychologischen Begriffe.

Gemütsbewegungen. Ihnen gemeinsam echte Dauer, ein Verlauf. (Zorn flammt auf, lässt nach, verschwindet; ebenso: Freude, Depression, Furcht.)

Unterschied von Empfindungen: sie sind nicht lokalisiert (auch nicht diffus!).

Gemeinsam: sie haben ein charakteristisches Ausdrucksbenehmen. (Gesichtsausdruck.) Und daraus folgt schon: auch charakteristische Empfindungen. So geht die Trauer oft mit dem Weinen einher, und mit diesem charakteristische Empfindungen. (Die tränenschwere Stimme.) Aber diese Empfindungen sind nicht die Gemütsbewegungen. (In dem Sinne, wie die Ziffer 2 nicht die Zahl 2 ist.)

Unter den Gemütsbewegungen könnte man gerichtete von ungerichteten unterscheiden. Furcht vor etwas, Freude über etwas.

Dies Etwas ist das Objekt, nicht die Ursache der Gemütsbewegung.“

Wittgenstein, L., „Zettel“, Werksausgabe Bd.8, Frankfurt am Main 1989, S.388 (488)

charakteristische Empfindungen gehen als ein Moment mit in die logische Grammatik zu den Erfahrungen oder Emotionen, für die sie ein Ausdruck sind, hinein, aber dennoch spielen sie eine andere Rolle als andere Gemütsbewegungen. Von besonderer Bedeutung ist deren Rolle in der Lehre der psychologischen Begriffe. Da auf sie instinktiv reagiert wird, fungieren sie als Paradigmen, aus denen Lehren entwickelt werden können. Diese Paradigmen sind mit der relativen Kontextungebundenheit des charakteristischen Ausdrucks verbunden. Während andere Ausdrücke nur in einer Geschichte ausdrucksvoll sind, hat der charakteristische Ausdruck seine Bedeutung unabhängig vom Zusammenhang. Deshalb kann das ‚Weinen‘, mit einfachen Strichen im Gesicht als Tränen ausgedrückt werden. Die Freude wird im Lächeln so zum Ausdruck gebracht, dass der Ausdruck und das Gefühl eins werden. Der Wechsel des Aspektes wird durch charakteristische Gesten oder Reaktionen, zum Beispiel dadurch gekennzeichnet, dass es einen Ausruf gibt, sich die Augenbrauen bewegen, oder aber ein verwirrter Blick zu erkennen ist.⁴⁹⁰

Aspekterfahrung hat auch charakteristische verbale Gesten: „Seht mal, wie ähnlich sie sind!“ Und obwohl das Faktum, das wir „sehen“ sagen nicht ausreicht, für das was das Sehen *ist*, so ist die Neigung zu sagen ‚siehe‘ ein Teil der Grammatik der Aspektperzeption.⁴⁹¹ Wir wählen die beste Ausdrucksweise, weil wir die Sprache als Instrument benutzen:

vgl., Kierkegaard, S. „Der Begriff Angst“: Die Angst unterscheidet sich von der Furcht in der Dauer der Zeit. vgl., auch „Die Negativität, die im Dasein ist, oder richtiger: die Negativität des existierenden Subjekts (die sein Denken wesentlich in adäquater Form wiedergeben muß) ist in der Synthese des Subjekts begründet, daß es ein existierender unendlicher Geist ist.“

Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Bd.I, Düsseldorf 1957, S.74

„Der Existierende ist beständig im Werden; der wirklich existierende subjektive Denker bildet beständig diese seine Existenz denkend nach und setzt all sein Denken in das Werden.“

ebd., S.78

⁴⁹⁰ „Ich will sagen, dass der natürliche, primitive, Ausdruck des Erlebnisses des Aspekts so ein Ausruf wäre, es könnte auch ein Aufleuchten der Augen sein. (Es fällt mir etwas auf!)“

Wittgenstein, L., „Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie“, Schriften 8, Bd.I, herausgegeben von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright, Frankfurt am Main 1982, S.159 (862)

⁴⁹¹ „Wie identifiziert man Erfahrung A? Wie kommt es, daß ich überhaupt von dieser Erfahrung weiß?

Wie lehrt man jemand den Ausdruck dieser Erfahrung „Ich sehe die Figur als Drahtgestell“?

Viele haben das Wort „sehen“ gelernt und nie einen derartigen Gebrauch von ihm gemacht.

Wenn ich nun so einem unsere Figur zeige und ihm sage „Jetzt versuch einmal, sie als Drahtgestell zu *sehen!*“ – muß er mich verstehen? Wie, wenn er sagt: „Meinst du etwas anderes als, ich soll dem Text des Buches, der von einem

Drahtgestell redet, an der Hand der Figur folgen?“ Und wenn er mich nun nicht versteht, was kann ich machen? Und wenn er mich versteht, wie äußert sich das? Nicht eben dadurch, dass auch er sagt, er *sehe* jetzt die Figur als

Drahtgestell?“

„Ich habe die Sprache oft mit einem Werkzeugkasten verglichen, der Hammer, Meißel, Streichhölzer, Nägel, Schrauben und Leim enthält. Es ist kein Zufall, dass all diese Dinge zusammengetan worden sind – wenn es auch wichtige Unterschiede zwischen den verschiedenen Werkzeugen gibt – es besteht eine Familienähnlichkeit, obwohl sich nichts mehr unterscheidet als Leim und Meißel. Es ist immer wieder überraschend, welche neuen Streiche uns die Sprache spielt, wenn wir uns auf ein neues Gebiet begeben.“⁴⁹²

Aber in ‚dem Bemerkten eines Aspekts‘ wird nicht das Wort gewählt, sondern das Wort wird spontan geäußert.

Die spontanen Äußerungen in der Verbindung mit ‚dem Bemerkten eines Aspekts‘ zeigen die generelle Unmittelbarkeit, die der Aspektblick mit anderen Formen des Sehens verbindet. Ich reagiere mit verbalen Ausrufen, Gesten oder mit einem augenblicklichen Aufhören meiner Bewegung. Kein Zögern oder Zweifel ist vorhanden. Wenn der Hase eine Ente wird, behandle ich nicht das was ich sehe als eine von mehreren Alternativen, obwohl ich weiß, dass sie da sind. Diese Unmittelbarkeit verpflanzt sich in der Welt, die der Aspekt eröffnet. Zusammen mit dem Aspekt eröffnet sich für mich das Ganze in dem ich mich auskennen kann. Eine solche Fähigkeit der Orientierung ist ein Kriterium dafür, dass faktisch der aktuelle Aspekt gesehen (oder gehört) werden kann und es nicht nur dahin zu interpretieren ist. Die Interpretation hat nämlich eine ganz andere grammatikalische Verbindung. ‚Das Bemerkten eines Aspekts‘ ähnelt mehr einer Wiedererkennung, wie wenn ein bekanntes Gesicht aus der Masse von Menschen auf der Straße hervortritt.

Ein besonderes Merkmal in ‚das Bemerkten eines Aspekts‘ ist so offenbar, dass es leicht zu übersehen ist: Es wird mit Überraschung und paradoxalen Äußerungen ausgedrückt:

Wittgenstein, L., „Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie“, Schriften 8, Bd.I, Frankfurt am Main 1982, S.10 (12)

vgl., „Es ist also die Neigung, jenen Wortausdruck zu gebrauchen, eine charakteristische Äußerung des Erlebnisses. (Und eine *Äußerung* ist kein *Symptom*).

ebd., S.10 (13)

⁴⁹² Wittgenstein, L., „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben, zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Baret, deutsche Übersetzung von Ralf Funke, Düsseldorf und Bonn 1994, S.9f (4)

In den ‚Philosophische Untersuchungen‘ schreibt er, dass die Bedeutung eines Wortes sich aus dem Gebrauch der Sprache ergibt. Die Sprache ist nach seinem Verständnis kein Spiegel, sondern ein Werkzeugkasten. Die Frage ‚Was ist eigentlich ein Wort?‘ ist nach ihm analog der ‚Was ist eine Schachfigur?‘

vgl., Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchung“, in: ders., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.298

„Das ‚Sehen der Figur als ...‘ hat etwas Okkultes, etwas Unbegreifliches. Man möchte sagen: ‚Es hat sich etwas geändert und es hat sich nichts geändert.‘ –Aber versuche es nicht zu erklären! Betrachte lieber das übrige Sehen als Okkult.“⁴⁹³

Das Paradox entsteht nämlich nicht nur in der philosophische Reflexion, sondern ist ein Teil der logischen Grammatik des Bemerken des Aspekts. ‚Bemerken eines Aspekts‘ ist seltsam und paradoxal, aber es muss nicht heißen, dass es ein philosophischs Paradox ist.

Eine Interpretation kann eine Erwartung mit in sich hinein ziehen, sodass wir eine Aussage aussprechen können, wie wir sie interpretieren. Eine Aspektperzeption liegt sprachlich nicht auf derselben Ebene, wie die Interpretation. Wir müssen ein Verständnis von dem, was erscheint, haben, aber wir müssen nicht sagen können, was wir sehen, obwohl wir häufig ‚das Bemerken eines Aspekts‘ mit Worten ausdrücken. Ein Aspekt kann mit einem Gesicht, des wir mimen, um seine Physiognomie wieder zu geben, ähneln. Eine Erfahrung des Aspekts läuft auf der Ebene, wo ungleiche Wahrnehmungsmodalitäten zusammenfließen und Analogien quer durch die Medien des Ausdrückens sich melden. Eine normale Perzeption ist dadurch gekennzeichnet, dass es ein sicheres Verständnis der Umwelt gibt, sie ist die Voraussetzung dafür, dass es möglich ist zu handeln, ohne nachsehen zu müssen. Die Sicherheit, dass es keine Alternativen gibt, ermöglicht das Handeln.

‚Das Bemerken eines Aspekts‘ beinhaltet immer, dass auch Aspekte mit einbezogen werden, und es ist auch die Voraussetzung dafür, dass das Verhältnis unter einem Willen steht. Das bedeutet nicht, dass die Aspekte durch den Willen gesteuert werden, denn keine Erfahrung lässt sich kontrollieren. Zur Not kann sich dafür entschieden werden, die Figur als Hase zu sehen, aber die Melodie als klagende zu hören, ist etwas wozu sich nicht entschieden werden kann. Aspekte können uns entgleiten oder sich aufdrängen. Aber eine schwache Verbindung zum Willen ist dennoch ausreichend, um Aspektperzeption von normalen Sehen zu unterscheiden.

Obwohl der Aspekt von außen kommt, ist ‚das Bemerken eines Aspekts‘ gerade keine Änderung in der äußeren Welt. Das setzt den Blick des Aspekts in eine

⁴⁹³ Wittgenstein, L., „Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie“, Schriften 8, Bd. I, Frankfurt am Main 1982,

grammatischen Verwandtschaft zu Vorstellungen, Gedanken und vielleicht zu Interpretationen, die dem Willen unterlegt sind, ohne dass es bedeuten sollte, dass wir unnatürliche Fähigkeiten besitzen. Deshalb kann Wittgenstein ‚das Bemerkens eines Aspekts‘ als ‚Ein im Sehen nachhallenden Gedanken‘⁴⁹⁴ beschreiben und das längere nachfolgende Zitat zeigt die begrifflichen Unterschiede auf:

„Und wenn Einer sagt ‚Ich sehe eigentlich nicht das Blicken sondern nur Formen und Farben‘, - widerspricht der der naiven Ausdrucksweise? Sagt er, der war im Unrecht, der sagte, er habe meinen Blick wohl gesehen, daß dieses Menschen Augen starren, ins Leere blicken, etc.? Doch gewiß nicht. Was wollte also der Purist tun?

Will er sagen, es sei richtiger, hier ein anderes Wort statt des Wortes ‚Sehen‘ zu gebrauchen? Ich glaube, er will nur auf eine Scheide zwischen Begriffen aufmerksam machen. Wie stellt denn das Wort ‚sehen‘ die Wahrnehmung zusammen? Ich meine: es kann sie zusammennehmen als Wahrnehmung *mit dem Auge*; denn wir spüren ja das Sehen nicht *im Auge*. Aber eigentlich scheint der, der auf der *Richtigkeit* unserer normalen Ausdrucksweise besteht, zu sagen: daß im *Gesichtseindruck* das alles enthalten sei; dass das *subjektive Auge* sowohl Form als Farbe, als Bewegung, als Ausdruck und Blick (Richtung nach außen) habe. Daß man den Blick, sozusagen, nicht *woanders* spürt. Aber das heißt nicht: ‚woanders als in den Augen‘, wenn`s anders wäre? Etwa so, daß ich sagte: ‚Ich sehe in diesem Auge die und die Formen, Farben, Bewegungen, - das heißt, es blickt jetzt freundlich‘, als zöge ich also einen Schluß. –Man könnte also sagen: Der Ort des *wahrgenommenen* Blickes ist das *subjektive Auge*, das Gesichtsbild des Auges, selber.“⁴⁹⁵

Die Anerkennung von ‚dem Bemerkens eines Aspekts‘ kann uns helfen die Augen für andere Formen der Perzeption zu öffnen und dadurch kann ein Raum geöffnet werden, indem das Expressive, bzw. die Expressivität oder die Fülle des Ausdrucks, seinen Platz finden kann.

Inwieweit etwas ein Aspekt ist, wird nicht von den Dingen, die wir sehen bestimmt, sondern davon, wie und in welcher Situation wir sie sehen. Das, was jetzt ein Aspekt ist, kann später ein Ding oder eine Eigenschaft sein. Ab und zu entscheidet eine Reaktion oder der Kontext darüber, was es ist; aber es kann nicht immer bestimmt werden was es von beiden ist. Das schließt nicht aus, dass der Begriff der Aspektperzeption die Verwirrung in den Sätzen ‚Ich habe gesehen, daß sie traurig ist‘ und ‚Ich habe die Verzweiflung in seinen Augen gesehen‘ entfernen kann. Ein Zusammenhang zwischen Aspektwechsel und Aspektperzeption zeigt,

S.176 (966)

⁴⁹⁴ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.247

⁴⁹⁵ Wittgenstein, L., „Philosophie der Psychologie“, Schriften 8, Bd.I, Frankfurt am Main 1982, S.199 (1102)

dass es gewisse Ähnlichkeiten zwischen den beiden gibt und die Möglichkeit das zu sehen, was andere fühlen, wäre damit vorhanden.

In die Aspektperzeption fehlt die Einigkeit und die Vertrautheit, mit der wir charakteristischen Ausdrücken begegnen. Wenn ich sage, dass ich etwas als etwas sehe, steht dahinter, dass es auch anders gesehen werden könnte. In einer normalen Situation ist es ohne Sinn zu sagen, dass die Gabel als Gabel gesehen wird. Und deshalb wird auch nicht gesagt, ‚Ich sehe, dass du dich ärgerst‘, wenn jemand vor einem steht und vor Wut kocht, oder ‚Jetzt ist es Verzweiflung‘, wenn jemand vor Weinen schluchzt. Die Aspektperzeption und die Interpretation haben gemeinsam, dass unsere unmittelbare Vertrautheit mit den charakteristischen Ausdrücken anderer Menschen verunsichert.

In einer Situation wo Alternativen nicht infrage kommen, kann nur festgestellt werden. Deshalb wird nicht gesagt, dass ich dich als verzweifelt sehe, sondern, ich sehe nur, dass du verzweifelt bist und handele unmittelbar danach.

Die expressive Perzeption kann deshalb nicht allein aus dem Blickwinkel des Aspektwechsels gesehen werden. Es ist auch der Kontext zu beachten auf dem die verschiedenen Aspekte hervortreten können. Dies nenne ich den *praktischen Blick*. Wir können eine Hase- und Ente-Figur als Hase oder Ente sehen, aber, dass das ein Bild ist, nehmen wir als eine Selbstverständlichkeit hin. Die Ähnlichkeit zwischen zwei Gesichtern kann zunehmen, aber eine andere Person kann die Ähnlichkeit die ganze Zeit über erkannt haben. Ich sehe ein Bild von einem Freund. Auf einmal stelle ich fest, dass er mir zulächelt. Aber ich sah die ganze Zeit, dass er fröhlich und glücklich ist. Diese Beispiele spielen auf die Unterschiede zwischen dem Aspektblick und dem praktischen Blick, zwischen dem was zunimmt oder dem was anders erkannt wird und dem was immer fest steht und als selbstverständlich angenommen wird, an.

Nur teilweise kann eine Grundlage für die Trennung zwischen dem Aspektblick und dem praktischen Blick in den Schriften von Wittgenstein herausgelesen werden. Er selbst hat es aber nie konsequent durchgesetzt oder herausgearbeitet. Wittgenstein benutzt den Begriff ‚betrachten‘ für das was ich den *praktischen Blick* nenne. Der Begriff des ‚Betrachtens‘ kann zu einem falschen Verständnis führen,

da er eine aktive studierende Stellung beschreibt, aber gerade das ist der praktische Blick nicht.

Ich sehe die Traurigkeit indem ich einen *Blick* für das was du fühlst habe und danach handle. Ich kann dich entweder trösten oder werde selbst traurig. Dieser praktische Blick macht das alltägliche Verhältnis zwischen den Menschen aus, wie er erfasst wird, ohne den anderen *anzusehen*. Deshalb ist der Blick keine Erfahrung, sondern eher der Hintergrund, in der die Erfahrung stattfindet. Eine Handlung in der Bedeutung eines praktischen Blickes auszuführen, bestimmt auch, welche *Reaktion* auf den erkannten Zustand gezeigt werden wird, denn derjenige, der den praktischen Blick nicht hat, wird auch nicht danach handeln können.

Den praktischen Blick für andere Menschen zu haben, ist etwas ganz anderes als Aspektperzeption. Die Aspektperzeption beinhaltet, dass ungleiche Aspekte gesehen werden, unabhängig davon, wie sie angewandt werden oder wie das, was man sieht, behandelt wird:

„Wenn Kinder Eisenbahn spielen, -soll ich sagen, ein Kind, das die Lokomotive nachahmt, werde von einem Anderen als Lokomotive gesehen? Es wird im Spiel als Lokomotive *aufgefaßt*.

Denk dir, ich hätte einem Erwachsenen die Form⁴⁹⁶ gezeigt, und gefragt „Woran erinnert sie sich“, und er hätte geantwortet „An eine Lokomotive“ – heißt das, er hat sie als Lokomotive *gesehen*?

Ich nehme nämlich das als das typische Spiel des „Etwas als Etwas sehen“ an wenn jemand sagt „Jetzt sehe ich es als dies, jetzt als das“. Wenn er also verschiedene Aspekte kennt und zwar unabhängig von irgend einer Verwendung des Angeschauten.

Ich möchte also sagen: Ich sehe keine Verwendung des Bilds als Zeichen dafür an, dass es so, oder so gesehen wird.“⁴⁹⁷

Das ist eine solche typische Erfahrung, die zu einem bestimmten Zeitpunkt eintritt, während ich sie mitverfolge und sie verschwindet, wenn sie nicht mehr neu und auffallend ist. Deshalb kann ‚das Bemerkens eines Aspekts‘ nicht im Hintergrund geschehen. Charakteristische Ausdrücke fordern unsere Aufmerksamkeit nicht. Wir sind mit ihnen dennoch so vertraut, dass wir sie dennoch mit aufnehmen. Sie sind somit ein Teil der Physiologie des Seins und nicht deren veränderliche physische Physiognomie. ‚Das Bemerkens eines Aspekts‘ beinhaltet eine

⁴⁹⁶ siehe Fig. 2 im Anhang.

⁴⁹⁷ Wittgenstein, L., „Philosophie der Psychologie“, Schriften 8, Bd.I, Frankfurt am Main 1982, S.87 (411) vgl., In einer Metapher wird *kýrion*, unter dem Aspekt der attribuierten, fremden Bedeutung, *allótrios*, dem anschauenden Vorstellen zugeführt: „Gefordert ist somit eine textuelle Übertragung, eine gedankliche Verschiebungstätigkeit von Attributen eines Nomens hin zu einem anderen, ein Vorstellen unter dem Aspekt von, im Sinne des metaphorischen *Sehens als*.“

beunruhigende Offenheit. Sie ist labil. Denn es gibt Alternativen zu dem was wir sehen und wir wissen es. Sie zeigen sich und können in der Dunkelheit wieder verschwinden. Deshalb können sie nicht im Hintergrund, von dem was wir als gegeben hinnehmen und nicht mehr nachfragen, zurücktreten, sondern ihnen muss gefolgt werden. Somit ist es ein Bruch mit der perzeptorischen Vertrautheit der Dinge, die keine Erfahrung ist, sondern es ist eine Fähigkeit oder Einstellung. Ein Aspekt tritt hervor, zieht den Mitteilenden aus dem Hintergrund heraus. Aber die Vertrautheit des praktischen Blicks mit charakteristischen Ausdrücken schließt die Möglichkeit des falschen Annehmens aus. Der Unterschied zwischen dem ‚praktischen Blick‘ und dem ‚Bemerken eines Aspekts‘ wird nicht von deren Objekten definiert, sondern davon, wie wir uns dazu verhalten. Während der Blick von einem unmittelbaren Griff von gewohnten Ausdrücken gekennzeichnet ist, so introduziert der Aspektwechsel eine Unstabilität und eine Unsicherheit, da wir wissen, dass das was hervor gebracht wurde, wieder verschwinden kann.

Somit zeigt das aufgeführte Beispiel, dass ich vor dem Aspektwechsel nicht in einem prekären Verhältnis zu dir stehe. Die Frage, ob du traurig bist, hat mich nicht einmal berührt, denn ein solches Vertrauen ist charakteristisch für den ‚praktischen Blick‘.

Aber mein Begriff von ‚sehen‘ was jemand fühlt, der praktische Blick, ist dadurch gekennzeichnet, dass gerade das was ich sehe nicht so behandle, als ob es mehrere Alternativen zu behandeln gäbe. Ein weinendes Gesicht als traurig zu sehen ist so, wie eine Gabel als Gabel zu sehen. Nach dem Universalisierungsargument kann die Gabel auch als Mordwaffe gesehen werden. Dass auf einmal die Leere in einem scheinbaren herzlichen Lächeln gesehen wird, bedeutet deshalb nicht, dass die Freude in dem herzlichen Lächeln auch ein Aspekt ist. Hier trifft eher eine ‚Aspektedämmerung‘ als ein ‚Aspektwechsel‘ zu, weil wir nicht sehen, dass ein Aspekt in einen anderen übergeht, sondern, dass ein Aspekt vor einem Hintergrund steht, den wir als gegeben annehmen. Die charakteristische Verwundbarkeit ‚des Bemerkens eines Aspekts‘ hat ihren Ursprung darin, dass die Erkenntnis von den Aspekten gleichwertig ist. Ich sehe die Figur als Hase, aber es könnte genauso gut eine Ente sein. Das ist nicht in der Form der Perzeption, die ich in dem praktischen Blick erkannt habe, beinhaltet. Wenn ich die Freude in deinem Lächeln sehe, ist

das nicht eine von mehreren gleichgestellten Möglichkeiten es zu sehen. Der Aspektwechsel macht die Dinge prekärer. Indem ich Zweifel über Dinge, die ich vorher angenommen habe, verwerfe, zeigt mir der Aspektwechsel mit dem vertraulichen Blick für charakteristische Ausdrücke gerade, wie die Frage von Menschlichkeit, Normalität und Verrücktheit grammatisch verbunden ist, aber diesmal steht nicht die Normalität der anderen in Frage, sondern meine eigene. Der Aspektwechsel hat in dem Beispiel nicht die grammatische Verbindung erschüttert, aber dadurch die Möglichkeit eröffnet, dass ich diejenige oder derjenige sein kann, der die Auffassung der charakteristischen Ausdrücke mit den anderen teilt. - Ich bin der Andere geworden.

Es wird angenommen, dass es über Aspekte Übereinstimmungen nicht gibt. Diejenigen, die unsere Auffassung der Aspekterfahrung nicht teilen, sind dennoch nicht verrückt. Wir wissen, dass es Alternativen geben kann. Aber gerade in dieser Form der Aspekterfahrung hat die Unsicherheit, die die Nicht-Unübereinstimmung hervorbringt, eine rückwirkende Kraft. Die Launenhaftigkeit des Aspekts steckt die charakteristischen Ausdrücke an. Auch das was sicher war, kann unsicher werden. Der Aspektwechsel stellt die Frage nach der Verrücktheit in Verbindung zu einem früheren gewöhnlichen Blick, weil sie die Ausnahme, die nicht in unserem vertraulichen Umgang entsteht, aktualisiert. Nicht jede Perzeption ist eine Aspektperzeption und nicht jede Aspektperzeption ist eine expressive Perzeption. Aber die Aspekte werfen ein prekäres Licht über das was nicht prekär ist. Der Unterschied zwischen ‚dem praktischen Blick‘ und ‚dem Bemerkten eines Aspekts‘ ist nicht damit definiert, welches Objekt gesehen wird, sondern *wie* gesehen wird.

Wenn die Perzeption stabil und sicher wird und die Gefahr eines Aspektwechsels nicht mehr vorhanden ist, wird der praktische Blick wieder der Weise, wie wir es sehen, gesehen. Es ist seine verzweifelte Stimme und sein trauriges Lächeln das ich wahrnehme, ohne unmittelbar andere Alternativen zu überlegen. Ein Aspekt tritt aus dem Hintergrund hervor, aber sobald wir damit vertraut werden, tritt es zurück und findet seine Platz erneut im Hintergrund. Die neue Intensität hat den Aspekt verlassen und in der allgemeinen Terminologie ist er sodann keiner mehr. Die Physiognomie wird zu einem Teil der Physiologie. Sie wird ein Teil davon wie die Dinge sind, und nicht nur so, wie sie gesehen werden.

2. PERZEPTORISCHE ERFAHRUNGEN

Ich möchte näher auf gewisse Formen der perzeptorischen Erfahrungen von anderen Menschen eingehen. Wie die Ausdrücke der anderen aus einem Hintergrund hervortreten und dadurch Aspekte werden. In meiner Auslegung suche ich nicht die Vollständigkeit, sondern versuche drei typische Fälle, von besonderem Interesse, einzufangen.

Der typischste Fall des Aspektwechsels, im Verhältnis zu anderen Menschen, tritt ein, wenn eine Empfindung ausgedrückt wird, um sodann zu bemerken, dass eine andere Empfindung an deren Stelle hervor tritt. Entweder ist Ausdruck einer Empfindung ein Aspekt, oder nicht. In den Fällen, die hier behandelt werden, ist es das ‚Ich‘, das diesen Aspektwechsel in dem Gesicht der anderen gesehen hat, aber die Aspekte können sich auch in meinem Gesicht zeigen. Ich kann nicht die Aspekte, die in meinem Gesicht hervor treten, kontrollieren. Und nicht nur die Aspekte in meinem Gesicht sind außerhalb meiner Kontrolle, ich bin nicht Herr über meine eigenen Ausdrücke. Ich kann versuchen etwas so gut wie möglich auszudrücken, aber ich kann dennoch anders, als ich es wünsche, aufgefasst werden. Aber gleichzeitig haben die Anderen nichts anderes als meine Ausdrücke, zu denen sie sich verhalten müssen. Aber auch das kann auf mich zurück geführt werden, ohne dass ich es erkenne und mich dazu entsprechend verhalten kann, denn Selbsterkenntnis benötigt äußere Kriterien.

Eine andere Form des Aspektwechsels kann auch als *doppelter Aspektwechsel* bezeichnet werden:

(1) Wir lächeln und lachen herzlich zusammen. Plötzlich höre ich für eine Sekunde auf. Ich habe geglaubt, einen Blick der Verachtung in deinem Gesicht gesehen zu haben. Ich sehe, dass dein Gesicht sich nicht verändert hat, aber für ein paar Sekunden habe ich dein Gesicht dennoch anders gesehen. Dann gleitest du, oder ich, zurück. Ich sehe dich wieder als herzlich und schüttele meinen Kopf darüber, dass ich dein herzliches Lächeln als verachtend sehen konnte. Wenn wir außerhalb des Zaubers des Aspektwechsels sind, gleiten wir zurück in unsere gewöhnliche Sichtweise, da eine Aspekterfahrung eine außergewöhnliche Erfahrung bleiben muss.

(2.) Ich sehe ein gut bekanntes Bild. Ich habe es mehrere Male gesehen, ohne davon ergriffen zu werden. Das Bild drückt Angst und Unruhe aus, das weiß ich. Auf einmal sehe ich das Bild mit neuen Augen. Die Angst wird lebendig und auf einmal sehe ich es wirklich. Eine solche Aspektdämmerung hat ein paralleles Verhältnis zu anderen Menschen. Ich weiß, dass du verzweifelt bist und ich handele entsprechend. Auf einmal wird mein Blick von deinem Gesicht gefangen. Ich sehe dich an. Ich sehe *dich*. Die Verzweiflung kommt von deinem Gesicht, sie ist nicht etwas was ich dahin projiziere, ich sehe nicht dein Gesicht in einem reflektierten Licht, sondern im eigenen Licht. Der Aspekt, der hervor tritt, ist eine Intensivierung des Ausdrucks. Mit jedem Aspektwechsel bricht etwas Neues herein, aber in dieser Form des Aspektwechsels dreht es sich eher um eine Erneuerung. Nichts ist da, was ich nicht vorher wusste. Ich drücke deshalb mit meinem Blick die selben Wörtern wie vorher aus, aber nicht auf die selbe Weise.

„Das menschliche Auge sehen wir nicht als Empfänger, es scheint nicht etwas einzulassen, sondern auszusenden. Das Ohr empfängt; das Auge blickt. (Es wirft Blicke, es blitzt, strahlt, leuchtet.) Mit dem Auge kann man schrecken, nicht mit dem Ohr, der Nase. Wenn du das Auge siehst, so siehst du etwas von ihm ausgehen. Du siehst den Blick des Auges.“⁴⁹⁸

Während mein normaler gewöhnlicher Blick dich definiert wie ich dich sehe, führt eine Intensivierung eine Invertierung auf diese Ordnung. Jetzt ist es dein Gesicht, das mich ansieht. Die Augen der Furcht rufen mich um Hilfe an, die Augen der Verzweiflung flehen mich an. Den Blick des Anderen sehen wir nicht als Empfänger, sondern als Gesandten. Der Blick strahlt. Die Fähigkeit des Auges zurück zu blicken, wird hier ein Symbol dafür wie der ganze Körper, insbesondere das Gesicht, für uns in einer solchen Intensitätserfahrungen hervortreten kann. Dann ist es nicht mehr die Wahrnehmung, die durch den Körper spricht, sondern der Körper selbst. Der Körper des Menschen sei das beste Bild der Seele des Menschen. Aber Wittgenstein schreibt auch: „Das Bild sagt mir sich selbst.“⁴⁹⁹ In der Relation zu den Intensitätserfahrungen müssen diese zwei Aussagen kombiniert werden. Aber sie können nicht universalisiert werden, weil der Körper nicht immer spricht. Ab und zu schweigt er. Und oft spricht er in Rätseln.

⁴⁹⁸ Wittgenstein, L., „Philosophie der Psychologie“, Schriften 8, Bd.I, Frankfurt am Main 1982, S.198 (1100) siehe auch, Wittgenstein, L., „Zettel“, herausgegeben von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright, Frankfurt am Main 1970, S.333 (222)

⁴⁹⁹ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.174 (523)

(3) Charakteristische Ausdrücke sind offenbar. Sie sind stabil, sind leicht zu hantieren und können von schlechten Schauspielern reproduziert werden. Auch derjenige, der für Aspekte blind ist, sieht schnell was los ist. Das Unergründliche im Ausdruck ist im Gegenteil alles andere als offenbar, obwohl es überzeugend ist. Während die charakteristischen Ausdrücke die physiognomische Grobstruktur des Gesicht darstellen, hat das Unergründliche mit den feinen Nuancen zu tun. So zum Beispiel mit gewissen Zügen oder Rhythmen. Kein Mensch kann vermeiden die Freude in dem breiten Lächeln zu sehen. Die Farbe des Lächelns, die das fröhliche zu einem melancholischen verändert, kann uns entweichen. Und wenn sie weg ist, ist es zu spät. Erklärungen können die Farbe des Lächelns nicht wiedergeben: Du musst genauso es gesehen haben. Und für denjenigen, der es gesehen hat, wird das was unendlich leicht ist, genau so schwer betont wie die handgreiflichen und diskutierbaren charakteristischen Ausdrücke:

„Omgangen med prinsen ble en kilde til en utsøkt psykologisk nytelse for Tørless. Den ga ham nøkkelen til den form for menneskekunnskap som lærer en å gi akt på et annet menneskes tonefall, hvordan han tar noen i hånden, ja til og med hvordan han tier og hvordan han fører sin kropp, kort sagt, å forstå og glede seg over alle disse skiftende, nesten uhåndgripelige og likevel i bunn og grunn egentligste uttrykk for menneskets vesen, som har avleiret seg rundt kjernen – det håndgripelige og diskuterbare – som rundt et skjelett, slik at det gir et umiddelbart inntrykk av vedkommendes åndelige personlighet.“⁵⁰⁰

Wie ist es möglich Menschenkenntnis zu erlangen? Wittgenstein zeigt, dass es nicht möglich ist diese Erkenntnis durch Regeln und verbale Erklärungen zu gewinnen, sondern sie muss durch Erfahrung vermittelt werden. Das Interessante ist, dass wir oft einander verstehen, gerade dasselbe sehen, nur durch ‚Intuition‘. Übereinstimmungen in solche subtilen, flüchtigen Verhältnisse bilden einen Aspekt unseres *sensus communis*. Das betrifft das gesamte psychologische Umfeld, so auch, dass wir unsere Urteile, über das was andere fühlen, nicht beweisen können. Im Verhältnis zu den unergründlichen Ausdrücken können wir nicht einmal unsere Urteile begründen. Die Urteile über unergründliche Ausdrücke basieren darauf, was in einem *Augenblick* gezeigt wird. Aber ein Gefühl existiert nicht nur in einem

⁵⁰⁰ Musil, Robert, „Unge Tørless“, Cappelens Forlag, Oslo 1963, S.12

„Der Umgang mit dem Prinzen wurde für Tørless eine Quelle erlesenen psychologischen Genusses. Der gab ihm den Schlüssel für die Form der Menschenkenntnis, der ihn lehrte auf den Tonfall andere Menschen zu achten, wie er jemandem die Hand gibt, ja sogar wie er schweigt und wie er seinen Körper bewegt, kurz gesagt, zu verstehen und sich über alle diese wechselnden, fast ungreifbaren und dennoch in Grund und Boden eigentlichsten Ausdrücke für das menschliche Wesen zu freuen, die sich um den Kern abgesetzt haben – das Greifbare und Diskutierbare – wie um ein Skelett herum, sodass es einen unmittelbaren Eindruck von derjenigen geistigen Persönlichkeit wieder gibt.“ [L.R.]

Augenblick. Ein Gefühl konstituiert sich von einem gewissen Muster in einem Ausschnitt des Lebens, was bedeutet, dass selbst die unergründlichen Ausdrücke nicht isoliert stehen. Wenn etwas in deinen Augen in mir eine Vermutung aufkommen lässt, dass du falsch bist, werde ich anderes von dir erwarten. Was ich erwarte kann vielleicht nicht näher spezifiziert werden. Aber meine Erwartungen können dazu führen, dass ich auf eine andere Weise handle und mit dir rede, vielleicht auch mit einer gewissen Unsicherheit. Diese Vorgehensweise kann unergründlich sein, was zwischen den Menschen *Stimmungen*⁵⁰¹ gestaltet.

Wittgenstein sieht, dass die Emotionen einer bestimmten Geschichte in dem Leben einer Person sich mit den anderen konstituiert.

⁵⁰¹ Es kann eine Unterscheidung zwischen Stimmungen und Gefühlen gezogen werden: „Als die unterste Stufe liegen dem gesamten seelischen Leben die „Lebensgefühle“ oder „Stimmungen“ zugrunde. Sie stellen die einfachste und ursprünglichste Form dar, in der das menschliche Leben seiner selbst – und zwar immer schon in einer bestimmt gefärbten Weise, mit einer bestimmt gearteten Wertung und Stellungnahme - inne wird. Dabei können an dieser Stelle die rein leiblichen Gefühle (des Hungers, des Durstes, der Müdigkeit usw.) beiseite gelassen werden, in denen der Mensch einem bestimmten Zustand seines Leibes gewahr wird.“

Bollnow, Otto Friedrich, „Das Wesen der Stimmungen“, Frankfurt am Main 1988, S.33

„Gefühle im eigentlichen Sinn sind stets auf einen bestimmten Gegenstand „intentional“ bezogen und entwickeln sich erst auf dem Boden eines ihnen vorgegebenen allgemeinen Stimmungsgrunds und sind in ihrer Eigenart von diesem bedingt. Die Stimmungen haben keinen bestimmten Gegenstand. Sie sind Zuständlichkeiten, Färbungen des gesamten menschlichen Daseins, in denen das Ich seiner selbst in einer bestimmten Weise unmittelbar inne wird, die aber nicht auf etwas außer ihnen Liegendes hinaus verweisen. (...) Die Angst bleibt gegenständlich völlig unbestimmt. Es war eigentlich nichts, sagt darum der Mensch, wenn die Angst vorüber ist, und bezeichnet damit unbewußt sehr treffend das Wesen der Sache. (...) Es ist nichts Bestimmtes in der Welt, vor dem sich der Mensch ängstigt, sondern es ist die Unheimlichkeit des Daseins schlechthin, die in der Angst aufbricht.“

ebd., S.34f

„Trotz der grundsätzlich festhaltenden Scheidung zwischen Stimmung und Gefühl können die Übergänge im einzelnen Fall durchaus fließend sein.“

ebd., S.37

„Das auch die Wissenschaft ebenso vollständig wie die Poesie und die Kunst Stimmung voraussetzt, sowohl bei dem Produzierenden wie dem Rezipierenden, daß ein Fehler in der Modulation ebenso störend ist wie ein Fehler in der Entwicklung des Gedankens, hat man in unserer Zeit gänzlich vergessen, wo man ganz und gar die Innerlichkeit und die Bestimmung der Aneignung vergessen hat aus Freude über all die Herrlichkeit, die man zu besitzen meinte oder auf die man in seiner Begierde verzichtet hat wie der Hund, der den Schatten vorzog.“

Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.17 (Anm.)

Die Fähigkeit Gefühle zu erwecken wird bei Kierkegaard als ein vorbereitendes aber notwendiges Moment des moralischen Pathos gesehen.

vgl., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.190ff

Die Stimmung bedeutet bei Kierkegaard die Atmosphäre in der ein Gedanke empfangen wird.

In dem Teil ‚Wechselwirtschaft‘ in ‚Entweder-Oder‘ wird das Gespür für die richtige Stimmung eben mit dem richtigen ‚Augenblick‘ zusammen verflochten: „Zu dem Ende muß man notwendig die Stimmung in seiner Gewalt haben. Sie in dem Sinne in der Gewalt zu haben, daß man sie beliebig erzeugen könnte, ist eine Unmöglichkeit.; aber die Klugheit lehrt, den Augenblick zu nutzen. Wie ein erfahrener Seemann stets forschend über das Wasser hinblickt und eine Bö lange voraussieht, so muß man immer die Stimmung ein wenig voraussehen. Man muß wissen, wie die Stimmung auf einen selber und der Wahrscheinlichkeit nach auf andere wirke, ehe man sie sich anzieht.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.347

VI.II EIN TABLEAU ⁵⁰²

1. ENTWEDER ANTIKE TRAGÖDIE ODER MODERNE TRAGÖDIE - WIE KIERKEGAARD DIE ANTIKE TRAGÖDIE NEU GESTALTET

In den pseudonymen Schriften von Kierkegaard begegnen dem Leser ab und zu stumme Gestalten wie Antigone, Abraham, der Meermann, die Sünderin und viele andere, die in einer festgehaltenen Stellung beschrieben werden, als ob sie Statuen oder unbewegliche Figuren in einem Bild wären. Kierkegaard kritisiert damit Hegel, wenn er fordert, dass das innere Leben durch eine äußere Realisierung dargestellt werden kann.

Ihren Ursprung hatte die attische Tragödie in der Religion, in der Mythologie. Die metaphysische Bindung des menschlichen Daseins zeigt sich im Walten des Schicksals und der sittlichen Mächte. Der Bereich, in welchem der *sacer ludus* der Tragödie spielt, ist die öffentliche Sittlichkeit; und in und durch diese hat der Held und Zuschauer gleichermaßen sein Verhältnis zum Numinosen. Eine Ästhetik der griechischen Tragödie etwa kann, um zu ihrem Formgesetz zu dringen, vom gesellschaftlich-historischen Moment inhaltlicher Art, wie der symbolischen Kulthandlung, dem Opfer, dem Prozess, den Ursprungskonflikten der Familie, der Auseinandersetzung mit dem Mythos ausgehen. Das Christentum transzendiert diese Sphäre und setzt sie ins Profane herab. Weder in der Sittlichkeit noch in der Geschichte, die nach Hegels und Schellings Meinung in der Moderne an die Stelle der Mythologie tritt, offenbart sich das Göttliche. Zugang zur Gottheit gewinnt der Religiöse, der Kierkegaard zufolge der ‚Einzelne‘ und die ‚Ausnahme‘ ist, einzig im Raum reiner Innerlichkeit, die sich jeder Objektivierung entzieht und Anzeige für das Gottesverhältnis ist die Reue. An dieser vergeht die Dichtung:

„Die Reue kann von der Dichtung nicht gebraucht werden; sobald sie gesetzt ist, spielt die Szene im Inneren.“⁵⁰³

⁵⁰² Unter Stillleben (zusammengestezt aus stilles + Leben; vgl., holländ. Stilleven, engl. Still-life, franz. Nature morte, ital. Riposo) versteht man einen Zweig der Malerei, welcher die Darstellung lebloser Gegenstände, wie toter Tiere, Haus-, Küchen- und Tischgeräte, Früchte, Blumen, Kostbarkeiten, Raritäten etc., zum Gegenstand hat. Diese Malerei versucht besonders durch ein geschicktes Arrangement, durch koloristische Reize und feine Beleuchtung zu wirken.

⁵⁰³ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebensweg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1998, S.475

„Sie [Antigone, L.R.] ist mein Werk, aber doch ist ihr Umriß so unbestimmt, ihre Gestalt so nebulos, daß ein jeder von euch sich in sie verlieben kann und sie auf seine Art wird lieben können. (...), und doch ist es, als hätte ich in einer Liebesnacht bei ihr geruht, als hätte sie mir ihr tiefes Geheimnis anvertraut, (...).“⁵⁰⁴

Die klassische Antigone hat kein Geheimnis. Kreon hat zwar die Aufgabe, Antigones Bruder, den Landesverräter Polyneikes, zu bestrafen; es muss aber nicht durch ein Verweigern des Begräbnisses geschehen. Antigone wiederum setzt sich zu Recht für ein Begräbnis des Bruders ein, macht sich aber der Intransigenz schuldig. Zusätzlich stoßen zwei verschiedene Moralvorstellungen, die ältere Familie (Antigone) und die neuere Polismoral (Kreon) aufeinander. Nicht zuletzt widerstreiten in beiden Hauptpersonen Pflicht und Neigung miteinander, bei Antigone die Lust zu leben und ihren Verlobten, Kreons Sohn Haimon, zu heiraten und bei Kreon die Liebe zur Familie mit der Verantwortung für Theben.

Während die moderne Antigone des Vortragshalters ein reflektiertes Individuum ist, denn sie versteckt das Innere für die Außenwelt. Ihre Zwischenbestimmung ist die Angst, die zwar verwandt ist mit dem tragischen Phobos, deren Bühne aber im Inneren ist, und nicht durch das Beispiel auf der Bühne entsteht, sondern dieses durch das eigene Beispiel versteht. Mythos und Geschichte werden ins Innere des Menschen hineingetragen. Deshalb ist für Kierkegaard die Tragödie vorbei, nicht aber das Thema des Tragischen: Die Konflikte reflektieren sich nunmehr im Inneren der Individualität. Antigone ist nämlich die einzige, die das Verbrechen des Vaters bezeugen kann und sie weiß nicht einmal, ob er davon weiß. Ihr Vater Ödipus hat, ohne seine Herkunft zu kennen, umgarnt vom Schicksal, das beklagenswerte Verbrechen begangen, seine Mutter Jokaste zu heiraten. Ödipus ist ein guter König, dem von einem dankbaren Volk zugejubelt wird und Antigone versteckt stolz ihr Geheimnis, weil sie das Glück nicht zerstören will. Selbstverständlich spürt sie Trauer, aber sie bewacht diese wie einen Schatz. Der Vortragshalter lässt nun Ödipus sterben und dem König wird vom Volk in Dankbarkeit und Ehrfurcht erinnert. Antigone muss nun ihr Geheimnis noch besser bewachen, damit die Erinnerung an den Vater nicht besudelt wird. Dennoch trifft die Krise ein. Sie verliebt sich in einen jungen Mann, der ihre Gefühle erwidert, aber ein Liebesverhältnis beinhaltet ein zu großes Risiko. Gegenüber dem

⁵⁰⁴ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.182

Im Essay ‚Der Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen‘ überwiegt die Gedanken von Schuld und Sünde. Obwohl er in den ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘ hineingesetzt ist, vergreift er schon der zweiten Teil, sowohl in Form und als auch Inhalt, denn die Ausführung über das Tragische könnte sowohl vom Ethiker wie vom Ästhetiker geschrieben sein.

Geliebten spürt sie, dass sie das Geheimnis nicht für sich behalten kann. Der Geliebte spürt ihren Widerstand und bittet, dass sie sich hingeben soll. Die Situation wird noch schwieriger und Antigone wird mehr und mehr reflektiert. Ihre Trauer verwandelt sich zu einem immer größeren Schmerz. Aber erst im Augenblick des Todes kann sie ihre Liebe zum Geliebten gestehen.

Die Protagonistin in einer griechischen Tragödie agiert nicht auf Grund ihres willkürlichen Meinens und Dafürhaltens, sondern als Repräsentantin der sittlichen Mächte. Als Verlebendigung dieser Gewalten ist sie durchaus mit individuellen Eigenschaften und Charakterzügen ausgestattet, aber das ist nicht das Wesentliche. Ihre Tat gewinnt nur Bedeutung, sofern sie das in sich Gehaltvolle und Substantielle des ethischen Zwecks vollbringt. Das tragische Geschehen entspringt aus dem Konflikt partikulärer sittlicher Mächte. Diese singulären sittlichen Gestalten sind aber in sich berechtigt und gültig. Die Verhelung des tragischen Helden/der tragischen Heldin besteht darin, dass er/sie die eine gegen die andere auspielt und dass der Held/die Heldin ebenso schuldig wie unschuldig ist, hat hier seinen Grund. Das Schicksal, das den Helden/die Heldin ereilt und ihn/sie zu Grunde richtet, ist das Walten der Nemesis, welches die wesensmäßige Einheit des Sittlichen restituiert.

Der Grundgedanke in Kierkegaards Abhandlung ist kurz gesagt der, dass die griechische Tragödie den Helden oder die Heldin unter den Folgen einer Schuld, die mehr auf dem ganzen Geschlecht als auf dem Einzelnen allein ruht, leiden lässt. Das wahrhaft Tragische der modernen Tragödie geht in dem Augenblick verlustig, wo es den Einzelnen aus der Verbindung zu Familie und Geschlecht herauslöst und ihn seines eigenen Glückes Schmied und seines eigenen Unglücks Urheber werden lässt.

Das klassische Ideal der Kunst ist das der plastischen Schönheit. Das Geistige ist vollkommen in die äußere Gestalt getreten und versenkt sich in dieser. Aus diesem, seinem wahren Begriff, dem Äußeren, nimmt in der romantischen Kunstform der Geist sich zurück und wendet sich auf die ihm eigene Sphäre der reinen Innerlichkeit. Der Inhalt der antiken Tragödie war der Bereich des objektiv gültigen Sittlichen. Demgegenüber nimmt die moderne Tragödie das ‚Prinzip der inneren Subjektivität‘, der reinen Bewegtheit und Prozesshaftigkeit des Geistes in

sich auf und dementsprechend ist ihr Kreis unendlich erweitert. Kierkegaard zieht daraus den Schluss, dass die Möglichkeit der Kunst sich daran entscheidet, inwiefern sie die zeitlichen Bestimmungen in sich aufzunehmen vermag. In ‚Entweder-Oder‘ versucht er, oder genauer der unbekannte Schriftsteller, zu bestimmen, welche Konsequenzen dieses Freisetzen der Subjektivität für die tragische Form hat. Kierkegaard möchte nicht zwei als gegeben angenommene Größen miteinander vergleichen, um so Einheit und Verschiedenheit des Antik-Tragischen und des Modern-Tragischen aufzuweisen, vielmehr wird die Möglichkeit angedeutet, dass die moderne tragische Formgebung sich entzieht, dass in ihr die Voraussetzungen für die Schaffung einer Tragödie nicht mehr gegeben sind.

Die Hauptmomente der antiken Tragödien waren Chor und Monolog. Insbesondere der Chor nahm als Repräsentant der individuellen übergreifenden ‚epischen Substantialität‘ eine wichtige Funktion wahr. Der modernen Tragödie fehlt dem gegenüber der ‚epische Vordergrund‘ und damit hat der Chor seine Aufgabe eingebüßt, denn der Dialog nimmt nun die entscheidende Rolle ein. In der Replik zeigt sich nicht nur der Charakter des Helden bzw. der Heldin, sondern formuliert sich auch; die Umstände, die ihn bzw. sie zum Handeln nötigen, sind lediglich dazu da, dass er bzw. sie in Erscheinung treten können.

Hegel diskutiert das Verbrechen der Antigone in der ‚Phänomenologie des Geistes‘ als eine soziale Handlung, die universal in der Form eines Bruches mit den allgemein definierten und geltenden Gesetzen anerkannt war. Dem Verbrechen kann mit einer Strafe begegnet werden, aber damit ist gar nichts entschieden, weil ‚der Verbrecher‘ sich selbst als solcher nicht anerkannt hat. Deshalb ist auch keine Versöhnung möglich – der Staat antwortet mit einer Repression, hat aber damit nicht eine adäquate Antwort auf die entstandene soziale Drohung gegeben, sondern er bestätigt nur die relative Legitimität der Anderen durch eine unvernünftige Verneinung. In und mit einer solchen fehlenden Anerkennung ist die Gesellschaft in der Realität gegenüber sich selbst gespalten und sie hat keine einheitliche Identität mehr.

Hegel wünscht der Begriff des Tragischen zu redefinieren. Um Tragödien immer noch auf der Bühne darstellen zu können, muss für ihn das Tragische auf einer

neuen und mehr modernen Weise begriffen werden, obwohl es nie ganz von der Vorstellung der Antike losgerissen werden kann. In den ‚Vorlesungen über die Ästhetik‘ unternimmt Hegel eine Begriffsdistinktion zwischen der Tragödie und dem Tragischen. Er spricht von dem Tragischen als einer Anschauungsweise, von der Anschauung als einer Art Konflikt und dessen Lösung. Wenn das Tragische auf diese Weise aufgefasst wird, kann nur die dramatische Poesie es in der Kunst darstellen und somit erfordert das Tragische die Theaterdarstellung. Das Tragische muss in einer bestimmten Art von Konflikten konzentriert werden, damit die Gegensätze versöhnt werden können. Hegel sieht die Schwierigkeit darin, dass das moderne Drama diese Forderung nicht erfüllt. Seine Analyse vom antiken und modernen Tragischen betont die Unterschiede zwischen den beiden. Es ist einleuchtend, dass die modernen Tragödien sich nicht mit deren griechischen Vorbildern messen kann. Der Hauptunterschied zwischen der antiken und der modernen Tragödie trifft das substantielle Ziel, die Konflikte und den Charakter. Die moderne Tragödie ist nicht mehr in der Lage das Substantielle hervorzubringen, sondern sie betont die subjektive Innerlichkeit und die Partikularität. Im antiken Drama bringt das Individuum das Allgemeine und das Wesentliche hervor und in der Tragödie ist das sittliche Recht des Bewusstseins in Ansehung der bestimmten Handlung verankert. Die modernen Tragödien sind von dem Verfall geprägt, weil das dramatisch Interessante die subjektiven Ziele und die subjektive Befreiung hervorheben. Die griechische Tragödie betont die sittliche Berechtigung und die Notwendigkeit, während die moderne Tragödie ohne eine höhere ‚Weltregierung‘ dasteht und sie wird nicht einmal von der Vorsehung oder dem Schicksal beherrscht. Hegels Darstellung der Unterschiede zwischen der antiken und modernen dramatischen Poesie deutet darauf hin, dass sie auf den Prinzipien der Antike basiert. Die Modernität wird von der Großartigkeit der Antike beurteilt und dort findet Hegel etwas, was der Moderne fehlt. In der modernen Poesie wird die persönliche Leidenschaft in den Vordergrund gestellt und an die Befreiung des einzelnen Menschen geknüpft. Deshalb wird in den modernen Tragödien von der Liebe, dem persönlichen Ehrgeiz und dem Traum von Ehre erzählt. Seine Alternative ist ein tieferes, innerlicheres und ideenschwereres Verständnis der Tragödie, wo die Rhetorik weniger bedeutet als die Schaffung einer einheitlichen Ontologie. Die Handlung, die in der Tragödie ausgespielt wird, muss Substanz haben. Eine starke und kräftige Einheit soll die Tragödie durchströmen. Seine Ästhetik ist aus dem Gedanken formuliert, dass die

klassischen Kunstformen nicht länger eine lebendige Darstellung des Geistes zu geben vermögen. Deshalb muss eine neue Form erschaffen werden, die die objektive Schönheit in deren Göttlichkeit, in einer freien, selbständigen und göttlichen Gestalt anschaulich macht. Das ist die Aufgabe für die christliche Kunst, die Hegel die romantische Kunstform nennt. Die christliche Darstellung basiert sich darauf, dass die Schönheit im Inneren erfahren und mit dem inneren Auge wahrgenommen werden soll. In der klassischen Kunst stellt der Plastik eine Versöhnung zwischen Geist und Materie dar, aber diese Versöhnung fand nur äußerlich statt. Die klassische Kunst stellt eine Einheit von Gott und Mensch dar und die christliche Vorstellung hat diese Einheit zwar auseinandergenommen, aber nicht für immer. Die Grundlage für eine neue und höhere Kunstform, eine Erneuerung des Sittlichen, liegt für Hegel in dem Wissen von dieser Einheit. Kierkegaard aber geht nicht den Weg einer Erneuerung des Sittlichen, sondern zur Religiösität, in welcher der Einzelne sich als Einzelner zum Absoluten verhält, über. Für Hegel ist es von Bedeutung, dass der (innere) Wille und das Vorhaben des tragischen Helden nicht als einzelnstehende subjektive Stimmungen und Wahrnehmungen dargestellt werden, sondern das innere Leben soll durch eine äußere Realisierung erscheinen, denn die Bestimmtheit des Gemüts wird nur durch die Kraft der Handlung äußerlich und objektiv.

In der antiken Tragödie ist das Subjekt in einen Zusammenhang hineingewoben, von dem es selbst nicht unmittelbar Gewissheit hat. Hegel fasst die antike griechische Welt als sittlich auf, aber in dem, was der Begriff der Sittlichkeit umfasst, liegt auch dessen eigener Gegensatz. Hegel versteht Kreon und Antigone als die Zweiteilung der Sittlichkeit in zwei entgegengesetzte Mächte. Der Zusammenstoß zeigt, wie die beiden schuldig wurden, indem sie das Verhältnis zueinander verletzen. Für Hegel ist die antike Tragödie ‚Antigone‘ das Drama schlechthin und die Begründung liegt darin, dass Antigone eine sittliche Macht mit Wissen und Willen verletzt, denn das deutet auf ein vollständiges sittliches Bewusstsein und reinere Schuld hin und gerade das trennt Antigone von Ödipus. Außerdem unterstreicht Hegel in den ‚Vorlesungen zur Ästhetik‘, dass die Partikularität und die Einseitigkeit in der Begegnung mit der ewigen Gerechtigkeit nie siegen können.

-Aber die Kierkegaardsche Antigone schweigt.

2. *'FURCHT UND ZITTERN', 'STADIEN AUF DES LEBENS WEG' TEIL 2:
„SCHULDIG?“ - „NICHT SCHULDIG?“ UND 'ENTWEDER-ODER'-
LEIDEN IST NUR IM INNEREN DES MENSCHEN MÖGLICH*

In ‚Furcht und Zittern‘ und in den ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ zeigt Kierkegaard, bei aller Nähe zu Lessings Bestimmungen über die Tragödie, dass er selbst doch in einer anderen Zeit, unter anderen Voraussetzungen und mit einer anderen Auffassung über das Verhältnis des Menschen zu solchen Mächten, welche die tragische Dichtung tragen und in ihr zum Ausdruck kommen, denkt; nämlich als Beispiel einer unerhörten Lebensgeschichte, wie sie sich im Mythos und in der Geschichte als Verstricktsein des Menschen in Schicksale, die seine Kräfte übersteigen, zeigen. Für den modernen Menschen, der seine Existenzbedingungen selbst setzen muss, gibt es nach Kierkegaard nicht mehr das Glück des tragischen Trostes, anschaulich und aussagbar im Leiden, sondern der Mensch wird auf sich selbst ‚zurückgeworfen‘, auf seine Verzweiflung und seine Reue. Die Analogie zum Tragischen liegt im Verstricktsein der Existenz, es ist dasselbe Ausgesetztsein des endlichen Menschen, welches sich im Los der Tragödie zeigt und das weder hier noch dort zur Versöhnung findet. Das Ergebnis, das in der ‚Hamburger Dramaturgie‘ formuliert wird, fordert Lessing auch für die Tragödie, damit sich der Zuschauer in ihr wiederfindet, sich mit ihren Helden identifizieren kann und sie sowohl Mitleid als auch Furcht bei den Zuschauern erregt. Kierkegaard kann mit dieser Lessingschen Position nicht übereinstimmen. Mitleid und Ehrfurcht sind für ihn nicht genug, weil das echte Leiden nicht in dem repräsentativen Charakter der Tragödie, sondern im Inneren des Menschen liegt.

Die antike Tragödie erweckt im Zuschauer Trauer, die moderne hingegen Schmerz. Denn der antike Held wird noch im Scheitern in die sittliche Weltordnung aufgenommen und mit dieser versöhnt, während der moderne Held bzw. die moderne Heldin, einsam in seiner bzw. ihrer Verfehlung, untergeht.

Das Mädchen ist für Quidam aus ‚Schuldig?‘-‚nicht Schuldig?‘ unmerklich abwesend in der Empirie, aber äußerst gegenwärtig in der poetisch gestalteten Erinnerung. Dasselbe passiert, wenn die ‚Wiederholung‘ von Constantinus Constantinus die Erinnerung und die poetische Wiederholung vereint, oder wenn Johannes der Verführer Cordelia in einer romantischen Symbollandschaft fixiert:

„Welch eine wunderliche Gewalt hat doch ein Wort, wenn es sich nicht in den Zusammenhang einer Rede oder eines Satzes so eng einschmiegt, daß man seiner nur im Vorübergehen achtet, sondern wenn es, aus der sprachlichen Verbindung sich lösend, einen anstarrt, mit dem Stachel des Rätsels und mit der Aneignung durch die Angst! Ich bin so niedergedrückt, als ob da in diesem Wort eine andere Art von Wirklichkeit und Wahrheit läge; als ob ich an jenem schilfumkränzten See läge, an einem stillen Abend, als ob ich ihren Schrei hörte, und nun der Ruderschlag: und ich rettete ihr das Leben, aber sie würde nie mehr Mensch. So hätten denn Angst und Schmerz und Ratlosigkeit langsam den Riegel des Bewußtseins gelöst, bis daß die Verzweiflung das liebliche Wesen dieser anmutigen Weiblichkeit in Stücke gerissen. (...) Sie würden alsdann alles verwechseln, sie würde wännen, daß wir wie voreinst auf jenem See im Boote säßen und zusammen segelten; und alsdann würden wir austauschen nicht so sehr sinnbeflügelte Worte als vielmehr des Wahnwitzes Äußerungen, und würden einander verstehen in Wahnsinn, und von unserer Liebe sprechen gleich wie König Lear mit Cordelia vom Hofe sprechen will und von den Neuigkeiten dort.“⁵⁰⁵

Die Bewegung in der längeren Passage ist ‚die Möglichkeit‘, die die Natur der Erinnerung wieder gestaltet, um später sie für wirklich zu behaupten. Quidam ist ein Dichter. Er lebt konjunktivistisch. Die Natur ist dynamisch, aber er selbst ist passiv.

Das Mädchen wird gedichtet und es sind die Konturen ihres ‚lieblichen Wesens, dieser anmutigen Weiblichkeit‘, die beschrieben werden und nicht ihre konkrete Anwesenheit. Das namenlose Mädchen wird das eigene Werk des Tagebuchverfassers. Quidam konnte in dieser Hinsicht von dem Ästhetiker A gelernt haben, der in dem Vortrag über Antigone und die moderne Tragödie berichtet, wie er seinen Antigone-Charakter erschaffen hat:

„Sie ist mein Werk, aber doch ist ihr Umriß so unbestimmt, ihre Gestalt so nebulos, daß ein jeder von euch sich in sie verlieben kann und sie auf seine Art wird lieben können. Sie ist mein Geschöpf, ihre Gedanken sind meine Gedanken, und doch ist es, als hätte ich in einer Liebesnacht bei ihr geruht, als hätte sie mir ihr tiefes Geheimnis anvertraut, mit ihrer Seele es angehaucht in meinen Armen und als wäre sie im selben Augenblick vor mir verwandelt, entschwunden, so daß ihre Wirklichkeit sich nur in der Stimmung verspüren ließe, die zurückbliebe, während es sich doch umgekehrt verhält, und sie aus meiner Stimmung geboren wird zu immer größerer Wirklichkeit. Ich lege ihr das Wort in den Mund, und doch ist es mir, als ob ich ihr Vertrauen mißbrauchte; es ist mir, als stünde sie vorwurfsvoll hinter mir, und doch ist es umgekehrt, in ihrem Geheimnis wird sie immer mehr und mehr sichtbar.“⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1994, S.278f

⁵⁰⁶ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.182

Die beiden Textpassagen, in „Schuldig?“, nicht Schuldig?“ und ‚Entweder-Oder‘, haben gemeinsam, dass die oszillierende Bewegung zwischen der indikativen Realität und der konjunktivistischen Idealität von einer grundlegenden Ambivalenz in dem dichterischen Schöpfungsprozess freigestellt wird. In der Ausführung von Quidam produziert das Rätsel und das einzelne Wort unnachgiebiges Starren, aber dennoch eine wahre Welle an lyrischen Stimmungen. Das Verhältnis zwischen Quidam und dem Mädchen in „Schuldig?“, nicht Schuldig?“ wird von dem Frater als eine logische Polarität zwischen Unmittelbarkeit und Reflexion so geschildert, dass das Mädchen das Unmittelbare und Quidam die Reflexion repräsentiert.

In der Erzählung des Ästhetikers über die literarische Apparition Antigones wird deren poetischer Ursprung, nebulöser und dunkler Charakter, hervorgehoben, während das Gegenteil ausgedrückt wird: Sie aus seiner Stimmung geboren und wird zu immer größerer Wirklichkeit. Quidam dichtet weiter oder vielleicht sogar gegen die ‚Reizmittel (Incitament) des Rätsels‘, während Antigone durch A mehr und mehr in ihrem Geheimnis sichtbar wird.

Wie tritt man aus einer Kutsche heraus?:

„Vorsicht, meine schöne Unbekannte! Vorsicht; aus einer Kutsche zu treten, ist keine leichte Sache, zuweilen ein entscheidender Schritt. Ich könnte Ihnen eine Novelle von Tieck leihen, aus der Sie ersehen würden, wie eine Dame dadurch, daß sie von einem Pferd stieg, sich derart in eine Verwicklung verstrickte, daß dieser Schritt für ihr ganzes Leben definitiv wurde.“⁵⁰⁷

Die Antwort ist, dass man aus der Kutsche tritt, wie man in einem Buch hineintritt. Der Verführer spaziert und jagt seine Beute in Östergade, Langelinie und Fredriksberg und was seinem alles sehenden und alles essenden Auge dort begegnet, kann in einfache empirische Beobachtungen und in fatalen Daten zu einer privaten Biographie umgesetzt werden, in der die Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit fast aufgehoben ist. Drei Dinge heben sich im Tagebuch besonders hervor und sie bezeichnen die Technik der Verführung: das Tableau, indem die Natur, die Frauen, das Leben auf der Straße und die Intimsphäre in einem schönen Augenblick festgefroren werden, von dem die Erinnerung leben kann. Der Blick, der versucht die Frauen zu entschleiern, nicht nur deren Kleider,

⁵⁰⁷ ebd., S.364

sondern auch ihre Wahrheit und Fiktion, die die mit ihrem Ideenreichtum dem Alltag einen Schein der Mystik zu verleihen hilft.

Am 19.Mai erfährt Johannes, dass das Mädchen, das er seit zwei Wochen verfolgt, Cordelia heißt. Aber in der Zwischenzeit hatte er genug Zeit um andere Mädchen zu beobachten. Er spürt eine schleichende Ohnmacht und fragt sich: Wo ist sie, seine Cordelia? Hat der Zufall ihm einen Streich gespielt? Oder:

„Bin ich Blind geworden? Hat das innere Auge der Seele seine Kraft verloren?“⁵⁰⁸

Er fragt nach der Kraft des Auges und damit auch nach der Blindheit, aber es ist auch eine Frage nach der Erkenntnis und der Selbsterkenntnis. Die Fähigkeit der Seele, schöne Bilder hervorzubringen, ist für ihn geschlossen und das Verhältnis zwischen dem Äußeren und dem Inneren stimmt nicht mehr überein. Aber dann sieht Johannes plötzlich seine Cordelia und siehe, wie der Schriftsteller des Tagebuchs von der Kriegsmetaphorik zu augenerotischen Bildern überwechselt. Aber je mehr er mit dem äußeren Auge starrt, desto weniger fasst er mit dem Inneren. Das Einzige was für die Reflexion übrig bleibt, ist ‚das innere Auge der Seele‘. Der Blick des Johannes kann Cordelia nur metaphorisch durchdringen, denn eine Verkörperung und ein körperliches Getroffensein sind in der ästhetischen Erfahrung eins; Hegel kannte sie nicht, denn allein die Werke sind ihm wirklich, er ahnte aber, dass sie gerade in der Malerei durch den Augensinn möglich sei. Die ästhetische Erfahrung wird bei Kierkegaard eine innere Erfahrung im Subjekt statt im Äußeren eines Kunst-Objekts. Diese innere Erfahrung ist ohne ein Kunstobjekt nichts als eine ‚geschichtliche Tatsache‘, doch diese gestaltete Wirklichkeit ist nur ein Bruchteil, ein aus der äußeren, einer anderen Welt herausgebrochenes Stück, die unendlich viel größer ist, und nicht in der äußeren Welt bündig aufgeht und vergeht.

„Liebe liebt Heimlichkeit – eine Verlobung ist eine Offenbarung; sie liebt Verschwiegenheit – eine Verlobung ist eine Bekanntmachung; sie liebt Geflüster – eine Verlobung ist eine laute Verkündigung; und doch wird gerade eine Verlobung durch die Kunst meiner Cordelia ein vorzügliches Mittel sein, die Feinde zu hinterlisten. In einer dunklen Nacht gibt es für andere Schiffe nichts gefährlicheres, als eine Lanterne auszuhängen, die mehr täuscht als die Dunkelheit.“⁵⁰⁹

Die Sentenz ist ein interpretiertes Bild, eine nachgestellte Bilderklärung, indem die erste Hälfte über Liebe und Verlobung genau nach der rhetorischen Figur des Isokolon (identische Länge der Sätze) komponiert ist und einem Rhythmus, der

⁵⁰⁸ ebd., S.375

⁵⁰⁹ ebd., S.453

besonders die gegensätzliche Definitionen festhält; die Liebe ist die Eine und die Verlobung die Andere. Während die Verlobung eine laute Verkündung fordert, ist die Liebe die unausgesprochene Kommunikation des Schweigens.

Diese Dialektik zwischen Schweigen und Reden und die dauerhaften camelionartigen Bewegungen innerhalb der Matrize der Liebe, können mit den Relationen, die Johannes ‚Umgebung‘ und ‚Rahmen‘ nennt, auf der einen Seite und ‚dem Bild‘ auf den anderen verglichen werden. Das heißt, dass diese Phänomene, die den Gedanken in die Richtung der bildenden Kunst richten, tiefe Spuren in das Gedächtnis einprägen und darum auch nicht vergessen werden.⁵¹⁰

3. (K)EINE FORMVERÄNDERUNG

Die Bewegung liegt in dem Blick des Beschreibers, während der Beschriebene still steht oder still in einer Position festgehalten wird. Metabolie bedeutet auf griechisch Veränderung, ergo muss dann der Terminus Anti-Metabolie eine Erfrierung der Bewegung implizieren. In ‚Der Begriff Angst‘ wird dieser Zustand mit den Begriffen des Augenblicks und der Ewigkeit durch die Illustration einer Theatergruppe, die eine pantomimische Vorstellung in Kopenhagen vorführt, beschrieben. Vigilius Haufniensis, der Wächter von Kopenhagen, macht diese Problematik in dem Text anschaulich:

„Hier in Kopenhagen waren einmal zwei Künstler, die vielleicht selbst kaum daran dachten, daß ihrer Leistung auch eine tiefere Bedeutung abgewonnen werden könnte. Sie traten auf, stellten sich einander gegenüber und begannen nun, den einen oder anderen leidenschaftlichen Konflikt mimisch darzustellen. Wenn dann die mimische Entwicklung in vollem Gange war und die Augen der Zuschauer dem Geschehen folgten und das Folgende erwarteten, dann brachen sie plötzlich ab und verharrten nun unerschütterlich versteinert in dem mimischen Ausdruck, den sie im Augenblick hatten.“⁵¹¹

Mittendrin, ohne dass die Vorstellung zu Ende gebracht wurde, erstarren die zwei Künstler in einer plastischen Stellung, die den Augenblick festhält. Die Starre dauert zumindest so lange, wie die beiden ihre Masken und sich selbst ruhig halten können. Während die Erzählung sich entfaltet, tritt ein Tableau in der Theateraufführung und in dem Text von Kierkegaard ein. Das ist bemerkenswert und es wird deshalb in ‚Der Begriff Angst‘ erwähnt, weil es gerade ein *zufälliger* Augenblick ist, der aufgegriffen und in der plastischen Aufreihung festgehalten wird. Die menschliche Aufführung des Tableaus steht hier als Bild der Konventionen der plastischen Kunst gegenüber, weil sie gerade das Ewige und nicht den zufälligen Ausdruck festhalten soll. Sollen Zeit und Ewigkeit einander berühren, dann muss dies in der Zeit geschehen, wofür der Augenblick der bildliche Ausdruck ist.

In ‚Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie‘ von 1776 sucht Gotthold Ephraim Lessing nach dem richtige Augenblick der Darstellung in der Malerei und Bildhauerkunst:

⁵¹⁰ siehe Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.454

⁵¹¹ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.81f

„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkt brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“⁵¹²

Die bildende Kunst entfaltet sich im Raume, während die Dichterkunst sich in der Zeit entfaltet und deshalb kann nur die Dichterkunst eine Erzählung gestalten. Die Malerei kann nicht literarisch oder narrativ sein. Der Zeit angemessener ist die Musik, aber auch sie vermag die Zeit nicht wahrhaft zu erfassen, denn sie hat keinen ‚Bestand‘ in ihr, sie ist das ständige Vergehen in der Zeit. Lessing fordert, dass der bildende Künstler den richtigen Augenblick aussuchen muss, aber genauso wie Lessing sucht Kierkegaard, eben literarisch, seinen einzigen Augenblick aus. Die poetischen Figuren aus ‚Furcht und Zittern‘ bilden für Kierkegaard das Gegenbild zu Abraham, der im Tableau still steht:

„Ehe ich indes übergehe zur Erzählung von Abraham, will ich ein paar poetische Individualitäten herausstellen. Durch die Macht der Dialektik halte ich sie auf der Spitze, und indem ich die Zuchtrute der Verzweigung über ihnen schwinde, werde ich sie schon verhindern, stillzustehen, damit sie womöglich in ihrer Angst das eine oder das andere verraten können.“⁵¹³

Indem Abraham im Verhältnis zu Gott hineintritt, tritt er selbstverständlich in das Verhältnis zu dem Inkommensurablen und deshalb wird er selbst inkommensurabel für die Allgemeinheit: Die Sprache, die Vernunft und die Ethik. Es geht um das Problem der Sichtbarwerdung, des an ihm selbst Verborgenen, um die Offenbarung des Göttlichen im weltlichen Stoffe.

⁵¹² Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Schriften, Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.28

⁵¹³ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.82

Die Figuren sind unter anderem Agnete und der Meermann, Sara aus ‚Daphnis und Cholo‘ von Longus, Shakespeares Richard III, Goethes Faust und Erasmus Montanus von Holberg.

4. ‚FURCHT UND ZITTERN‘ – EINE MODERNE TRAGÖDIE?

Der Verfasser von ‚Furcht und Zittern‘, Johannes de Silentio, steht, wie Vigilius Haufniensis, der in ‚Der Begriff Angst‘ die Angst und die Konsequenzen der Sünde sich mithilfe der Psychologie außerhalb des Glaubens annähren möchte, außerhalb des Glaubens. De Silentio vertieft nicht, warum er aus der Dichterexistenz eine Tugend macht und woher er diese Ansicht hat.⁵¹⁴ Der Rest ist, wie Vigilius sagt, eine Sache der Dogmatik, die von einem anderen Pseudonym, Johannes Climacus, in ‚Philosophische Brocken‘ und in der ‚Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ dargelegt wird, doch ohne das existenzielle Verständnis, die Sünde des radikalen Christentums realisieren zu können. Dennoch wird von den drei Pseudonymen, und insbesondere von de Silentio, die Essenz des Paradoxen, die des Glaubens, ausgeführt. Abraham begreift die Unendlichkeit, indem er glaubt, dass die Glaubensbewegung mit der ‚Kraft der Absurden‘ zu vollziehen ist. Damit wird die Sprache bis zum Äußersten gezwungen und nicht nur die Aporien des Glaubens werden dargelegt, sondern auch die der Sprache. Bei Johannes de Silentio geht es um den Versuch, aus dem Schweigen herauszubringen, das Unsagbare sagbar zu machen und kundzutun.

Lessing hat mit seiner Abhandlung über ‚Laokoon‘ die Grenzen zwischen der Malerei und der erzählenden Kunst aufgezeigt. Aber Kierkegaard hat mit seinem Text hervorgehoben, dass die Grenzen der Künste sich überschneiden können. Den Moment, wo die Einbildungskraft am regsten ist, haben die Künstler der Skulptur des Laokoon plastisch dargestellt, während Kierkegaard dasselbe Moment in seinen Schriften poetisch auffängt und festhält. Mit der dichterischen,

⁵¹⁴ Bei Friedrich Schlegel ist eine ähnliche Auffassung von der Rolle des Künstlers zu finden: Alle Künstler seien Opferpriester und Künstler zu werden bedeutet nicht anderes, als sich den unterirdischen Mächten zu weihen. Über diese Künstlerproblematik im deutschen Geistesleben hat Thomas Mann in seinem Roman ‚Dr. Faustus‘ geschrieben. Gerade dort sitzt Leverkühn und spricht über das, was Kierkegaard über Mozarts Don Juan geschrieben hat: „Wenn ich mich nicht irre, läsest du da vorhin in dem Buch des in die Ästhetik verliebten Christen? Der wußte Bescheid und verstand sich auf mein besonderes Verhältnis zu dieser schönen Kunst, -der allerchristlichsten Kunst, wie er findet, - mit negativem Vorzeichen natürlich, vom Christentum zwar eingesetzt und entwickelt, aber verneint und ausgeschlossen als dämonischen Bereich, - und da hast du es denn. Eine hochtheologische Angelegenheit, die Musik – wie die Sünde es ist, wie ich es bin.“

Mann, Thomas, „Doktor Faustus“, Frankfurt am Main 1974, S.322

philosophischen und theologischen Diskussion über die Opferung Isaaks gibt Johannes de Silentio ein Signifikat des sprachlichen Paradoxes.⁵¹⁵

Die Ohnmacht, die in ihren Metaphoren sehr körperlich ist, ist nicht bloß etwas womit Abraham kämpft. Vielmehr ist de Silentios Kampf, dass die Predigten der Zeit sich von den Leiden Abrahams distanzieren und er sich nicht darin widerspiegeln kann. Die Erzählung über die Größe Abrahams ist eine Allegorie, sie sprengt ihre historische Eingebettetheit und wird dadurch zum Paradigma des Glaubenslebens. Der Mythos von der Opferung Isaaks (akedah) handelt nicht nur von dem Thema Mensch und Gott, sondern auch von der Relation zwischen dem Glauben und wie der Glaube weiter vermittelt werden kann. Kierkegaards Konstruktion lässt sich nicht exegetisch halten, denn im Alten Testament gibt es keine Trennung von sittlicher Forderung und Gottes Gebot, vielmehr ist jenes mit dieser identisch. Kierkegaard überträgt also eine moderne Problematik auf die Gestalt des Abraham, ohne auf den biblischen Kontext Rücksicht zu nehmen.⁵¹⁶ Insofern hat Kierkegaard oder der pseudonyme Verfasser, Johannes de Silentio, seine Version der Prüfung des Abrahams erdichtet und er selbst hat angedeutet, dass jener Glaubensritter sein eigenes dichterisches Werk ist. Es geht ihm darum, wie der Glaube formuliert werden kann und wie es möglich ist, ihm ein Bild zu

⁵¹⁵ Eine äußerst satirisch gefärbte Version des Abrahams-Opfers bietet Woody Allen in ‚Without Feathers‘ (‚The Scrolls‘) Allens Abraham teilt seinem einzigen Sohn Isaak mit, dass ihm die Stimme des Herrn befohlen habe, ihn zu opfern, und meint sarkastisch: „So put your pants on“. Seinem Sohn, der gerne mehr darüber erfahren möchte, antwortet Abraham: „what am I going to say? ...I’m standing there at two a.m. in my underwear with the Creator of the Univers. Should I argue?“ – „Well, did he say why he wants me sacrificed?“ Isaak fragt sein Vater, aber Abraham sagt: „The faithful do not question. Now let’s go because I have a heavy day tomorrow.“ Abraham erwähnt Sara gegenüber den Gottesbefehl; er ist sich sicher, dass der Befehl von Gott gekommen ist: „It was a deep, resonant voice, well-modulated, and nobody in the desert can get a rumble in it like that.“ Im letzten Augenblick wird Abraham von Herren selbst an der Vollstreckung des Opfers gehindert: „How could you do such a thing?“ – And Abraham said, „But you said – , - ‚Never mind what I said‘ the Lord spoke. ‚Do you listen to every crazy idea that comes they way?‘ And Abraham grew ashamed. Dann antwortet er: ‚not really... no.‘ Gott: ‚I jokingly suggest you sacrifice Isaac and you immediatly runs out to do it.‘ – And Abraham fell to his knees. ‚See, I never know when you’re kidding.‘ – And the Lord thunders, ‚No sense of humor. I can’t believe it.“

⁵¹⁶ Michelle Stott schlägt vor Lessing, Sokrates und Abraham als Pseudonyme in den Schriften von Kierkegaard zu interpretieren: „The figure of Abraham is similar, in the sense that the actual information concerning him consists of relatively brief scriptural accounts.“

Stott, M., „Behind the Mask“, Bucknell University press, London and Toronto 1993, S.88

Die Bezeichnung Pseudonyme für Sokrates und Lessing ist nach meiner Meinung nicht angemessen. Sie können eher als literarische Personen bzw. Figuren gesehen werden.

Ungefähr zwei Jahre vor der Veröffentlichung von Kierkegaards ‚Furcht und Zittern‘ unternimmt Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in der 29. Vorlesung zur ‚Philosophie der Offenbarung‘ (1842/45) den Versuch, das Abraham-Opfer auszulegen. Für Schelling steht nicht so sehr der Konflikt zwischen dem ethisch Allgemeinen und dem religiösen Paradox auf dem Prüfstand, sondern der – scheinbare – Selbstwiderspruch Gottes. Schelling akzentuiert in seiner Interpretation des Abraham-Opfers, dass gerade dieser Widerspruch in den beiden im Abraham-Opfer vorkommenden Gottesnamen Elohim und Malach Jahwe zu suchen ist.

geben. Das gibt Raum für de Silentios suggestive und visuelle Beschreibungen und seinen fragenden Stil, der gegen ihn als Erzähler und auch gegen den Leser gerichtet ist:

„Wer stärkte Abrahams Arm, wer hielt seine Rechte empor, daß sie nicht ohnmächtig niedersank! Derjenige, der darauf sieht, er wird gelähmt werden: Wer stärkte Abrahams Seele, daß es ihm nicht schwarz vor den Augen wurde und er dann weder Isaak noch den Widder sah! Derjenige, der darauf sieht, er wird blind werden. – Und doch ist derjenige vielleicht selten genug, der lahm und blind wird, noch seltener aber der, der würdig erzählt, was da geschah.“⁵¹⁷

Wie bei Adorno besteht die Spannung im Bild aus dem Prinzip der Gleichzeitigkeit des Raumes und der Zeit:

„Im Bild ist alles gleichzeitig. Seine Synthesis besteht darin, daß es das im Raum nebeneinander Seiende zusammenbringt, das formale Prinzip der Gleichzeitigkeit in die Struktur der bestimmten Einheit der Bildmomente umsetzt. Dieser Prozess aber, als Prozess in der Sache selbst und keineswegs bloß im Modus ihrer Hervorbringung, ist wesentlich einer von Spannungsverhältnissen. Fehlen diese, wollen nicht die Bildmomente auseinander, widersprechen sie sich nicht gar, so gibt es bloß vorkünstlerisches Zusammen, keine Synthesis. Spannung jedoch ist ohne das Moment des zeitlichen schlechterdings nicht zu denken. Darum ist Zeit, jenseits der bei seiner Herstellung aufgewandten, dem Bild immanent.“⁵¹⁸

Johannes de Silentio erzählt die Geschichte von Abraham und Isaak mehrfach und er fängt immer wieder von vorne an. Die kurze Erzählungen sind sowohl in ihrer literarischen Gestaltung als auch in ihrer theologischen (Um-)Deutung unvergleichliche Paraphrasierungen des Abrahams-Opfers und sie bilden die wenigen Stellen in ‚Furcht und Zittern‘, die im Präteritum geschrieben sind. Der Erzähler stellt dieser Erzählung die Verse Gen. 22,1f voran und lässt sie jeweils in Entsprechung zu Gen. 22,3 beginnen. De Silentio beleuchtet dabei das Abraham-Opfer von einem jeweils verschiedenen akzentuierten Blickwinkel aus, wobei er einen Akzent oder mehrere verlagert und gerade dadurch die Hauptintentionen der biblischen Erzählung verdeutlicht. Der Leser außerhalb und der Zuhörer innerhalb der Erzählung wissen wie die Geschichte zu Ende geht, aber Johannes erreicht nie das Topos der Geschichte. Er kreist um das Paradox herum und versucht den richtigen Augenblick, der aber mit den fortwährenden Anfängen der Geschichte immer wieder neu gesucht wird, zu finden. Die Einbildungskraft des Lesers wird herausgefordert und an jedem neuen Anfang derselben Geschichte wird etwas dazu

⁵¹⁷ Kierkegaard, S., ‚Furcht und Zittern‘, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.21

gedacht. Er jongliert mit der Zeit und dem Raum als literarischen Formen und dabei werden die Dichtung und die Malerei enger zusammengesetzt. Er dichtet die Geschichte immer wieder neu, als ob er ein Bild beschreiben würde und dann beschreibt er dasselbe Bild aus einem neuen Blickwinkel.

Für Adorno legt Hölderlins Dichtung ein exemplarisches Zeugnis des irreparabel gestörten Vertrauens in die sprachliche Bedeutungsfunktion ab. Das Befremden über die Sprache lässt sich an der Zerrüttung seiner späten Lyrik ablesen. Das Gemeinte erscheint in den Zwischenräumen und folgt eher dem rhythmisch-musikalischen als dem buchstäblich-bedeutungshaften Verlauf, denn die Hölderlinsche Formgebung weigert sich, eine Einheit herzustellen. So wird die Sprache Hölderlins zum Paradigma für Adornos Suche nach einer ihr immanenten Musikalität. Die Sprachbehandlung impliziert eine fundamentale Transformation der Sprache von ihrem hypotaktischen Charakter in eine parataktische Architektonik. In ‚Noten zur Literatur‘ stellt Adorno dar, dass wenn die Begriffssprache von Innen her aufgebrochen wird, sich in den grammatikalischen Verstößen das Verschwiegene zeigt. Die poetische Sprache aktiviert ein in der meinenden Sprache gefesselt Potential und exemplarisch für dieses Vermögen Hölderlinscher Lyrik benennt er dessen Hymne ‚Patmos‘: „Wie in der Musik ergreift die Tendenz größere Strukturen. Hölderlin kennt Formen, die, in erweitertem Sinn, insgesamt parataktisch heißen dürften.“⁵¹⁹ Der Rekurs auf abegriffliche Sprachschichten vermag es, Nicht-Gesagtes in den Brüchen des Hölderlinschen Wortmaterials hörbar zu machen. Parataktisch ist das kleine lyrische Gedicht ‚Hälfte des Lebens‘ in der Form – der Satz der ersten Strophe steht den beiden zweiten gegenüber – wie auch dem Inhalt.⁵²⁰ Die zerfallene Sprache der Parataxis leistet ihren Beitrag zur gesellschaftlichen Umwälzung unter anderem dadurch, dass Besonderes und Allgemeines gleichwertig *nebeneinander* erscheinen, dass das Besondere auf das Allgemeine nicht beschränkend und dieses auf das Besondere nicht negierend wirkt.

⁵¹⁸ Adorno, T.W., „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in *Gesammelte Schriften*, Bd.16, Frankfurt am Main 1975, S.631f

⁵¹⁹ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1981, S.473

⁵²⁰ „Mit gelben Birnen hängest/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land an den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser./ / Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein,/ Und Schatten der Erde?/ Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/Klirren die Fahnen.“

Abraham geht nicht weiter, er bleibt auf dem Berg Morija stehen. De Silentio möchte damit auch die Hegelianer seiner Zeit kritisieren, aber Kierkegaard kannte keine frühen Schriften von Hegel und es ist Kant, der behauptet Abraham sei ein Mörder und deshalb ist eigentlich Kant sein Opponent.⁵²¹ Es geht nicht nur darum, weiter zu gehen, sondern um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, das absolute Wissen, das den zurückgelegten Weg aufnehmen und aufheben wird. Der Leser kann den Ausdruck ‚stehen bleiben‘ in seiner buchstäblichen Bedeutung verstehen: Abraham bleibt auf der Spitze des Berges Morija stehen, ohne weiter zu gehen: „auf dieser Spitze steht Abraham“.⁵²² Abraham zieht das Messer und in dem Augenblick als das Messer in der Sonne funkelt, werden die Körper von Abraham und Isaak, von Silentio, als ein stillstehendes Tableau festgehalten, oder man könnte sagen, sie, die Körper, stehen in der Geschichte *nebeneinander*. Es scheint fast so, als ob die Geschichte um ihre Nichtentfaltung zentriert ist, denn es ist ein Tableau von Abraham, der da mit dem Messer gezogen steht und bereit ist Isaak zu opfern,⁵²³ den Leser präsentiert wird.

Hölderlin, ‚Hälfte des Lebens‘, in: ders., Sämtliche Werke, Bd.2, herausgegeben von Friedrich Beissner, Stuttgart 1953, S.121

⁵²¹ siehe, Kant, I., „Streit der Fakultäten“

⁵²² Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.33

Quidam, der Verliebte aus ‚Stadien‘, bildet so zu sagen das Gegenstück zu ‚sich auf der Spitze‘ festzuhalten, indem er versucht sich auf der Spitze des Wunsches festzuhalten: „Es ist nicht Reflektiersucht bei mir, denn mein Hauptgedanke bei dem Ganzen ist mir klar wie der Tag: alles zu tun, um sie loszuarbeiten und mich auf der Spitze des Wunsches fest zu halten.“

Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S. 267

Seine Reue mit dem Dasein hält ihn in der Schweben, sobald er erlöst wird, wird er wieder frei und „Deshalb ist es, daß ich mich mit jeglicher Mühe auf der Spitze der Verliebtheit halte. Sobald ‚sie‘ frei ist, sind die religiösen Krisen meine Aufgabe.“

ebd., S.275

vgl., „Die Allegorie wie die Ironie sind dadurch gekennzeichnet, daß sich in beiden eine bestimmte Unstimmigkeit in der zeitlichen Ordnung offenbart.“

de Man, Paul, „Die Idologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.120

Sie können nicht bei dem Erreichten stehenbleiben, sondern sie gehen weiter: „Der ganze Prozeß läuft mit einer beunruhigenden Geschwindigkeit ab. Die Ironie besitzt eine ihr innewohnende Tendenz, ihre Bewegung zu beschleunigen und nicht anzuhalten, bis sie ihren Weg vollendet hat; ausgehend von der nebensächlichen und scheinbar harmlosen Bloßstellung einer unbedeutenden Selbsttäuschung erreicht sie schnell die Dimensionen des Absoluten.“

ebd., S.112

⁵²³ Quidam, der Verliebte aus der Experiment in ‚Stadien‘ beleuchtet mit seinem Schweben so manches religiöses Problem, eben das Dämonische: „Er soll freilich in der Schweben (in *suspensio*) oder, wie gesagt, auf der Spitze des Wunsches bleiben, soll jedoch zugleich Kraft dessen, daß die Entscheidung für ihn vorüber ist, seinen religiösen Entschluß in sich ruhen lassen und die Entscheidung nicht dialektisch werden durch ‚sie‘. (...) –Er hatte Energie genug, um seinen Betrug durchzuhalten, Energie genug, um das Religiöse zu wählen und eben in dem äußersten Augenblick oder auf der äußersten Spitze der religiösen Leidenschaft wird er dialektisch.“

Den Begriff ‚nebeneinander‘ benutzt Lessing, um die Unterschiede zwischen den Schwesterkünsten der Dichtung und Malerei zu beschreiben:

„so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied zwischen ihnen [Dichtkunst und Malerei, L.R.], daß jener seine sichtbar fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich versagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellung eine Handlung vermuten lassen, begnügen.“⁵²⁴

Die Erzählung von de Silentio über Abraham kann als ein Buch ohne Ergebnis gesehen werden oder aber sie stellt die Geschichten als ein Nebeneinander eher als ein Nacheinander, als ein *Tableau* statt einer Erzählung dar. Diese buchstäbliche, bildliche Ebene beschreibt ein stummes und stillstehendes Tableau – oder der Leser könnte mit Recht sagen ein Nebeneinander; dort wo die zwei Körper, Abrahams und Isaaks, in der Unbeweglichkeit des Augenblicks festgehalten werden.⁵²⁵ Versöhnendes Denken im schlechten Sinne meint, das Besondere nicht als solches sein lassen, und das heißt, das Singuläre mit einer Tendenz zur Assimilation an Übergeordnetes zu behandeln. Unversöhntes ohne falsche Versöhnung *nebeneinander* bestehen zu lassen, ist wahre Versöhnung. Das Verhältnis der einzelnen Tableaus zu ihren Lesern ist das einer verweisenden Verkettung, in der der Leser immer noch seine Freiheit behauptet; auch die konstellative Form deutet ja nur einen Namen an, der sich zeigt, der aufblitzt, sich aber sofort wieder verhüllt. Nach Art des Namens wird etwas enthüllt, ohne dass es begrifflich eingefangen würde. Der Begriff von Lessing und der vorläufige Titel der Schrift⁵²⁶ charakterisieren gerade dieses Bild des Augenblicks von Abraham,

Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.454
Er kann nicht auf ‚der Spitze‘ stehen bleiben, weil die erahnten Möglichkeiten sich nicht in ihren religiösen Ideen zu sich selbst verhalten können.

⁵²⁴ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Werke Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.114

⁵²⁵ siehe, Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“: Der Augenblick, wo er „das Messer zieht“, S. 117: „in dem Augenblick das Messer funkelt“ und „auf dieser Spitze steht Abraham.“, S.33f

⁵²⁶ Es ist aus den nachgelassenen Papieren möglich zu sehen, dass Kierkegaard diese Schrift ‚Mellemhverandre‘ [Nebeneinander, L.R.] oder ‚Bævegesler og Stillinger‘ [Bewegungen und Stellungen, L.R.] zu nennen vorhatte. Die zwei Vorschläge wurden, wie bekannt, verworfen und der endgültige Titel lautet ‚Frykt og Bæven‘ [‚Furcht und Zittern‘, L.R.].

der mit gezogenem Messer bereit ist, seinen Sohn zu opfern, weil Gott es von ihm fordert. Sie stehen nebeneinander, gebunden oder paralysiert wie sie sind, als ob sie stumme und unbewegliche Figuren in einer Malerei oder einer Skulptur wären.

Das Interessante ist, dass Kierkegaard, wenn er von Abraham und Hiob spricht, deren Handlungen betont und nicht deren Worte akzentuiert. Das Tableau von Abraham zeigt bildlich und metaphorisch, wie Johannes de Silentio vor dem Paradox steht. In Hinsicht auf Sokrates in ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘ ergibt sich die alte Schwierigkeit, dass Sokrates kein Wissen von ‚etwas‘ gehabt habe. Diese Unwissenheit, die zugleich ein Wissen um nichts ist, sei also ironisch gewesen. Insofern sei es Sokrates mit einer Unwissenheit *zur gleichen Zeit* ernst und doch wiederum nicht ernst gewesen, und *auf dieser Spitze* müsse man Sokrates festhalten, denn jetzt sei „seine Ironie vollendet in sich selbst.“⁵²⁷

Später zeichnet Anti-Climacus auf, dass das Paradox die Anti-Metabolie des Verstandes ist:

„So mit dem Gott-Menschen. Er ist ein Zeichen, das Zeichen des Widerspruchs, er steht in Unkenntlichkeit, also ist jede unmittelbare Mitteilung unmöglich.“⁵²⁸

de Man zeigt in ‚Ideologie des Ästhetischen‘ anhand von Baudelaire in dessen ‚Schlusspointe‘ in den Prosagedichten der ‚Tableaux parisiens‘ das zeitliche Moment: „Wo die beiden Ichs, das empirische wie das ironische, gleichzeitig gegenwärtig sind, als zwei unvereinbare und getrennte Wesen zum gleichen Zeitpunkt nebeneinander bestehen. (...) Die Ironie ist eine synchrone Struktur, während die Allegorie als Modus des Nacheinander auftritt, aus dem eine Form der Dauer hervorgeht, die eine um ihren illusionären Charakter wissenden Illusion von Kontinuität ist. Doch trotz ihrer wesentlichen Unterschiede in Charakter und Struktur sind Ironie und Allegorie zwei Gesichter derselben fundamentalen Zeiterfahrung.“

de Man, P., „Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.124

⁵²⁷ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.274

⁵²⁸ Kierkegaard, S., „Einübung im Christentum“, Nr.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1995, S.137

Der Gott-Mensch ist das Paradox, das absolute Paradox und deshalb ist es ziemlich sicher, daß der Verstand davor still stehen muss um es begreifen zu wollen; ist Vermessenheit.

vgl., auch ebd., S.126ff

In ‚Die Ideologie des Ästhetischen‘ zeichnet Paul de Man anhand von zwei Zitaten aus ‚Vorlesungen über die Ästhetik I‘ das Erhabene bei Hegel auf: „In diesem Fall ist der rhetorische Modus nicht ein Mimesis-Diegeses-System der Repräsentation, sondern direkte Apostrophe. (...) Hegel stellt die beiden Zitate *nebeneinander* [hervorhebung von mir, L.R.], was sich an der zwar ziemlich unauffälligen, aber doch unverkennbaren symmetrischen Position von Gott und Mensch im Text zeigt.“

de Man, P., „Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.71

Diese Nebeneinanderstellung zeigt, dass der Geist sich selbst als dasjenige setzt, was des Setzens unfähig ist und auf keine Weise ist die Unvereinbarkeit der beiden Zitate abgeschwächt oder gar aufgehoben.

Aber mit seiner Schrift weist Johannes de Silentio darauf hin, dass die Kunst sich dem Paradox nähern kann und Anti-Climacus betont die besondere Rolle der Einbildungskraft, um die Gleichzeitigkeit mit dem Unbedingten, Christus, aufrecht zu erhalten:

„Der Unterschied zwischen Poesie und Geschichte ist freilich der, daß die Geschichte das *wirklich* Geschehene ist, die Poesie das Mögliche, das Erdichtete. Aber das was wirkliche geschehen ist (das Vergangene), ist lediglich in gewissem Sinne, nämlich in Entgegensetzung gegen das Dichtwerk, ein Wirkliches. Es fehlt ihm die Bestimmung, welche die der Wahrheit (als der Innerlichkeit) und die aller Religiösität ist, die Bestimmung: *für Dich*.“⁵²⁹

Anti-Climacus drückt damit aus, dass die Einbildungskraft, die Fantasie, genau so eine entscheidende Rolle darin spielt ein Christ oder Mensch zu werden spielt, denn ohne Einbildungskraft, keine Imitation.

Lessing unterscheidet wie Kierkegaard zwischen der bildenden Kunst und der Dichtung, denn sie gehören beide den schönen nachahmenden Künsten an und während die Malerei und die Bildhauerkunst sich im Raume entfalten, entfaltet sich die Dichtung in der Zeit.⁵³⁰ Aber Kierkegaard versucht mit dem narrativen Prinzip, das Lessing für die visuelle Kunst behauptet hat, abzurechnen. Anhand der Laokoon-Gruppe aus 50 v.Chr. wird der Augenblick der Darstellung diskutiert. Die Kunst muss den Punkt finden, an dem die Einbildungskraft freies Spiel hat. Der besondere Augenblick muss herausgesucht werden. Bei den Griechen folgte die bildende Kunst dem Ideal die Schönheit,⁵³¹ die Nachahmung der Körper und die Leidenschaft wurden der Schönheit untergeordnet. Aber der Ausdruck einer so großen Seele, wie die des Laokoon, geht weit über die Bildung der schönen Natur. Virgil sagt über Laokoon, er leide wie Philoktet, aber wieso schreie er nicht?⁵³² Die Einbildungskraft ist für Lessing das entscheidende Moment:

⁵²⁹ Kierkegaard, S., „Einübung im Christentum“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1995, S.71

⁵³⁰ Hegel wendet sich gegen die Literarisierung der Malerei, denn die Beschreibung von Situationen „in Worten ist einerseits sehr trocken und tädios und kann dennoch, wenn sie aufs einzelne eingehen will, niemals fertig werden; (...).“ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik III“, Gesammelte Werke, Bd.15, Frankfurt am Main 1993, S.90 Die Kompromierung der Momente in der Malerei und die Anschaulichkeit des Bildes können nicht dem sprachlichen Fluß, der sich im Rinnsal der Zeit schlängelt, folgen.

⁵³¹ „Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in der Geschichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.“ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Schriften, Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.26

Er stellt fest, dass bei den Griechen die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

⁵³² „Laoccon, durchs Los für Neptun zum Priester erkoren, schlachtete gerade einen riesigen Stier am Opferaltare.

„Wenn also Laokoon seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustand zu erblicken.“⁵³³

Obwohl der Dichter den Schrei ausdrücklich hervorhebt, kann er nicht plastisch oder malerisch dargestellt werden. Der Dichter muss sich nicht, wie der Bildhauer, auf einen Augenblick konzentrieren, sondern er bewegt sich in der Zeit. Wie Lessing es empfohlen hat, versucht Kierkegaard ein Bild von Abraham zu erzählen, ohne das Topos mitzuteilen, denn die Figuren erfrieren zu Gestalten in dem Augenblick davor. Die Zeit, der Gegenstand der Dichtung, und der Raum, der Gegenstand der Malerei, werden somit einander näher gebracht und dadurch werden die Zeit und der Raum zu Momenten der indirekten Mitteilung.

Die Erzählung schreitet voran, aber mit Hilfe des Tableaus wird die Zeit für einen Moment in einem Bild zum Stillstand gebracht und Kierkegaard überführt somit den Begriff ‚nebeneinander‘ von dessen plastisch-bildlichen Anwendungsgebiet bei Lessing zur Beschreibung eines literarischen Textes.⁵³⁴ Das Dilemma der Existenz ist, dass sie von der Zeit determiniert und getrennt, nicht als Einheit ist. Bei Kierkegaard ist das Urteil in der Zeit verwurzelt und in seiner Darstellung der inauthentischen Subjektivität, in ‚Der Liebe Tun‘, führt Kierkegaard das Problem

Da! Da gleitet von Tenedos her durch ruhige Wogen – jetzt noch fasst mich Entsetzen – in riesigem Bogen ein Paar von Schlangen im Meere dahin und strebte gemeinsam zum Strande. Steilauf recken sie zwischen den Fluten die Brust, ihre Kämme glühn blutrot aus Wogen empor. Der übrige Teil streift hinten das Meer und wirft zu gewaltiger Windung den Rücken. Schaurig schäumt das Wasser der See; schon gingen an Land sie, brennend starteten die Augen, von Blut unterlaufen und Feuer, und schon leckten sie zischend ihr Maul mit zuckenden Zungen: Bleich vom Anblick fliehn wir hinweg; sie streben in sicherem Zug auf Laocoon zu: sofort um die Leiber, die jungen, beider Söhne schlingen nun beide Schlangen die grause Windung, weiden den Biß an den armen, elenden Gliedern. Dann ergreifen den Vater sie auch, der mit Waffen zu Hilfe herstürmt, schnüren ihn ein in Riesenwindungen, und schon zweimal die Mitte umschlungen und zweimal die schuppigen Rücken um seinen Hals, überragen sie hoch mit Haupt ihn und Nacken. Jener bemüht mit den Händen sich hart, zu zerreißen die Knoten, schwarz übergossen von Geifer und Gift an den heiligen Binden, furchtbar zugleich tönt klagend sein Schrei hinauf zu den Sternen. So brüllt auf der Stier, der wund vom Altare geflüchtet und das Beil, das unsicher traf, geschüttelt vom Nacken. Aber zum Tempel hoch droben entfliehn schnell gleitend die beiden Schlangen und streben hinauf zur Burg der grausen Tritonis, bergen zu Füßen der Göttin im Rund sich unten des Schildes. Da drang allen erst recht durch bebende Herzen ein neuer Stoß des Entsetzens; sie sagen, Laocoon habe mit Recht jetzt sein Verbrechen gebüßt: er verletzte das heilige Holz doch mit seinem Spieß und stieß in den Rücken die ruchlose Lanze.“

Vergil, „Aeneis“, herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte, Düsseldorf/Zürich 1997, S.61

Siehe auch Bild 3 im Anhang.

⁵³³ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Schriften, Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.28

⁵³⁴ „Deshalb braucht die Schrift auch das Wort: werfen, um die Energie auszudrücken, die zu der Kraft des Entschlusses gehört – denn die Sorgen sind geschmeidig, und wenn du auch die künstlichsten Bewegungen machst, sie umschlingen dich immer fester, ebenso wie die Schlangen den Laokoon, sie sind die scharfsinnigsten Sophisten, gegen die all deine Gründe nichts ausrichten.“

der Zeit aus, denn dort ist die umsichtige Haltung fundamental determiniert und wird von der Zeit absorbiert.

5. DER MEERMANN

„Agnete stander paa Højelofts Bro, / Strax kom der en Havmand fra Bunden op. / Haa, haa, haa! / Strax kom der en Havmand fra Bunden op. // Og hør Du, Agnete! Hvad jeg siger Dig: / ,Vil Du være Allerkjæreste min?‘ / Haa, haa, haa! / Vil due være o.s.v. //‘O ja saamænd det vil jeg saa, / Naar Du tager mig med paa Havsens Bund.‘ / Haa, haa, haa! / Naar Du tager mig o.s.v.“⁵³⁵

Den Konflikt zwischen Schweigsamkeit und Rede thematisiert de Silentio auch in ‚Problem III‘. Das Kapitel trägt den Titel ‚War es ethisch verantwortbar von Abraham, dass er sein Vorhaben vor Sara, Elisier und Isaak verschwieg?‘ und es beinhaltet auch die bekannte Wiedererzählung der Sage von Agnete und dem Meermann, der Adorno in ‚Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen‘ großen Wert beimisst.

Die Auslegung Adornos von de Silentios Interpretation dieser Sage wird nicht schriftlich mit der allgemeinen Perspektivierung des Mythos von Abraham in ‚Furcht und Zittern‘ verbunden –oder wie häufiger in der Sekundärliteratur, in Verbindung mit dem Verhältnis Kierkegaards zu Regine gesetzt. Gerade das Gegenteil, die Relation des Opfers zum Dämonischen in der Natur, ist, das was interessant ist, weil Adorno gerade dort eine Hoffnung in Kierkegaards falscher Versöhnungsphilosophie erblickt. Adorno heftet sich besonders an die Dämonie, die in dem Beispiel de Silentios mit der Unmittelbarkeit des Meermannes verbunden ist:

„Im Opfer der Entsagung aber wird der Nix ‚dämonisch‘: er schweigt.“⁵³⁶

Das Problematische in der Interpretation Adornos ist, dass de Silentio gerade die mythische Erzählung weiter auslegt, sodass der Meermann unter einer menschlichen Bewusstseinsbestimmung subsumiert wird.⁵³⁷

Die Handlungen des Meermannes haben Konsequenzen, sie werden reflektiert und ‚redend‘ [dän. talende, L.R.], damit bekommt er die Möglichkeit durch die doppelte Resignation in der ‚Bewegung der Reue‘ entweder in den Naturzustand durch die Verstecktheit der Reue zurück zu kehren oder durch Agnete, die Rede

⁵³⁵ Baggesens, Jens, „Danske Værker“, utg. Af forfatterens sønner og C.J Boye, Bd. 1-12, København, 1827-32, bd. 2, 1828, S.348

⁵³⁶ Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.173

⁵³⁷ Nach A tritt Elvira nicht für moralische Prinzipien ein, sie kämpft vielmehr um ihre Liebe, d.h. um Don Juan; diese nun ‚verwandelte‘ Elvira fesselt, so A, Don Juan mehr als jede andere Frau. Was hier mit ‚verwandelte‘ Elvira gemeint ist, wird ebenso wie das von A gezeichnete Verhältnis von Elvira und Don Juan erhellt durch jenen Abschnitt im dritten Teil von ‚Furcht und Zittern‘, worin Kierkegaards Pseudonym Johannes de Silentio die bekannte Sage ‚Agnete und der Meermann‘ umdeutet; wie Don Juan in ‚Entweder-Oder‘ so ist darin der Meermann Ausdruck des Dämonischen.

und das Offenbare, erlöst zu werden. Wenn Adorno in seiner Argumentation nicht die Doppeltheit im Textauszug berücksichtigt, ist der Grund dafür eine allgemeine Koppelung zwischen der trotzigen Naturdämonie des Meermannes und der ‚objektlosen Innerlichkeit‘ der Philosophie Kierkegaards.⁵³⁸ Indem Kierkegaard den Meermann in das archaische zurück sinken lässt, bezeugt er - negativ und in der Form der Dementie - den verdrängten Grund des Idealismus in dem Nichtidentischen. Dies ist der Grund, weshalb Adorno Kierkegaard zitiert, und den Meermann ‚schön wie einen erlösenden Engel‘⁵³⁹ nennt. Es ist aber nicht zutreffend, da es Agnete und nicht der Meermann ist, dem [dän. hun, L.R.] diese Worte zugeschrieben werden, in der Hoffnung auf eine Erklärung durch die Reue und dem Allgemeinen, um das, was sie symbolisiert, zu unterstreichen und damit wird ihre Handlung im Verhältnis zum metaphysischen Niveau aus ‚Furcht und Zittern‘ gesetzt.

Der Meermann ist ein grandioser, aber tragischer Held, der nach de Silentio *fast* das Abraham-Paradox wiederholt. Aber noch einmal ist die Rede von einer Analogie, einer Approximation. Der Verfasser hat die ursprüngliche Sage verändert. Agnete ist nicht mehr eine Frau, die ‚das Interessante‘ begehrt, sondern sie ist reine Unschuld, fast wie Don Juan, aber ohne dessen sinnliche Genialität. Dem Meermann ist ein menschliches Bewusstsein gegeben, selbstverständlich um ihn mehr plastisch und mehr gegenwärtig für den modernen Leser zu gestalten. Sonst folgt die Erzählung des Johannes dem Motiv der Sage. Der Meermann schießt aus dem Versteck des Abgrundes herauf und ergreift in wilder Lust ‚die unschuldige Blume‘ Agnete, die dann ihrem Verführer bis zum Meeresboden folgen will. Aber dann tritt die Katastrophe ein. Der Meermann wird mit Reue erfüllt, da er der Macht der Unschuld nicht standhalten kann:

„-Und siehe! Das Meer braust nicht mehr, seine wilde Stimme verstummt, die Leidenschaft der Natur, die des Meermannes Stärke ist, läßt ihn in Stich, es entsteht Windstille.“⁵⁴⁰ Während die Natur und die Elemente, die die Stärke und das Zuhause des Meermannes sind, in Aufruhr gegen die Unschuld verstummen, splittert der Horizont in dem nachfolgenden Zusammenbruch des Meermannes. Er kann nicht der Macht der Unschuld widerstehen und hatte er früher die Macht sich in der Tiefe des Meeres

⁵³⁸ Adorno übersieht den Zauber des gleichsam alkyonisch ewigen Augenblicks, den Kierkegaard sich als ‚eine kleine Veränderung‘ an der Sage ‚erlaubt‘

⁵³⁹ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.88f

⁵⁴⁰ ebd., S.88

frei zu bewegen, wird nun sein Element ihm untreu und die Möglichkeit, Agnete zu verführen, besteht nicht mehr. Versteckt in dem dynamischen Spiel zwischen oben und unten zeigt sich eine irreführende Parallele zu der Geschichte Abrahams: Wenn Abraham im Schweigen und im Streben Isaak auf den Berg Morija führen konnte, erst in Unwissenheit und hinunter in Gewissheit, so verbleibt der Meermann in sich selbst verkrümmt, ohne, dass das Endziel seiner Reise erreicht wird: Agnete zurück zu ziehen – nicht hoch auf den Berg, sondern tief in das Meer hinunter.

Aber für diese Analogie zeigt de Silentio kein Interesse. Er betont, dass ‚das Dämonische‘, was der Meermann ausdrückt, dieselbe Eigenschaft wie das Göttliche hat, nämlich, dass ‚der Einzelne in ein absolutes Verhältnis zu ihm treten kann.⁵⁴¹ Johannes will damit zeigen, dass der Meermann, im Gegensatz zu Abraham, reden kann, weil er Reue zeigt und bei Agnete erlöst wird. Wäre er bei der Reue stehen geblieben, würde er außerhalb des Allgemeinen stehen; seine Klage wäre Schweigen und er wäre unerlöst. Agnete schenkt dem Verführer ihr ganzes Vertrauen und die Macht ihrer Unschuld wirkt besänftigend sogar auf die Elemente selbst. Der Meermann heiratet Agnete und das Allgemeine wird durch die Sünde offenbar. Der Unterschied zwischen ihm und Abraham ist, dass Abraham nicht durch die Sünde ‚der Einzelne‘ wurde, sondern der Auserwählte Gottes war. Doch indem der Meermann verstanden wird, wird ein neuer Anlauf zum Verständnis Abrahams unternommen. Und hier ist das Paradox für de Silentio und den Leser, weil der Vergleich zwischen dem Meermann und Abraham ‚nicht Abraham erklärt; denn Abraham war nicht durch die Sünde der Einzelne geworden, er war im Gegenteil der gerechte Mann, der Gottes Auserwählter ist.⁵⁴² ‚Die Sünde‘ wird somit die Bedingung der Rede. Es ist die Erklärung, die Abraham nicht bekommt, weil sein Verhältnis zum Absoluten ihn plötzlich und ohne Vorwarnung trifft, und ohne dass er es bewusst hervorgeholt hat:

„Abraham schweigt, - aber er *kann* nicht reden, darin liegt die Not und Angst. Wenn ich nämlich, indem ich rede, mich nicht verständlich machen kann, dann rede ich nicht, und wenn ich auch ununterbrochen Nacht und Tage redete. Dies ist Abrahams Fall. Er kann alles sagen; aber eines kann er nicht sagen, daß ein anderer es versteht, dann redet er nicht.“⁵⁴³

⁵⁴¹ ebd., S.90

⁵⁴² ebd., S.92

⁵⁴³ ebd., S.106

vgl., In ‚Stadien auf des Lebens Weg‘, Bd.II wird in dem Tagebuch Mitternachts und Morgens geschrieben. Er redet Tag und Nacht ununterbrochen, aber das ganze Buch handelt eben von Nichts.

Johannes führt aus, dass das Lindernde in der Rede liegt, dass sie in das Allgemeine übersetzt.⁵⁴⁴ Aber die Tiefe der Rede besteht darin, dass Abraham die Opferung Isaaks nicht mit Worten ausdrücken kann, weil sie eine Prüfung ist. Und als Leser oder Erzähler können wir es nicht verstehen. Wir missverstehen ‚das Schönste‘ was die Sprache hervorbringen, das worüber Abraham reden kann. Diese Schönheit ist die Liebe Abrahams für Isaak. Nochmals eine Analogie, aber diesmal von Abraham an de Silentio: ‚das Schönste‘ was Abraham bzw. der Verfasser ausführen kann, ist die Liebe zu dem Abraham/Isaak-Motiv. Abraham redet schön über Isaak und de Silentio redet schön über Abraham. Wird diese Analogie oder Schlussfolgerung missverstanden, dann haben die Leser Johannes verstanden. Was nicht ausgesprochen werden kann, darüber kann dennoch schön geredet werden. Das hat der Verfasser getan, indem er die paradoxe Liebe Abrahams als ein Medium zwischen seinem eigenen Schweigen und Gottes ‚redendem‘ Bruch der Kommunikation eingefügt hat. Die schweigende Rede Abrahams ist mehr als vollendete Kunst. Wenn Abraham nichts sagt, wird es Form, eine vollendete und singuläre Form und deshalb kann sie nicht wiederholt werden. Wenn de Silentio etwas übers ‚Schweigen‘ schreibt, zeigt dies in Richtung auf die ‚Ungleichartigkeit‘⁵⁴⁵ der Form mit ihrem Inhalt. Die Form haben Abraham und de Silentio gemeinsam. Aber Abraham kann etwas, was de Silentio eben nicht kann. Die Kunst Abrahams spricht den Versöhnungsimperativ der Ästhetik aus, indem sie gerade ironisch deren Forderung zur Explikation der Innerlichkeit im Äußeren wiederholt, dann erfährt Johannes wieder und wieder die Qualen darüber, dass das Äußere mit dem Inneren harmonieren muss und das ist dasselbe, wie die schweisame Geste des Glaubens in die redende Form der Schrift umzusetzen.

In ‚Problem I‘ wird die Frage gestellt, ob es eine teleologische Suspension des Ethischen gibt. De Silentio beantwortet die Frage bejahend, es gibt eine Situation, die trotz Ohnmacht eine Suspension des Ethischen und auch damit das Soziale rechtfertigt. Die Begriffsauslegung de Silentios stellt das Problem in einen Kontext, der ebenso gut durch Assessor Wilhelm aufgestellt sein könnte: „Das Ethische ist als solches das Allgemeine und das Allgemeine das, was für jeden gilt, welches sich andererseits so ausdrücken läßt, daß es in jedem Augenblick Gültigkeit hat. (...) Unmittelbar sinnlich und seelisch

⁵⁴⁴ vgl., „Indem die *Sprache* das Werk des Gedankens ist, so kann auch in ihr nichts gesagt werden, was nicht allgemein ist.“

Hegel, G.W.F., „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“, erster Teil, Frankfurt am Main 1970, S.74 (§20)

⁵⁴⁵ vgl., ‚Furcht und Zittern‘, S.35

bestimmt, ist der Einzelne, der Einzelne, der im Allgemeinen sein Telos hat, und es ist seine ethische Aufgabe, beständig sich selbst darin auszudrücken, seine Einzelheit aufzugeben, um das Allgemeine zu werden.“⁵⁴⁶

Aber Abraham lebt fast diametral zu diesen Vorschriften. Sein Tun kann nicht das Allgemeine erfassen, weil die göttliche Verankerung außerhalb eine Sozialität platziert ist und sein Selbstverständnis ist in der Sprache fundiert. Deshalb ist Abraham erst ‚der Einzelne‘, indem er ‚dem Absoluten‘ gehorcht [dän. han er lydhør, L.R.], was gerade nicht oder mit der Allgemeinheit realisiert werden kann. An die Kategorie ‚der Einzelne‘ ist seine mögliche ethische Bedeutung unbedingt geknüpft. Sie ist die Kategorie, durch welche in religiöser Hinsicht die Zeit, die Geschichte und das Geschlecht hindurch müssen. Der ethisch-tragische Held beugt sich unter das Allgemeine. Dagegen stehen der ästhetisch-tragische Held und der Ritter des Glaubens unter dem Paradox, was besagt, dass der Einzelne über dem Allgemeinen steht. Verborgene Innerlichkeit ist die allen modernen ästhetischen Helden gemeinsame Daseinsform. Etwas unaufgeklärt Dunkles treibt sie um, von dem sie sich nicht zu lösen vermögen. Eigensinnig beharren sie auf ihrer Besonderheit und schließen sich von dem Allgemeinen aus. Schuldhaft, da freiwillig, ist ihr Verhalten, und die Ethik muss sie verurteilen. Das Abgeschiedensein von der Gemeinschaft hat die ästhetische Individualität mit der religiösen gemein, denn beide Existenzen stehen unter dem Paradox, dass der Einzelne höher als das Allgemeine steht.

Das Positive in dem unmöglichen Dialog Abrahams mit Gott ist, dass er, wie Hiob aus dem alten Testament, alles doppelt wieder bekommt: Der Glaube und Isaak, und Isaak und der Glaube. Abraham verzichtete nicht durch den Glauben auf Isaak, sondern durch den Glauben bekam er Isaak wieder. Abraham ist es ernst damit Isaak zu opfern. Zugleich aber erwartet er widersinnig, dass Isaak ihm nicht genommen wird. Dann wird er gänzlich unverständlich: Sagt er, er werde Isaak verlieren, so widerspricht er seiner Hoffnung; sagt er, er werde Isaak nicht verlieren, so resigniert er nicht ernsthaft. Im Opfer und Wiedergewinn erfährt der Ritter des Glaubens das Wirken des Göttlichen. Ob er jedoch die wahrhaft befugte Ausnahme ist, dessen ist er nie ganz sicher. Die einzige Anzeige hierfür ist der Schmerz, den er erdulden muss. Eine Ausnahme ohne göttliche Sanktion ist der

⁵⁴⁶ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.49

ästhetisch-tragische Held. Er nähert sich dem Religiösen und einzig in diesem liegt seine Rettung.

„Furcht und Zittern“ wird der Kontrapunkt der Schweigsamkeit, die Thematisierung des Selbst und ein Ort wo über die Dichtung gedichtet wird, über das, was unmöglich erscheint: Die Leidenschaft des Glaubens. Das „was“ des Textes ist einfach, aber dessen „wie“ und nicht weniger als dessen eigenes „wie“ ist kompliziert. Aber zwischen „was“ und „wie“ befindet sich die Ironie. Man kann Abraham wohl verstehen, aber ihn nur so verstehen, wie man das Paradox verstehen kann: „The idea of possibilities is further articulated in Kierkegaard’s remarks on Abraham. Abraham had neither surrendered Isaac nor willfully retained him. His faith sustained an ‚absurd‘ certainty that all would be well even though Isaac had been required of him.“⁵⁴⁷

„Furcht und Zittern“ und „Philosophische Brocken“ können als Mythen verstanden werden, eben dialektisch zugespitzt. Die Dialektik des Glaubens, des Gehorsams und des Opfers werden auf die Spitze getrieben. Es kann fast gesagt werden, dass in „Furcht und Zittern“ eine höhere Form der Ironie gegeben wird. Es ist eine Ironie, die eng an der dichterisch unausweichlichen Distanz des Drama liegt, eine Ironie, die konstant sich in dem Wesen der Fiktion hineinschreibt, eine Ironie, die mit der Apostasie der Mitteilung kämpft. Eine Ironie, die sagt, was sie sagen will, indem sie es nicht sagt: Abraham „sagt zu allererst gar nichts, und in dieser Form sagt er, was er zu sagen hat: (...) Er sagt so keine Unwahrheit, aber er sagt so überhaupt nichts; denn er redet in einer fremden Zunge. (...)“⁵⁴⁸

Seine Antwort an Isaak hat die Form der Ironie, weil es immer Ironie ist, wenn er etwas sagt, und doch nichts sagt, wie de Silentio darlegt. Und dann ist es dem Leser freigestellt „das Gewicht auf ‚er‘ oder ‚ich‘ zu legen, ob er Abraham im Glauben oder de Silentio beim Wort nehmen will.

⁵⁴⁷ Creegan, C.L., „Wittgenstein and Kierkegaard“, London and New York 1989, S.83

6. DAS SUBLIME IST IN DER FLUKTUATION ZWISCHEN DER UNVERSTÄNDLICHKEIT UND DEM UNAUSSPRECHLICHEN VERWURZELT

De Silentio zeigt mit seinen Texten auf, dass das Sublime sich in der Fluktuation zwischen der Unverständlichkeit und dem Unaussprechlichen befindet. Er kann bewundernd und springend reden und nochmals reden über das, worüber er im philosophischen Verständnis sich schweigsam und verwundert verhalten sollte. Das polysemische Potential des Schweigens trägt die Möglichkeit in sich zu Wort zu kommen. Der Verfasser kann deshalb der Rhetoriker der Schweigsamkeit‘ genannt werden. Garff nennt in ‚Den Søvnløse‘ den Grund dafür, dass Johannes de Silentio die Schweigsamkeit in seinem Namen aufgenommen hat, soll in „selve sprogets negative nævør i tavsheden, (...) Tavsheden er ikke blot det, han [de Silentio, L.R.] skriver ud af, den er tillige det, han skriver om.“⁵⁴⁹ Entsprechend schreibt Tjøner in einem Essay, den er ‚Stilens tænker‘ genannt hat:

„og dog er det en avgjørende forskjell mellom dikterens tragiske helt og Det gamle testaments Abraham. Førstnevnte inngår i en kunstnerisk ramme som gir mening til selv de verste redsler, mens sist nevnte er ganske alene med sitt forehavende.“⁵⁵⁰

Bei der sprachlichen Untersuchung des Johannes sind Analogien, die sich bloß entwickeln konnten, zu bemerken, weil sie „(...) im Augenblick der Desorientierung gleichsam die Grenze des unbekanntes Landes andeuten könnten.“⁵⁵¹ Es wird gezeigt, was nicht gezeigt werden kann und es wird geredet, worüber nicht geredet werden kann. Es sieht fast aus wie ein *contradictio in adjecto*. Aber der Widerspruch, der nonchalante in dem Zitat sich ‚gleichsam‘ befindet, zeigt nicht auf das problematische Verhältnis de Silentios zu dem Schweigen Abrahams, weil er sich gerade gegen das Schweigen immer rein logisch vergehen wird. Die ‚Desorientierung‘ knüpft an das Ästhetische: „Die Ästhetik ließ zu, ja forderte das Schweigen des Einzelnen, wenn er durch Schweigen einen anderen retten konnte.“⁵⁵² Die Passage

⁵⁴⁸ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.111

⁵⁴⁹ Garff, J., „Den Søvnløse“, København 1995, S.160f

„(...) selbst die negative Nähe der Sprache in der Schweigsamkeit, (...) es ist nicht bloß die Schweigsamkeit aus der er [de Silentio, L.R.] schreibt, es ist auch das Frühere, über das er schreibt.“ [L.R.]

⁵⁵⁰ Tjøner, P.E., „Stilens tænker“, in „Innøvelse i Kierkegaard, fire essays“, herausgegeben von Garff, Harket, Tjøner og Tjønneland, Oslo 1996, S.39

„Und doch gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen des Dichters tragischem Held und Abraham aus dem Alten Testamente. Der Erstgenannte geht in einen künstlerischen Rahmen hinein, der selbst dem schrecklichsten Schrecken eine Bedeutung gibt, während der Letztgenannte ganz allein mit seinem Vorhaben ist.“ [L.R.]

⁵⁵¹ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.105

⁵⁵² ebd., S.105

beschreibt in einer allegorischen Form Abrahams Schweigen Isaak gegenüber. Es ist das Schweigen, das Isaak erlöst, obwohl er sich wegen der fehlenden Worte und der verwirrenden Erklärung des Vaters verraten fühlt. ‚Die Ästhetik‘ bildet hier eine Metapher. Sie muss als die Form verstanden werden, in der Abraham sein Schweigen Isaaks gegenüber versteckt. In dem Mythos redet Abraham mit Isaak, aber er erzählt ihm nicht die Wahrheit, weil er sie selbst nicht kennt. Die Passage kann aber im übertragenen Sinn mit der Silentios ästhetischer Wieder-Erzählung von Abraham verbunden werden. Die Wieder-Erzählung fordert hier ein Schweigen, das sie nicht erreichen oder adäquat wiederholen kann. Als Gegenleistung ‚erlöst‘ sie die Leidensgeschichte Abrahams, die vom Schweigen handelt. Dabei teilt ‚die Ästhetik‘ etwas entscheidendes in doppelter Hinsicht mit, nämlich deren eigenen Zusammenbruch, fast so wie Abraham es erlebte, teils wie der Silentio es erfahren hat.

Die Dialektik zwischen schweigsamer Gestik und kommunikativer Interpretation, zwischen außerhalb und innerhalb der Sprache, thematisiert schon das Epigraph, das der Silentio von Hamann übernommen hat:

„Was Tarquinius Superbus in seinem Garten mit den Mohnköpfen sprach, verstand der Sohn, aber nicht der Bote.“⁵⁵³

Ursprünglich ist das Epigraph eine bezeichnende Beschreibung von dem Sohn Tarquinius, Sextus Tarquinius, der wegen der Unruhen in der römischen Provinz Gabii einen Boten nach Rom sandte, um vom Vater in schwierigen Zeiten seinen Rat zu erbitten. Der Vater antwortete nicht direkt, er benutzte keine Worte, sondern kappte mit seinem Stock die Köpfe des Klatschmohnes in seinem Garten. Diese schweigsame, in ihrem Effekt redende Geste, versteht der Bote nicht. Nur der Sohn versteht, dass der Vater ihm dazu rät, die einflussreichsten Männer in der aufständischen Provinz zu töten. Der Silentio spielt eine doppelte Rolle im Verhältnis zu dieser archaischen Erzählung. Er ist Sohn und Bote, das heißt, er versteht und er versteht nicht. Die Maske des Sohnes übernimmt er, weil er den Abraham-Mythos als eine zu lösende Allegorie versteht. Er wünscht das Schweigen reden zu hören. Die Rolle des Boten übernimmt der Silentio früh, da er in großen Teilen von ‚Furcht und Zittern‘ sich dem Geheimnis, das Abraham und Isaak sich teilen und nicht weniger dem Geheimnis zwischen Abraham und Gott, unverständlich gegenüber stellt.

⁵⁵³ ebd., S.6

„Furcht und Zittern“ wurde gleichzeitig mit „Die Wiederholung“ herausgegeben. Beide handeln von dem Verhältnis zwischen Vater und Sohn und der Relation zwischen Glaube und ästhetischer Darstellung. Sie stellen eine abgrundtiefe Kluft zwischen Form und Inhalt dar. In der „Wiederholung“ wird diese Problematik durch die Begegnung zwischen dem Stoiker Constantinus Constantius und „dem jungen Menschen“, der ohne das Ausleben eines amourösen Verhältnisses zu einem unbenannten jungen Mädchen, von der Spekulation über die freigesetzten künstlerischen produktiven Kräfte getragen, da sie auf den Traum von einer Erlösung eher als auf eine Realisierung hingesteuert wird. Poetisches Leben hat auch in der „Wiederholung“ eine zwiespältige Bedeutung, so das Leben in der Hoffnung, dass das „Gewitter“ die überspannte Subjektivität der Kunst mit der ethisch harmonisierenden Objektivität des Imperativs versöhnt.

7. DIE SÜNDERIN - EIN BILD

Das schriftlich ruhig gestellte Bild der ‚Sünderin‘ thematisiert eine Identifikation mit einem ‚Bild‘. Die ‚Tre opbyggelige taler‘ sind in drei Teile aufgeteilt, jeweils mit den Überschrift ‚Ypperstepræsten‘, ‚Tolderen‘ und ‚Synderinden‘.

Die Sünderin ist Maria Magdalena⁵⁵⁴, die die Füße Jesus mit ihren Tränen wäscht, um sie dann mit ihrem Haar abzutrocknen und anschließend seine Füße mit der selbst mitgebrachten kostbaren Salbe einzusalben. Damit, schreibt Kierkegaard, drückt sie Folgendes aus:

„Indes, was es bedeutet, das geht ja auch keinen anderen an als sie, die da ganz versteht, daß sie gar nichts selber vermag in Hinblick auf das Finden der Vergebung, und als ihn, von dem sie ganz versteht, daß er unbedingt alles vermag.“⁵⁵⁵

Und er setzt fort: „So hört sie denn ihn sagen: „Ihr sind ihre vielen Sünden vergeben“, das hört sie; er sagt noch mehr, er fügt hinzu: „denn sie hat viel geliebt.“⁵⁵⁶ Die erbauliche Rede zeichnet auf, wie eng die Ohnmacht oder die Macht der Ohnmacht mit ihrer Schweigsamkeit verbunden ist:

„Mithin sie weint. Sie hat sich zu Christi Füßen gesetzt, da sitzt sie und weint. Doch laß uns nicht die Festlichkeit vergessen, so wie sie selbst diese nicht vergaß, eben weil sie ganz verstanden, daß im Hinblick auf das Finden der Vergebung sie selber gar nichts zu tun vermag; laß uns nicht die Festlichkeit vergessen – und die Salbe, die sie mitgenommen. Sie vergißt es nicht, sie versteht es recht eigentlich als ihr Werk: sie salbt Christi Füße mit Salbe, trocknet sie ab mit den Haaren ihres Haupts, weint.“⁵⁵⁷

So sind seine Reden durchgearbeitet bis zum Komma, zum oratorischen Komma, denn die Reden sind dazu bestimmt, laut gelesen oder vorgelesen zu werden. Wird die Passage laut vorgelesen, treten die langen und kurzen Wortketten von Laut und Gegenlaut deutlicher hervor. Ein wichtiger Zug der Passage ist der binäre Chiasmus, eben das Verhältnis, dass die Aussagen, besonders am Anfang, mit

⁵⁵⁴ Die Bibel, Luk. 7.37ff

⁵⁵⁵ Kierkegaard, S., „Zur Selbstprüfung“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1953, S.12

Das Bild der Hure wird später von Benjamin wieder aufgenommen, um dann in einem kapitalistischen Kontext hineingesetzt zu werden. Die Hure ist die Urgestalt des Lohnarbeiters, denn sie verkauft sich selbst, um zu überleben. Die Prostitution wird bei Benjamin in der Tat ein objektives Emblem des Kapitalismus. Die beiden Momente der verwischten Spur der Arbeit in der Warenform, bleiben im Fall der Hure sichtbar. Die Form der Ware und ihr Inhalt sind in der Hure als dialektischem Bild „in ihrer Synthesis eins geworden“.

Benjamin, W., „Gesammelte Schriften“, Bd.V, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982, S.422

⁵⁵⁶ Kierkegaard, S., „Zur Selbstprüfung“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1953, S.13

⁵⁵⁷ ebd., S.12

Gegenzüge und Umkehrungen kombiniert sind.⁵⁵⁸ Die Sünderin ‚ist‘ und sie ‚ist (...) nicht‘, ‚sie sagt‘ und ‚sie sagt nicht‘. Die Spannung wird in der Konklusion des ersten Teils erlöst, wenn es heißt: „das ist sie, sie ist die Bezeichnung, wie ein Bild“.

„Kannst du, wenn anders du es nicht weißt, erraten, was dies Bild bedeutet?“⁵⁵⁹ Die Sünderin sagt nichts, auch das was sie nicht sagt, aber sie ist, was sie nicht sagt oder das was sie nicht sagt, das ist sie, sie ist die Bezeichnung – wie ein Bild. Sie, die stumme Person in diesem ganzen Auftritt, ist die Bezeichnung oder das Bild und die mächtige Ohnmacht, die Macht der Ohnmacht wird bildlich, näher bestimmt als ein Bild, das zur Nachahmung auffordert, dargestellt; ein Vor-bild. Sokrates und Jesus sind eindeutig die Vorbilder in den Texten von Kierkegaard, aber sie sind dort keine eindeutigen Figuren. Ihre Mitteilungen sind nicht komplett und die Formen der Zweideutigkeit lassen den Leser immer an ihren Vollmachten zweifeln. Sie haben beide mehrere gemeinsame Züge mit der Sünderin. Aber dann geht sie wieder Heim, sie ist eine stumme Person in diesem ganzen Auftritt. Sie sind alle drei vom Schweigen umhüllt und sie meistern das Schweigen. Jesus und Sokrates verwandeln sich durch den Totschlag zu einem Zeichen, das in die Richtung der Schweigsamkeit deutet. Sie werden Zeichen oder Bilder, wie der Sünderin. Eine bildliche Konstruktion, die auf die Metaphorik hinzeigt.

Das was Abraham, Johannes, Vigilius Haufniensis, de Silentio, der Vater oder die Sünderin nicht sagen können, wird zu einer Form, die nicht wiederholt werden

⁵⁵⁸ Ein anderes Beispiel für die christliche Konnotationen des Chiasmus‘ in den Texten von Kierkegaard ist das Verhältnis der Pseudonyme Johannes Climacus und Anti-Climacus.

Wie ist es möglich den Empfänger nicht auf die falsche Weise zu betrügen – und damit auch den Absender –, was Kierkegaard wie folgt beantwortet: „Insoweit der Leser nicht hinreichend aufmerksam geworden sein sollte auf die Zwifältigkeit, ist es Aufgabe des Verfassers es so überzeugend wie möglich zu machen, daß sie da ist.“

Kierkegaard, S., „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“, in „Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Regensburg 1951, S.25

Aber wie ist es dann möglich, dass die Hervorhebung keine Aufhebung wird? Kierkegaard meint nicht, dass die ästhetischen Werke ihre Funktion der Duplikation evident machen sollen. Das hat er mit dem Bekenntnis, dass er von Anfang an ein religiöser Schriftsteller sei, deutlich gemacht. Aber das Bekenntnis mündet in einem Seufzer: „Mit der linken Hand reichte ich „Entweder-Oder“ hinaus in die Welt, mit der Rechten „zwei erbauliche Reden“; aber sie griffen alle oder so gut wie alle mit ihrer Rechten nach der linken Hand.“

Kierkegaard, S., „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“, in „Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Regensburg 1951, S.32

Das Missverhältnis ist nach Kierkegaard, dass der Leser mit seiner rechten Hand nimmt, was er mit der linken Hand gibt. Der Leser sollte eher das, was mit der rechten Hand gegeben wurde auch mit der rechten Hand entgegen nehmen. Die Figur des Chiasmus‘ ist ein Bild davon, wie schwierig es für den Leser zu wissen ist, was ihm präsentiert wird, wenn Kierkegaard gleichzeitig schreibt, dass er darauf aufpassen sollte, dass die religiöse Mitteilung nicht direkt mitgeteilt werden kann.

⁵⁵⁹ Kierkegaard, S., „Zur Selbstprüfung“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1953, S.12

kann. Im sprachlos bezeugenden Handeln vollziehen sich die entscheidenden Durchbrüche. Zwischen ihr und Jesus wird im Sinne schöner Zuwendung agiert; erläuternde Worte über das Geschehen richtet Jesus an die Jünger. Die Texte handeln davon, oder genauer, sie zeigen durch ein Bild auf, dass sie selber nur ein Bild sind.

VI.III REFLEKTIERTE UND UNMITTELBARE TRAUER

1. ODER WAS KANN BILDLICH DARGESTELLT WERDEN

Es gibt keine gesammelte oder durchgeführte Stellungnahme von Kierkegaard zu der Abhandlung von Lessing über die Grenzen der Kunstarten, sondern der Leser findet eine zurückgewandte, oft indirekte Diskussion über einigen Fragen, die in ‚Laokoon‘ aufgestellt wird.⁵⁶⁰ In der ‚Nachschrift‘ bespricht Johannes Climacus die Grenze der Kunstarten von Lessing:

„Die Äußerung betrifft nicht Lessing als Ästhetiker, nicht jene Demarkationslinie, die auf sein Gebot hin, das ganz andersartig entscheidend war als das eines Papstes, zwischen Poesie und Kunst gezogen wurde, (...).“⁵⁶¹

Es ist kein tyrannisches päpstliches Dekret, das Lessing herausgegeben hat, sondern es sind einige resonierende Betrachtungen über bestimmte Kunstwerke, worin eine Ursache liegt, dass immer noch die Abhandlung diskutiert, revidiert und ergänzt und erweitert werden kann.

In ‚Om Malerkunsten‘⁵⁶² reflektiert Johann Ludvig Heiberg darüber, wieso die visuellen Kunstarten in den Darstellungen bei Lessing nicht das Transitorische

⁵⁶⁰ Wie Kierkegaard so Adorno: „Gegen diese zugleich vereinheitlichende und Grenzen setzende Absicht hat immer in den Einzelkünsten etwas rebliert. Warum, kann man sich am einfachsten daran vergegenwärtigen, daß – wie noch Lessings Laokoon – aus der Einteilung ästhetische Kriterien abgeleitet wurden, die von obenher, also jenseits der Konstitution des einzelnen Gebildes in sich, über dessen Dignität kategorisch entscheiden sollten.“ Adorno, T.W., „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in *Gesammelte Schriften* Bd.16, Frankfurt am Main 1975, S.638

⁵⁶¹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.57

Kierkegaards Dank an Lessing in ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ beruht nicht auf Lessing als Gelehrten, Dichter, Ästhetiker oder Weisen, sondern darauf, dass er die Kategorie des Religiösen entdeckt hat.

⁵⁶² Heiberg, Johann Ludvig, „Om Malerkunsten i dens Forhold til andre skjønne Kunster“ in „Prosaiske Skrifter“, Bd.I, Kjøbenhavn 1861

Mit diesem Artikel gab Heiberg, ein bisschen verspätet, seinen Beitrag zu den lang anhaltenden und umfassenden kritischen Spekulationen von der klassischen Skulptur des Laokoons. Auf Grund der Entheiligung des Tempels durch den Priester stellt die Plastik den trojanischen Priester Laokoon, der mit seinen zwei Söhnen in den von Apollo gesandten Schlangen umhüllt, dar. Die Diskussion kreiste um die Datierung der Laokoon Gruppe und deren Verhältnis zu diversen literarischen Quellen, aber der Streit drehte sich auch darum, dass durch die elementare empirische Beobachtung es so aussieht, dass das Gesicht des Laokoons nicht schreit, sondern seufzt. Johann Joachim Winckelmann hatte vorher bemerkt, dass Laokoon nicht vor Schmerzen schreit, obwohl es dafür gute Gründe gäbe. In ‚Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‘ von 1755 legt er die berühmte Bemerkung dar, dass die Formel der griechischen Meisterwerke edle Einfalt und stille Größe sei und der Beweis dafür ist, dass das Missverhältnis zwischen dem Schmerz und dem heroischen Ausdruck des Schmerzes in der Skulptur des Laokoons, der eine große und gefaßte Seele, die einen unfaßlichen Schmerz aushält, zeigt. Dass es ein Mißverhältnis gibt, fasst Lessing als eine korrekte Beobachtung auf, aber dessen Ursprung ist ein anderer, als das was Winckelmann für die griechische Seele angenommen hat. Lessing sieht in Laokoons heroischer Resignation einen Ausdruck für die

darstellen können. Er stellt sich gegen die Behauptung Lessings, dass das Transitorische sich nicht darstellen lässt und er kehrt sie um und vertritt die Auffassung, dass es das Einzige ist, was in der Malerei dargestellt werden kann:

„Det eneste som maleriet kann fremstille, eftersom det ikke kann give Meer end et eneste Moment i Tiden.“⁵⁶³

Die Zeit steht nicht still und das gilt auch für das Bewusstsein des Zuschauers, wendet er ein. Damit kann gesagt werden, dass Heiberg der Beobachtung von Auguste Rodin über das photographische Bild des Augenblicks vorgegriffen hat. Der Schnappschuss lügt, weil die Zeit nie stillsteht. Die Malerei und das Bild sind die Bearbeitung des Raumes, dessen Dynamisierung und Negation. Dieses Verhältnis soll in der Theorie von dem prägnanten Augenblick und der Auswirkung, die er auf den Zuschauer ausübt, mitgerechnet werden. Gerade das machen die Erzähler und die Pseudonyme bei Kierkegaard. Die Beiträge des Ästhetikers, des Assessors, und Haufniensis werden der Debatte zugeführt. Es ist möglich die Diskussion zwischen dem Ästhetiker, dem Assessor und Haufniensis und deren Betrachtungen, als eine Darstellung über die Grenzen der Kunst und nicht nur als einen Ausdruck streitender Lebensanschauungen zu sehen.

Die getrennten Begriffe von Bildkunst und Dichtung bei Lessing spielen auch in der Kontrastierung zwischen den Lebensanschauungen in ‚Entweder-Oder‘ als eine Trennung zwischen der Bedeutung des Lebens als ‚Moment‘ oder als ‚Succession‘ mit hinein. Was die pseudonymen Stimmen über die Grenzen der Darstellung ausführen, ist hier eher interessant, als was sie über ihre Standpunkte als solche erzählen. Die Anerkennung des ‚Resultats‘ von Lessing ist in dem Abschnitt ‚Schattenrisse‘ wiederzufinden, das im ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘ steht. Der

unabweichliche griechische Forderung der Schönheit, aber gleichzeitig sieht er, und das ist das Neue, ihn als einen Ausdruck für die Grenzen der visuellen Kunstarten, sowohl der Plastik wie der Malerei, die durch das Material gesetzt wird.

Kierkegaard, oder genauer der Ästhetiker A folgt in diesem Punkt Lessing, wenn es um die Darstellung von reflektierter Trauer geht: „Schon im Vorhergehenden habe ich bemerkt, dass die reflektierte Trauer im Äußeren nicht sichtbar wird, daß heißt, nicht ihren ruhenden, schönen Ausdruck findet. Die innere Unruhe läßt diese Durchsichtigkeit nicht zu, daß Äußere wird dadurch eher aufgezehrt, und insofern das Innere sich im Äußeren kundtun sollte, wäre es eher eine gewisse Kränklichkeit, die niemals Gegenstände künstlerischer Darstellung werden kann, da sie nicht das Interesse des Schönen hat.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.210

⁵⁶³ Heiberg, Johann Ludvig, „Om Malerkunsten i dens Forhold til andre skjønne Kunster, in „Prosaiske Skrifter“, Bd.I, Kjøbenhavn 1861, S.272

„Das Einzige, was das Gemälde darstellen kann, da es nicht mehr als einen einzigen Moment in der Zeit geben kann.“ [L.R.]

Ton, in dem das Resultat vorgetragen wird, stimmt mit der Gelegenheit überein, ‚Schattenrisse‘ ist ein Vortrag. Der Ästhetiker A legt die Theorie Lessings als eine zusammengefasste Theorie für die Zuhörer dar, versucht aber gleichzeitig, die Theorie mit eigenen Betrachtungen auszubauen. Damit kann der Text als eine direkte Verlängerung der Spekulationen Lessings gelesen werden, weil sein Thema gerade das, was die Kunst darstellen kann, bemüht ist, festzulegen. Für Lessing breitet sich die Kunst, der das Prinzip der Schönheit unterstellt ist, nicht über die gesamte erscheinende Welt, sondern nur über einen Teil aus.⁵⁶⁴ Kierkegaard, oder genauer der Ästhetiker, fragt nach der näheren Beschaffenheit der Phänomene, die unter den Darstellungsgrenzen der bildenden Kunst subsumiert werden können. Die Forderung an das künstlerische Motiv ist nicht nur, dass deren Ausdruck ‚ruhend‘ ist, sondern auch, dass das Innere in dem Äußeren ‚ruht‘: „Was Gegenstand künstlerischer Darstellung werden soll, muß daher jene stille Durchsichtigkeit haben, daß das Innere in einem entsprechenden Äußeren ruht.“⁵⁶⁵ Immer wieder stößt der Leser in Kierkegaards Schriften auf Beobachtungen, denen zufolge sich hinter den äußeren Erscheinungen bestimmter Phänomene eine tiefere Bedeutung verbirgt, als dies von ihrer Oberfläche her den Anschein hat. Oft erwecken ein Gesichtsausdruck, eine Geste, ein Blick des Auges, eine Art sich zu bewegen oder zu lächeln, seine Aufmerksamkeit. Die einzige Forderung ist, dass er geschwinder als der geringste Bruchteil eines Augenblicks sein muss. Das Unbedeutendste wird Gegenstand einer außerordentlichen Anstrengung und nicht nur für den Verfasser des Tagebuches:

„Jedes Wort, das sie gesprochen, jeder ihrer Mienen kann ich mich erinnern, so deutlich, als wäre es gestern und jeglicher, auch der nichtssagendste Wink betreffs ihrer wird also gleich in den Umtrieb der hin und hergehenden Gedanken hineingezogen.“⁵⁶⁶

Kierkegaards Interesse für äußere Erscheinungen und äußerliche körperliche Bewegungen können sich als Schlüssel zur inneren Verfassung des Individuums erweisen. Gebrochen wird nicht nur mit Kunstformen, sondern auch mit Sehgewohnheiten: Das Augenbild würde verändert; verändert durch den Schein und durch das ästhetische Subjekt, sodass der Betrachter verunsichert wird, sich

⁵⁶⁴ „Ihre [die Kunst, L.R.] Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist.“

Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Schriften, Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.27

⁵⁶⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.199f

⁵⁶⁶ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1994, S.236

aber dem Neuen nicht zu entziehen vermag. Die klassischen Skulpturen sind nach Hegel dadurch gekennzeichnet, dass sie blicklos sind: „Äußerlich zeigt sich dieser Mangel darin, dass den Skulpturgestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus. Dies Licht der Seele fällt außerhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge in Auge zu blicken vermag.“⁵⁶⁷ Die ganze Seele erscheint als Seele in dem Auge, denn in dem Auge konzentriert sich die Seele und sieht nicht nur durch dasselbe, sondern wird auch darin gesehen. Konzentriert auf das Bildliche legt Hegel, mit und durch die Augen-Metapher, die Konstruktion seines Kunstideals und seiner Kunstphilosophie dar. Platon ruft in jener bekannten Distinktion an den Aster:

„wenn zu den Sternen du blickst, mein Stern, o wär ich der Himmel, tausendäugig sodann auf dich herniederschauen!, so umgekehrt macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde. Und nicht nur die leibliche Gestalt, die Miene des Gesichts, die Gebärde und Stellung, sondern ebenso auch die Handlungen und Begebnisse, Reden und Töne und die Reihe ihres Verlaufs durch alle Bedingungen des Erscheinens hindurch hat sie allenthalben zum Auge werden zu lassen, in welchem sich die freie Seele in ihrer inneren Unendlichkeit zu erkennen gibt.“⁵⁶⁸

Der Augen-Sinn zeigt sich bei Hegel als der höchste aller Sinne – denn er ist die Mitte von Geist und Wirklichkeit.

Die literarischen Figuren von Kierkegaard sind keine klassischen Plastiken, weil sie gern beobachten. Sie hören und sie sehen, sie starren und nehmen ihre Umwelt am meisten durch die Augen wahr, aber am Ende sehen sie dennoch nichts. Das Auge des ästhetischen Subjekts kennt kein Sinnieren nach Außen noch ein Schauen nach Innen. Außen und Innen, an der Scheide bricht sich nichts, das Auge widerspiegelt nur. Die Versöhnung mit dem Absoluten ist ein Akt des Inneren, welcher nicht im Äußeren erscheint. Aber was mit dem bloßen Augen nicht gesehen werden kann, versuchen sie dennoch auf unterschiedliche Weise zu erblicken:

⁵⁶⁷ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.501f vgl., „Es ist merkwürdig, daß die griechische Kunst ihren Höhepunkt in der Plastik erreicht, der gerade der Blick fehlt. Dies hat indessen seinen tiefen Grund darin, dass die Griechen nicht im tiefsten Sinne den Begriff des Geistes erfaßten und deshalb auch im tiefsten Sinne die Sinnlichkeit und Zeitlichkeit erfaßten. Was für ein starker Gegensatz ist es doch hierzu, daß man im Christentum Gott bildlich als ein Auge darstellt.“

Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.81

⁵⁶⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.203

„Und doch gibt es keine Handlung, es geschieht nichts, und meine ganze Anstrengung erschöpft sich darin, mich des Handelns zu enthalten und mich doch im potentiellen Handeln zu erhalten.“⁵⁶⁹

Kierkegaard bezeichnet charakteristisch die ästhetische Lebensform als ‚schwindelhaft‘. Es ist bezeichnend, dass er wiederum auf die Metapher des Auges zurückgreift, wenn er diese Existenzform beschreibt. Seine Figuren versuchen dort mit dem Blick aus dem Äußeren, das Innere des Menschen zu erschließen.⁵⁷⁰ Die Anekdote vom Kapitän wird in dem Tagebuch aus den ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ erzählt und sie zeigt die Wirkung, wenn der Kraft des Sehens nachlässt:

„Die Augen des Kapitäns waren nicht mehr die besten; er hatte mit den Jahren die Fähigkeit verloren, das Äußere der Leute richtig zu beurteilen.“⁵⁷¹

Durch eine äußerlich falsche Beschreibung des Buchhalters, die eine Täuschung ist, bekam der Buchhalter seine verlorene Jugend, nur als Möglichkeit, erstattet. Während der pseudonyme Autor von ‚Entweder-Oder‘ die geistige Verfassung Cordelias, die von einer ‚phantastischen Kühnheit zeugt, an ihrem Blick, der etwas ‚Verträumtes‘ und ‚Fliehendes‘ an sich hat, bemerkt:

„so sieht dieser Blick über das hinaus, was sich ihm unmittelbar darbietet (...) Er ist kühn, fast tollkühn in Erwartung, nicht aber im Vertrauen zu sich selbst (...)“⁵⁷²

Mit der Aufhebung des Bewusstseins in dem Totalitätserkenntnis, systematisch vollzogen im Übergang von der Phänomenologie zur Logik, wird offenbar, dass die Enthüllung des Gegenstandes auf einer Selbstenthüllung des Seins beruht. Der Hegelsche Begriff der Enthüllung wird von Kierkegaard übernommen, aber dann mit dem Blick auf das Dasein. Kierkegaard deutet auf den Gedanken der

⁵⁶⁹ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1994, S.266
Der Verliebte, der Beobachter weiß, dass er der Gegenstand des Interesses ist: „In meinem Mienenspiel soll sie nichts finden. Mein Gesicht ist kein Annoncenblatt, oder es ist, schlimmstenfalls, eins für gemischte Anzeigen, die derart gemischt sind, daß niemand daraus klug werden kann.“
ebd., S.262

Seinen Standpunkt des Selbstverständnisses versteht er so: „Ich starre und starre auf dies Mädchen so lange, bis daß ich aus mir selber heraus produziere, was ich sonst vielleicht nie zu sehen bekommen hätte, und hätte ich noch so viel gesehen; denn daraus würde nicht folgen, daß mir meine Innerlichkeit durchsichtig geworden ist.“
ebd., S.387

⁵⁷⁰ vgl., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, S.387

Er starrt das Mädchen so lange an und hofft, dass seine Innerlichkeit dadurch durchsichtig wird. Indem er auf das Äußere blickt um das Innere zu erblicken, entdeckt er, dass jeder einander äußerlich ähnlicher wird.
„Mit Hilfe der Daguerreotypie wird es leicht erreicht werden, daß jeder porträtiert wird – früher etwas nur für die Ausgezeichneten; und zur selben Zeit wird mit aller Macht daraufhin gearbeitet, daß wir alle gleich aussehen – so daß es nur eines einzigen Porträts bedürfte.“

Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.237

⁵⁷¹ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.303

Enthüllung hin, wenn er den jungen Menschen in ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ von sich selbst sagen lässt:

„(...) ich selber spreche ja gleichsam mit einem Schleier vor den Augen, denn da ich lediglich das Rätselhafte gewahre, kann ich ja nicht sehen, d.h. Ich gewahre nichts.“⁵⁷³

Das richtige Sehen bedeutet die Wahrheit sehen zu können, aber die Augen müssen erst durch den Schleier blicken können. Der Verliebte aus den ‚Stadien‘ macht darauf aufmerksam, dass die Augen täuschen können, aber noch schlimmer ist das fehlende Auge:

„Heute habe ich sie gesehen. Dies Sehen nützt mir indes nicht viel, ich darf ja dem nicht trauen, was man ansonst für das Sicherste ansieht, meinen eigenen Augen.“⁵⁷⁴

Aber das Auge täuscht nicht nur, wenn es um *sie* geht:

„Vielleicht liegt der Fehler an meinem Auge, aber ich habe niemals eine Freundschaft gesehen, in welcher der eine den anderen dazu entflammte, das Äußerste zu wagen für eine Idee, welche die persönliche Existenz betrifft; (...).“⁵⁷⁵

Bei Kierkegaard wird nicht nur das fehlende Auge⁵⁷⁶ angesprochen, sondern auch die Möglichkeit, dass der Blick sich nur in eine bestimmten Richtung richtet: „Ach, warum sind neun Monate in meiner Mutter Leib genug gewesen, mich zu einem alten Mann zu machen, ach, warum ward ich nicht in Freude gewickelt, warum bin ich nicht bloß mit Schmerzen geboren, sondern auch zu Schmerzen, warum ward mir das Auge nicht aufgetan, das Glückliche zu sehen, sondern allein, um in jenes Seufzerreich zu schauen und mich davon nicht losreißen zu können!“⁵⁷⁷

Der Gegenpol der ästhetischen Existenz – das Religiöse – wird durch dasselbe Bild vom Auge, das sein Orientierungsvermögen verliert, evoziert – aber diesmal, als es seinen Blick auf den Himmel und das Göttliche richtet, kehrt der Blick nach innen:

„Mit nach innen gekehrtem Blick war er in Wahrheit: vor Gott.“⁵⁷⁸

⁵⁷² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.467

⁵⁷³ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.I, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1998, S.43

⁵⁷⁴ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S. 390f
⁵⁷⁵ ebd., S.267

⁵⁷⁶ Blind wird in der Hegelschen Ästhetik das Auge der prosaischen Vorstellung: „Bei dieser kommt es nicht auf das Bildliche an, sondern auf die Bedeutung als solche, welche sie sich zum Inhalte nimmt,; wodurch das Vorstellen zu einem bloßen Mittel wird, den Inhalt zum Bewusstsein zu bringen. Sie hat daher weder das Bedürfnis, uns die Realität ihrer Objekte vor Augen zu stellen, noch (...) eine andere Vorstellung (...) in uns hervorzurufen.“

Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik III“, Gesammelte Werke, Bd. 15, Frankfurt am Main 1993, S.280

⁵⁷⁷ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd. II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.278

Ist es wirklich dasselbe, wenn eine Person beide Augen benutzt um ein Ding zu betrachten, stattdessen mit einem Auge auf die eine Seite sieht und mit dem anderen Auge die andere Seite ansieht – das wird nicht funktionieren, sondern nur das Sehen verwirren.

⁵⁷⁸ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.151

Ein anderes Beispiel dafür, dass der nach innen gekehrte Blick die religiöse Geisteshaltung symbolisiert, befindet sich in der ‚Nachschrift‘. Der ästhetische Erfolg liegt im Äußeren,⁵⁷⁹ aber das Religiöse zeigt sich gegenüber dem Äußeren gleichgültig, indem es nicht gesehen werden kann:

„Das Religiöse spielt nun, jedoch als das Höhere, die gleich Rolle wie das Aesthetische, es streckt die unendliche Geschwindigkeit des Ethischen in die Länge und die Entwicklung geht vor sich; indes die Bühne ist im Inneren, in Gedanken und Sinn, etwas, das man nicht sehen kann, nicht einmal mit einem Nachtfernrohr.“⁵⁸⁰

Die Einigung mit Gott als Ziel des Daseins zu setzen und zu erreichen, kann nicht durch die Kunst oder mit der Kunst erfüllt werden, weil das Innere nicht durch die Gestalt des Äußeren hindurch erscheint. Aber das geburtshelferische Pathos, ‚ich lerne sehen‘, ist eines, das zugleich dem Autor und dem Leser zur geistigen Geburt verhilft - eine Hilfe, dem Unausgesprochenen zu lauschen und das Unsichtbare anzuschauen.⁵⁸¹

vgl., die Wendung ‚Vergehen von Hören und Sehen‘, die sich variiert im Matthäus Evangelium befindet: „Himmel und Erde werden vergehen; aber meine Worte werden nicht vergehen“

Die Bibel, Mat.24.35, herausgegeben von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 1999

Mit dem Motiv der Durchsichtigkeit überträgt Kierkegaard die biblische Tradition der Durchsichtigkeit (und damit des Bestehen-Könnens) des Gerechten vor Gott, die dem immer mit verhängnisvollem Interesse und Verderben einhergehende Sich-Verbergen von Anbeginn (Gen. 3,6-13) entgegengesetzt ist.

⁵⁷⁹ vgl., Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd. 13, Frankfurt am Main 1965, S.100 Die Schönheit als die absolute Idee in ihrer selbst gemäßen Erscheinung bzw. die sinnliche Erscheinung der Idee.

⁵⁸⁰ Kierkegaard, S. „Stadien auf des Lebens Weg“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.471

⁵⁸¹ Das Christentum kann auch anders mithilfe der Ironie ‚gesehen‘ werden: „Kierkegaard’s objective with regard to the concept ‚Christians‘ is a similar kind. The understanding of the word has become canalized in a bad direction. Through his polemic, he hopes to recall the Gospel grammar of the concept.“

Creegan, C.L., „Wittgenstein and Kierkegaard“, London and New York 1989, S.46

2. SCHATTENRISSE

Die Relation des Subjekts zur Wirklichkeit oder zum Leben ist das Kardinalproblem in der Kontroverse zwischen dem Ästhetiker und dem Ethiker in ‚Entweder-Oder‘. Was dieser jenem vorwirft ist nämlich, alle Wirklichkeit in Möglichkeit aufzulösen, nicht wahrhaft auf Wirklichkeit sich einzulassen und in ihr sich orientieren zu können. Eben daran scheitert der Ästhet. Dies ist von Kierkegaard schließlich zu einer Kritik der Kunst schlechthin ausgeweitet worden.

In ‚Schattenrisse‘ gibt der Ästhetiker A kund, dass es Phänomene gibt, die für die Darstellung besser geeignet sind als andere und „(...) so wird man unschwer erkennen, daß die Freude sich künstlerisch weitaus leichter darstellen läßt als die Trauer.“⁵⁸² Die Freude möchte sich offenbaren, sie ist mitteilbar, gesellig und offenherzig, während die Trauer sich verstecken möchte, sie ist verschlossen, stumm und einsam. Und A setzt fort:

„Bei jener sieht man den Ausdruck, die innere Bewegung ist im Äußeren sichtbar; bei der zweiten Organisation ahnt man die innere Bewegung.“⁵⁸³

Dadurch eröffnet der Ästhetiker dem ‚Laokoon-Streit‘ eine neue Perspektive, weil es gerade darum geht, dass der Topos eines bestimmten Gefühls, der Schmerz, nicht in der plastischen Kunst dargestellt werden kann.⁵⁸⁴ Statt das Problem aus der Physiognomie der griechischen Seele zu erklären, aus der Forderung der Schönheit oder aus der Begrenzung der künstlerischen Materie, sieht sich der Ästhetiker die Gefühle an, um deren Abwesenheit in der Kunst zu erklären. Lessing vertritt die Ansicht, dass die Marmorgruppe die von Virgil geschriebene Version der Legende vergegenständlicht, und er zeigt damit die unterschiedlichen Begrenzungen der Darstellung der Künste der Bildhauerei und der Poesie auf. Aber diese Begrenzung erforderte eine neue Definition über die Grenzen der Malerei und die Poesie. Die

⁵⁸² Kierkegaard, S., ‚Entweder-Oder‘, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.200

‚Die Freude‘ und ‚die unmittelbare Trauer‘ können analog zum ‚charakteristischen Ausdruck‘ bei Wittgenstein verstanden werden, während ‚der reflektierten Trauer‘ bei Kierkegaard ‚das Unergründliche im Ausdruck‘ entspricht.

⁵⁸³ ebd., S.200

⁵⁸⁴ Im Jahre 1852 hat der Arzt Guillaume Benjamin Armand Duchenne de Boulogne durch die elektrische Stimulation des Gesichts versucht möglichst echt aussehende Gefühlsregungen hervorzurufen, und er benannte die Muskel nach den Gefühlen, bei denen sie aktiviert wurden: Den Muskel der Traurigkeit, des Schmerzes oder der Lusternheit. Duchenne wollte mit seiner Studie des Gesichts auch den Lauf der Kunst verändern, indem er Regeln formulierte, die den Künstlern bei der wahren und vollständigen Darstellung der Bewegung der Seele führten. Vielen Meistern der Antike stellte er kein gutes Zeugnis aus. Sie hätten zwar die groben Züge richtig getroffen, aber sonst sei vieles mechanisch unmöglich. Der Skulptur des griechischen Priesters Laokoon, von den Kunsthistorikern als Meisterwerk gepriesen,

Freude und die Trauer können gewissermaßen in der Kunst dargestellt werden, weil der Ausdruck, der gesehen und bloß geahnt wird, lediglich das äußerlich Sichtbare ist. Das Leiden muss von außen her kommen und sichtbar sein und darf nicht im Individuum selber sein:

„Leiden bekommt er zur Genüge, aber das Aesthetische hat, was Leiden angeht, seine eigenen Gedanken, der Äußerlichkeit wegen, in der es liegt. Die Aesthetik erklärt ganz richtig, das Leiden selber habe keine Bedeutung und kein Interesse; allein, wenn es sich zur Idee verhalte, verdiene es Aufmerksamkeit (...).“⁵⁸⁵

Mit der Freude und der unmittelbaren Trauer sind wir nicht an den Grenzen der darstellenden Kunst angekommen. Erst dann, wenn der Ästhetiker von der *reflektierten* Trauer spricht, stößt die Kunst an deren eigene Grenzen.⁵⁸⁶

Die reflektierte Trauer ist eine Form von Liebeskummer, die entsteht, wenn der Bruch, in ‚Entweder-Oder‘ ist es die Verlobung, einen erscheinenden Betrug als Anlass hat. Die Verlassene ist von einem vermeintlichen Betrüger im Stich gelassen worden.⁵⁸⁷ Seine rätselhafte Natur lässt es offen, ob sie überhaupt betrogen wurde oder nicht. In der geliebten Person konzentriert sich das Interesse an der Wirklichkeit und Unmittelbarkeit. Die Resignation verweist auf die Spielart

fehle es zum Beispiel an der Stirn. Offenbar wussten die rhodischen Bildhauer Polydoros Agesandros und Athanodoros nichts vom *corrugator supercili*, der dort unter der Haut wirkt.

⁵⁸⁵ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.487 vgl., „Der Zuschauer bei einem Trauerspiel muß somit ein Auge für die Idee haben, alsdann sieht er das Dichterische, und seine Furcht und sein Mitleid werden von allen niedrigen egoistischen Bestandteilen gereinigt.“ ebd., S.490

Dadurch bekommen die Kategorien Furcht und Mitleid im Religiösen eine andere Bedeutung als im Ästhetischen.

⁵⁸⁶ Paul de Man schreibt über die Ideologie des Symbols, ‚das sinnliche Scheinen der Idee‘, dass die beherrschende Metapher, welche dieses ganze System organisiert, die der Verinnerlichung ist: „Die ästhetische Schönheit wird als äußerliche Manifestation eines idealen Inhalts verstanden, der selbst eine verinnerlichte Erfahrung darstellt, das erinnerte Gefühl einer vergangenen Anschauung. Die sinnliche Manifestation (das sinnliche Scheinen) von Kunst und Literatur ist die Außenseite eines inneren Gehalts, der seinerseits ein verinnerlichtes äußeres Ereignis oder eine verinnerlichte äußere Entität ist.“

de Man, P., „Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.51

Während Kierkegaard zeigt, dass das Innere nicht in der Kunst sinnlich dargestellt werden kann.

⁵⁸⁷ In den ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ versucht der Verliebte, der Ritter der unglücklichen Liebe, die Verlobung wegen seines Schwermuts zu beenden, ohne dass er ihr etwas davon erzählen kann oder will, weil sie ihn nicht verstehen könnte. Der Forderung der Ehe nach vollkommener Offenheit würde er nicht nachkommen können und obwohl er sie aufrichtig liebt, nimmt er Abschied von ihr. Aber die Trennung verläuft nicht wie gewünscht. Ein Termin der Trennung wird immer wieder verschoben, aber am Ende verkündet er kalt und bestimmt es sei vorbei. Johannes de Silentio entwirft das Gleichnis eines liebenden Jünglings, der zu jenem Orden der Ritter der unendlichen Resignation gehört. Das Verhältnis zwischen Regine Olsen und Søren Kierkegaard wird hier damit von dem schweigenden Johannes angedeutet, ohne dass er das Geheimnis ausplaudert. Aber der Ritter des Glaubens, den Johannes de Silentio in dieselbe Situation bringt, vollzieht ebenso die Bewegung der unendlichen Resignation. Nach dem Verzicht auf die unmöglich

der Liebe die Kierkegaard im Auge hat, nämlich auf die unglückliche Liebe. Die Liebende ist nicht etwa deshalb unglücklich, weil ihr äußere Hinderungsgründe im Wege stünden, sondern weil der Geliebte unfähig ist, wahrhaft zu lieben. Deshalb ist die Trauer reflektiert: Die Trauernde fühlt und beobachtet die Trauer, zweifelt daran, verstärkt sie, ohne sich je zu einer Zeit in einem eindeutigen Gefühl zu befinden:

„Künstlerisch läßt diese Trauer sich nicht darstellen; denn das Gleichgewicht zwischen dem Inneren und dem Äußeren ist aufgehoben, und sie liegt somit nicht in räumlichen Bestimmungen.“⁵⁸⁸

Dieser un stabile und unruhige Zustand der Gefühle erschafft für denjenigen, der ihn künstlerisch darstellen möchte, einige Probleme, weil die reflektierte Trauer keine wesentliche Veränderungen im Äußeren mit sich bringt. Denn die reflektierte Trauer hebt das Gleichgewicht zwischen dem Inneren und dem Äußeren auf. Das andere Problem ist, dass die reflektierte Trauer beständig im Werden ist, weil teils das Äußere, das Sichtbare, indifferent und gleichgültig ist.

Der Ästhetiker versucht diesen psychologischen Zustand mithilfe eines Emblems aufzuzeigen:

„(...) wo etwa eine Figur dargestellt ist, die so ziemlich alles Beliebige vorstellen kann, während man jedoch auf ihrer Brust ein Schild entdeckt, ein Herz oder dergleichen, auf dem man alles Nötige ablesen kann, (...).“⁵⁸⁹

Aber er verwirft diese Möglichkeit, indem er selbst es als altmodische Naivität bezeichnet, denn er selbst möchte, so gut wie es geht, die reflektierte Trauer in ein paar Bildern, die er ‚Schattenrisse‘ nennt, hervortreten lassen.⁵⁹⁰

scheinende Liebe vollbringt er noch eine Bewegung. Er erkennt also die Unmöglichkeit und in demselben Augenblick glaubt er das Absurde.

⁵⁸⁸ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.201

⁵⁸⁹ ebd., S.204

vgl., „Eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt’s in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie“

Benjamin, W., Gesammelte Schriften, Bd.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.359

Die Dinge werden unter den Verwandlungen des Allegorikers zu Zeichen, Rätseln, Hieroglyphen, deren Bezeichnetes, Enträtseltes er nicht, es sei denn in eben ver verschlüsselten Form, besitzt; er macht sie zu einer Schrift, aber zu einer solchen, die er nicht lesen kann, beziehungsweise die verschiedene Lesarten zulässt.

⁵⁹⁰ Schattenrisse, an denen Lavater Erkenntnisse zu gewinnen suchte, konnten Lichtenbergs Interesse am Gesicht des lebendigen Menschen nicht befriedigen: „Es ist hauptsächlich die Reihe von Veränderungen in demselben, die kein Porträt und vielweniger der abstrakte Schattenriß darstellen kann, die den Charakter ausdrückt, (...).“

Lichtenberg, G.C., „Schriften und Briefe“, Gesammelte Schriften., Bd.3, herausgegeben von Wolfgang Promies, Frankfurt am Main 1994, S.287

Schattenrisse und andere technische Metaphoren treten bei Kierkegaard in vielen Zusammenhängen auf, unter anderen in der Charakteristik des ästhetischen Freundes von Assessor Wilhelm. Als der Ästhetiker das Bild eines jungen Mädchens mustert, vergleicht der Assessor die Daguerreotypie mit dem ‚fotografischen Gedächtnis‘, gerade dann, als von der Geschwindigkeit und Genauigkeit gesprochen wurde:

„Dergleichen bewahrst Du so genau auf wie ein Daguerreotyp und auch so schnell wie dieses, für das man bekanntlich sogar bei schlechtestem Wetter nur eine halbe Minute benötigt.“⁵⁹¹

Ein bißchen später ist es der Schattenriss, der benutzt wird, um den Bilddiebstahl des Ästhetikers zu beschreiben:

„Du schleichst Dich unbemerkt an die Leute heran, stielst ihnen ihren glücklichen Augenblick, ihren schönsten Augenblick, steckst dieses Schattenbild in Deine Tasche (...) und ziehst es hervor, wenn es Dir beliebt.“⁵⁹²

Das Tableau gehört und folgt diesen technologischen Metaphoren des Sehens, die auch in der Organisation von literarischen Darstellungen benutzt wurden, oft in Verbindung mit Texten, die einen schwachen narrativen Zusammenhang oder mit einem Prinzip der Organisation, das als eine serielle Diskontinuität bezeichnet werden kann, haben. Die serielle Vorzeigeform kann mit dem Abschnitt ‚Der

Wie Lichtenberg zeigt Kierkegaard anhand der Schattenrisse, dass durch das Äußere nichts vom Inneren geahnt werden kann. Lichtenberg betont später in seiner Schrift, dass der Charakter des Menschen (vielleicht) durch die Wissenschaft erkannt werden kann: „Nützlicher wäre ein anderer Weg den Charakter der Menschen zu erforschen, und der sich vielleicht wissenschaftlich behandeln ließe: Nämlich aus bekannten Handlungen eines Menschen, und die zu verbergen er keine Ursache zu haben glaubt, andere nicht eingestandene zu finden. Eine Wissenschaft, welche Leute von Welt in einem höheren Grad besitzen, als die armen Tröpfe glauben können, die ihr Opfer täglich werden. So schließt man von Ordnung in der Wohnstube auf Ordnung im Kopf, von scharfem Augenmaß auf richtigen Verstand, von Farben und Schnitt der Kleider in gewissen Jahren auf den ganzen Charakter mit größerer Gewißheit, als aus hundert Silhouetten von hundert Seiten von eben demselben Kopf.“

ebd., S.293

Lichtenberg, Hegel und später Kierkegaard betonen in ihren Texten, dass nur die Handlung und die Tat das wahre Wesen des Menschen auszudrücken vermag.

Die Verbindung zwischen Schattenspiel und Lichtspiel bzw. Film wird von Adorno dargestellt.

vgl., „Kompositionen für den Film“, Kap. V. „Ideen zur Ästhetik“, Gesammelte Schriften Bd.15, Frankfurt am Main 1976, S.74

⁵⁹¹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1988, S.528

Walter Benjamin betont auch das ermöglichte Festhalten eines Moments durch die Fotografie: „Die Photographie ermöglicht zum ersten Mal, für die Dauer und eindeutige Spuren von einem Menschen festzuhalten. Die Detektivgeschichte entsteht in dem Augenblick, da diese einschneidendste aller Eroberungen über das Inkognito des Menschen gesichert war.“

Benjamin, W., „Gesammelte Schriften“, Bd.I.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S550

⁵⁹² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.531f

Nicht nur der Verführer, sondern auch Kierkegaard erbeutet Bilder als Erfahrung: „Das vorkünstlerische Verhalten, das der Kunst am nächsten kommt und zu ihr geleitet, ist das, Erfahrung in eine von Bildern zu verwandeln; wie

Unglücklichste‘ in ‚Entweder-Oder‘ exemplifiziert werden. Der Ästhetiker A legt in der Studie ‚Der Unglücklichste‘ eine Untersuchung über den Begriff des ‚unglücklichen Bewusstseins‘ vor. Dieser Abschnitt beschreibt beinahe einen freien Wettbewerb im Unglücklichsein. Eine Reihe von Kandidaten treten in verschiedenen Stellungen an, sie werden von dem Ästhetiker und seinen Zuhörern wiedererkannt und evaluiert, um sodann zu verschwinden. Diese Form der seriellen Diskontinuität ähnelt der, der Laterne Magica, wegen ihrer bekannten, zeitlichen und räumlichen Unterbrechungen.

Der Ästhetiker selbst erklärt die Bezeichnung ‚Schattenrisse‘ aus der Ähnlichkeit zwischen dem Projektierungsprozess der Schattenrisse und dem Aneignungsprozess, der seine eigenen sprachlichen ‚Schattenrisse‘ voraussetzt:

„Ich nenne sie *Schattenrisse*, teils um gleich durch die Benennung daran zu erinnern, daß ich sie von der dunklen Seite des Lebens hole, teils weil sie wie Schattenrisse nicht unmittelbar sichtbar sind. Nehme ich einen Schattenriß in die Hand, so bekomme ich keinen Eindruck von ihm, kann mir keine eigentliche Vorstellung von ihm machen, erst wenn ich ihn gegen die Wand halte und jetzt nicht das unmittelbare Bild betrachte, sondern das, was sich an der Wand zeigt, erst dann sehe ich ihn. So ist auch das Bild, das ich hier zeigen will, ein inneres Bild, das erst bemerkbar wird, indem ich das Äußere durchschaue. Das Äußere hat vielleicht nichts Auffälliges, sondern erst, indem ich es durchschaue, erst da entdecke ich das innere Bild, jenes, das ich eigentlich zeigen will, ein inneres Bild, das zu fein ist, um äußerlich sichtbar zu werden, da es aus den sanftesten Stimmungen der Seele gewoben ist.“⁵⁹³

Das Gemeinsame zwischen dem optischen Schattenriss und dem sprachlichen ist, dass es sich nicht um das unmittelbare Bild handelt, sondern, das Mittelbare, das heißt, das Bild an der Wand oder was der Ästhetiker ‚das innere Bild‘ nennt.

Kierkegaard es ausdrückte: was ich erbeute, sind Bilder. Kunstwerke sind deren Objektivationen, die von Mimesis, Schemata von Erfahrung, die den Erfahrenden sich gleichmachen.“
Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.527

3. DAS GESICHT ALS BILD

Das Äußere ist zwar der Gegenstand der Beobachtung des Ästhetikers A, aber sein Interesse gilt dem Inneren und in der Hoffnung, dass das Innere sich entblößt, starrt er noch intensiver auf das Äußere:

„Wenn man ein Gesicht lange und aufmerksam betrachtet, so entdeckt man bisweilen in ihm gleichsam ein zweites Gesicht.“⁵⁹⁴

Durch die aufmerksame Betrachtung wird eine Veränderung wahrgenommen. Der Ästhetiker A beobachtet ein Gesicht, aber vielleicht kann man eine entsprechende Erfahrung mit einem Text und einer Verfasserschaft machen. Auch hier müsste es möglich sein, dass nach und nach etwas anderes, als das was am Anfang gesehen wurde, sich hervorhebt. Ein Text oder ein Gesicht können sich durch den Blick des Beobachters entschleiern.

Wittgenstein hat diese wahrnehmbare Veränderung im Gesicht konstatiert:

„Man könnte auch das menschliche Gesicht ein solches Bild nennen und den *Verlauf* der Leidenschaft durch seine Veränderungen darstellen.“⁵⁹⁵

Aber im Unterschied zu Kierkegaard schließt er aus, dass das Gefühl der Freude etwas Äußeres oder Inneres bezeichnet:

„...Aber ich habe doch ein wirkliches *Gefühl* der Freude!“ Ja, wenn du dich freust, so freust du dich wirklich. Und freilich ist Freude nicht freudiges Benehmen, noch ein Gefühl um die Mundwinkel und Augen. „Aber ‚Freude‘ bezeichnet doch etwas Inneres.“ Nein. ‚Freude‘ bezeichnet gar nichts. Weder Inneres noch Äußeres.“⁵⁹⁶

Die Freude unterrichtet uns nicht über die Außenwelt oder das Innere.

Nach Kierkegaard ist es möglich, die Freude und die unmittelbare Trauer künstlerisch darzustellen, aber um die reflektierte Trauer sehen zu können, ist ein besonderes Auge notwendig: „Das Gesicht, das sonst der Spiegel der Seele ist, nimmt hier eine Zweideutigkeit an, die sich künstlerisch nicht darstellen läßt und die im Allgemeinen sich auch nur einen flüchtigen Moment erhält.

Es gehört ein besonderes Auge dazu, um zu sehen, ein besonderer Blick, um dieses untrügliche Indizium heimlicher Trauer weiter zu verfolgen.“⁵⁹⁷

⁵⁹³ ebd., S.204f

⁵⁹⁴ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.206

⁵⁹⁵ Wittgenstein, L., „Vermischte Bemerkungen“, Werkausgabe Bd.8, Frankfurt am Main 1989, S.389 (490)

⁵⁹⁶ ebd., S.388 (487)

⁵⁹⁷ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.207

In der ‚Zuschrift an den Lesern‘ von Frater Taciturnus wird der Wunsch, ‚richtig sehen zu können‘, nochmals erwähnt:

„Ich bin freilich ansonst nicht zum Wünschen geneigt, und weit davon, glauben zu wollen, dass mir mit der Erfüllung des Wunsches geholfen wäre; dennoch möchte ich wünschen, daß ein mit sokratischer Genauigkeit rechnender Mann solch eine existierende Gestalt vor unseren Augen entstehen ließe, so daß man den Menschen damit, daß man ihn hörte, sehen könnte.“⁵⁹⁸

In dem Frühdialog ‚Charmides‘ fragt Sokrates Kritias und Charmides was die Besonnenheit sei.⁵⁹⁹ Am Anfang wird die auffallende schöne Gestalt Charmides von Sokrates und Kritias besprochen. Sokrates stimmt zu, dass die Erscheinung Charmides außergewöhnlich schön sei, aber dann sagt er: „Warum nun, antwortete ich, entkleiden wir ihn nicht in dieser Beziehung und beschauen lieber seine Seele als seine Gestalt.“⁶⁰⁰ Sokrates möchte im Gespräch die Seele des Charmides prüfen. Die Zweideutigkeit der reflektierten Trauer lässt sich bildlich nicht darstellen, sie kann nicht gesehen werden. Mit der Rückkoppelung an Sokrates führt Kierkegaard dem Leser vor, dass die Sprache eine Kategorie der Wahrnehmung ist. So, würde die reflektierte Trauer sprechen können, wäre sie möglich zu sehen.

Die reflektierte Trauer verbirgt sich, nur zufällig kann eine Miene, ein Wort oder ein Wink des Auges sie erahnen lassen. ‚Das Bemerkens eines Aspekts‘ bei Wittgenstein ermöglicht die reflektierte Trauer bei Kierkegaard näher zu bestimmen. Mit ‚dem Bemerkens eines Aspekts‘ wird zwischen dem ‚stetigen Sehen‘ und dem ‚Aufleuchten‘ unterschieden. Die reflektierte Trauer leuchtet in einem Augenblick auf, um dann wieder zu verschwinden. Das Auge des Beobachters muss immer aufmerksam sein, ein so sicherer Augenblick würde vielleicht so bald sich nicht wieder bieten. Das Innere lässt sich in dem Äußeren nur erahnen. Der Wechsel des Aspekts wird durch charakteristische Gesten oder Reaktionen gekennzeichnet, so bei Kierkegaard z.B. durch eine zitternde Lippe

⁵⁹⁸ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.514f vgl., „Wie redlich, wie reichlich dieser Quidiam mit seinem Reden das Seine dazu tut, daß du ihn sehen mögest (loquere ut videam), weiß niemand besser als ich, (...)“

ebd., S.423

⁵⁹⁹ vgl., Aristoteles, „Die Nikomachische Ethik“, übersetzt von Olof Gigon, München 1991, 1115a 4ff

⁶⁰⁰ Platon, „Charmides“, sämtliche Werke, Bd.I, übersetzt von L.Georgii, Heidelberg (keine Angabe), Verlag Lambert Schneider, S.243

In der Übersetzung von Olof Gigon heißt es; „Dann stell mir ihn vor“

Platon, „Frühdialoge“, eingeleitet von Olof Gigon und übertragen von Rudolf Rufener, Zürich/München 1974, S.153

oder das Heben der Augenbrauen. Aber Wittgenstein geht noch weiter als Kierkegaard, wenn er schreibt, dass die Gefühle weder Inneres noch Äußeres bezeichnen. Kierkegaard macht auf die Inkommensurabilität zwischen dem Inneren und dem Äußeren aufmerksam, aber erst am Ende des Abschnittes wird sie festgelegt.

Die Unterscheidung zwischen dem ‚praktischen Blick‘ und ‚dem Bemerkens eines Aspekts‘ begründet sich darin, *wie* gesehen wird. Der praktische Blick ist keine Erfahrung, sondern eher der Hintergrund, worauf die Erfahrung beruht. Der praktische Blick eröffnet die Möglichkeit, dass der Kontext eine größere Rolle spielt, wenn es sich um die Korrelation zwischen dem Inneren und dem Äußeren handelt. Aber dennoch ist der Moment flüchtig und ein besonderer Blick dafür notwendig, obwohl die Unsicherheit immer noch vorhanden ist, und das Äußere das Innere, das Innere das Äußere ist, woran immer noch gezweifelt wird.

Kierkegaard versucht anhand der Theorie von Lessing den Raum in die Dichtung zu überführen, um das Innere in dem Äußeren sichtbar machen zu können. Er sucht eine Form, um das Innere in das Äußere zu vermitteln. In ‚Entweder-Oder‘ instruiert der Ästhetiker A seine Zuhörer indem er deren Blicke in eine bestimmte Richtung leitet:

„So heftet denn, liebe Συμπαρανεχόμενοι, euren Blick auf dieses innere Bild, laßt euch durch das Äußere nicht stören, oder richtiger: bringt es nicht selbst hervor, denn ich ziehe es ständig beiseite, um besser in das Innere hineinschauen zu können.“⁶⁰¹

Sein Vorhaben ist es, die reflektierte Trauer in einer Serie von sprachlichen Schattenrissen aufzuzeigen, ein Vortrag, der in zwei Modi dargestellt wird, zum einen als eine Darstellung von dem äußerlichen Bild und zum anderen gleichzeitig eine Abweisung von dem äußeren Bild, womit ein anderes Bild hervorgebracht wird. Die äußeren Umstände sollen das Innere nicht illustrieren, sondern die Kommentare sollen die Aufmerksamkeit von dem Äußeren wegziehen, um das Unsichtbare, nämlich das innere Bild, hervorzuzeigen. Die Aufgabe ist es also, ein inneres Bild in das Sichtbare zu bringen, wie das ideelle Bild bei Lessing, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt, obwohl keine der Schichten der Bilder von visueller Art ist, sondern sprachlich und imaginär. Der Ästhetiker konstatiert, dass

Aber schon Platon hat bekanntlich die Dialektik des Ich thematisiert, und zwar im ‚Charmides‘ am Problem der Selbsterkenntnis, dem Erkennen des Erkennens, von wo die Aristotelische Lehre vom Denken des Denkens in Gott vermutlich ihren Ausgang genommen hat.

das Äußere demnach zwar Gegenstand unserer Beobachtung ist, nicht aber unseres Interesses und er fügt seiner Behauptung noch eine Analogie hin zu, „so sitzt der Fischer und richtet unentwegt seinen Blick auf den Angelkork, aber der Kork interessiert ihn gar nicht, wohl aber die Bewegung unten auf dem Grunde.“⁶⁰² Das allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres“, sagt er, „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“⁶⁰³ Die Oberfläche des Meeres rast und tobt, aber die Tiefe verbleibt ruhig. So war die griechische Seele, so war Laokoon, aber diese Selbstbeherrschung besitzen offenbar die modernen schönen Seelen nicht, obwohl deren Äußeres unbeeindruckt wirken. Das Sein eines Wesens ist fast immer etwas Verschlossenes, in seinem tiefsten Grunde etwas Unverständliches und drei solche Seelen nimmt der Ästhetiker hervor, um die reflektierte Trauer darstellen zu können.

⁶⁰¹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.205

⁶⁰² ebd., S.206

⁶⁰³ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Schriften, Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.13

4. DIE REFLEKTIERTE TRAUER

Die Schattenrisse tragen die Namen von drei Nebenrollen aus den Schauspielen der Weltliteratur: ‚Marie Beaumarchais‘ aus Goethes *Clavigo*, ‚Gretchen‘ aus *Faust* und ‚Donna Elvira‘ aus *Don Juan* – drei Frauen, die von der Hauptperson der Bühnenstücke, nach denen sie benannt wurden, verlassen wurden und es wird darauf aufmerksam gemacht, dass der Leser sich von den Namen nicht blenden lassen soll. Der Ästhetiker nennt die drei Frauen ‚nomina appellativa‘ und deshalb können sie eher als Gattungsnamen verstanden werden, „und es soll also meinerseits nichts im Wege stehen, falls der eine oder andere von euch sich versucht fühlen sollte, das einzelne Bild mit einem anderen Namen zu benennen, einem teureren Namen oder einem Namen, der ihm vielleicht gemäßer ist.“⁶⁰⁴

Nicht bestimmte Figuren sind es, die in ‚Schattenrisse‘ präsentiert werden, sondern Figuren, die der Zuhörer selbst näher bestimmen darf. Es liegt in der Bezeichnung ‚Schattenrisse‘, dass nur von skizzierenden Konturen die Rede ist, die von dem Leser ausgefüllt werden können. Die Namen zählen nicht, sie sind keine literarischen Figuren als solche, auch nicht die Erzählung aus der sie herausgenommen wurden. Sie haben alle etwas gemeinsam, gleichwohl besteht ein Unterschied in der Art, wie sie, jede für sich, zum Paradox gelangen. Die Erzählung wird von dem Ästhetiker sehr brutal zusammengefasst:

„Ihre Geschichte ist kurz; Clavigo hat sich mit ihr verlobt, Clavigo hat sie verlassen“.

So lautet seine Paraphrase des Dramas der Marie Beaumarchais und am Ende verbleibt nur die Katastrophe. Es wird nicht mal erwähnt, dass Marie Beaumarchais und Gretchen am Ende sterben müssen.

In ‚Schattenrisse‘ von Marie Beaumarchais geht er, nachdem er den Bruch mit Clavigo beschrieben hat, direkt auf ihren Gefühlzustand nach dieser schicksalhaften Wendung ein. Für diesen Zustand gibt es keinen adäquaten Ausdruck und wenn es einen gäbe, wäre es nicht möglich, ihn in einem einzelnen Bild festzuhalten:

„Dieses Suchen aber ist eine stetige Fluktuation, und wenn das Äußere in jedem Moment ein vollkommener Ausdruck des Inneren wäre, so müsste man, um die reflektierte Trauer darzustellen, eine ganze Folge von Bildern besitzen; doch kein einzelnes Bild drückt die Trauer aus, und kein einzelnes Bild hätte eigentlich künstlerischen Wert, da es nicht schön sein würde, sondern wahr.“⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.209

⁶⁰⁵ ebd., S.211

Mit diesem Gedankenexperiment revidiert der Ästhetiker unter Zuhilfenahme des Prinzips von Lessing, „daß die Kunst das Ruhende, die Poesie das Bewegliche darstellt.“⁶⁰⁶ In der Malerei stehen die Dinge nebeneinander, sie können nicht aufeinander folgen. Die Stellung der Körper können eine Handlung nur vermuten lassen. Die Malerei kann die Zeit nur subsumieren indem sie die Handlungen andeutet:

„Wenn aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, die Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen begnügen. Die Poesie hingegen – (...).“⁶⁰⁷

Was Kierkegaard damit anspricht, ist ein genügend bekannter Sachverhalt, die schlichte Tatsache, dass das Kunstwerk die Zeit ‚verkürzt‘, sodass es deren Extension nie erreichen kann.⁶⁰⁸ Der Kierkegaardsche Kunstgriff besteht darin, die bildliche Darstellung seriell und die Serie in einem zeitlichen Verlauf einzusetzen, der der Dichtung entspricht. Dennoch ist das einzige Zeugnis der Trauer die Bewegung in sich selbst und die Bilder müssen so betrachtet werden wie „man den Sekundenzeiger einer Uhr betrachtet; das Werk sieht man nicht, die innere Bewegung aber äußert sich fortwährend dadurch, daß das Äußere sich fortwährend verändert.“⁶⁰⁹ Früher hat er die reflektierte Trauer mit ‚dem Pendel der Uhr‘ verglichen. Die mechanische Uhr, deren Bewegungen eine räumliche Metapher für die nicht räumliche Zeit ist, zeigt hier die zeitliche Sukzession, die die Kunst bei Lessing nicht darstellen konnte, sondern gerade nur als eine äußere Bewegung, die von dem Inneren getrieben wird.

„Ihr Äußeres ist still und ruhig, hat nichts Auffälliges, und doch ist ihr Inneres nicht eines stillen Geistes unfruchtbare Geschäftigkeit. (...) Äußerlich ist also nichts zu bemerken, im Inneren aber herrscht rege Tätigkeit.“⁶¹⁰

Marie Beaumarchais, die Nymphe Alba und Cordelia sind die beschriebenen Figuren Kierkegaards von der Entstehung der Kunst. Aus ‚der regen Tätigkeit im

⁶⁰⁶ ebd., S.167

⁶⁰⁷ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Schriften, Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.114

⁶⁰⁸ „Denke Dir also einen Ritter, der fünf Wildschweine und vier Zwerge erlegt und drei verzauberte Prinzen, Brüder der von ihm angebeteten Prinzessin, befreit hat. Dies hat in dem romantischen Gedankengang seine vollkommene Realität. Dem Künstler und dem Dichter jedoch ist es gar nicht von Wichtigkeit, ob es fünf oder nur vier sind. Der Künstler ist im Ganzen noch stärker beschränkt als der Dichter; aber selbst diesen wird es nicht interessieren, umständlich zu erzählen, wie es bei der Erlegung jedes einzelnen Wildschweins zugegangen ist. Er eilt auf den Moment hin. Er verringert vielleicht die Anzahl, konzentriert die Mühen und Gefahren in dichterische Intensität und eilt auf den Moment hin, den Besitzmoment. Die ganze geschichtliche Sukzession ist ihm von minderer Wichtigkeit.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.679

⁶⁰⁹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.211

⁶¹⁰ ebd., S.217f

Inneren‘, wenn von der dunklen Wurzel der Seerose erzählt und Cordelia als eine Anadyomene bezeichnet wird, benennt Kierkegaard die Entstehungsbedingungen der Kunst. Aus dieser Problematik zwischen dem Inneren und dem Äußeren baut Kierkegaard seine Theorie der Ästhetik auf und in diesem Widerspruch befindet sich nach ihm auch der Ursprung der Kunst.⁶¹¹

Im nächsten Schattenriss handelt es sich um die Leidensgeschichte Donna Elviras. Doch in der Geschichte gibt es gerade Mal einen einzelnen Augenblick, wo das Innere in dem Äußeren widergespiegelt wird:

„Don Juan hat Elvira verlassen, im selben Augenblick steht ihr alles deutlich vor Augen, und kein Zweifel lockt die Trauer in das Sprechzimmer der Reflexion hinein; sie verstummt in ihrer Verzweiflung. Mit einem einzigen Pulsschlag durchströmt die Verzweiflung sie und strömt nach außen, mit einer Glut durchscheint die Leidenschaft sie und wird äußerlich sichtbar. Hass, Verzweiflung, Rache und Liebe, alles bricht hervor, um sich sichtbar zu offenbaren. In diesem Augenblick ist sie malerisch. Die Phantasie zeigt uns darum auch gleich ein Bild von ihr, und das Äußere ist hier nicht in die Indifferenz gesetzt, die Reflexion darüber ist nicht inhaltslos und ihre Tätigkeit nicht ohne Bedeutung, indem sie verwirft und erwählt.“⁶¹²

Das Tableau tritt, anstelle der dramatischen Erzählung, in einem Augenblick komprimiert hervor. Die Verführung und Verzweiflung fallen in der Beschreibung des Ästhetikers zusammen:

„Don Juan hat also Elvira verführt und hat sie verlassen, das ist schnell getan, so schnell, „wie ein Tiger eine Lilie knicken kann““,⁶¹³ und in dem Augenblick, als er sie verlassen hat, tritt das Tableau ein. Der dramatische Handlungsverlauf faltet sich unbemerkt in dem stummen Tableau von Elvira zusammen.

Kierkegaards sehr poetische Zeichnung von Donna Elvira stellt ein hervorragendes Beispiel in der Literaturwissenschaft als ‚verbal music‘ bezeichneten Begriffs, einer ‚Musikalisierung‘ in literarischen Werken dar, und erfuhr im 20. Jahrhundert Nachfolge, beispielsweise in Hermann Brochs Roman ‚Die Schuldlosen‘, in Bezug auf eine ästhetische Betrachtung Zerlinas in Theodor W. Adornos ‚Huldigung an Zerlina‘.

⁶¹¹ Später betont Kierkegaard, dass ‚die Handlungen der Liebe‘ [Der dänischen Titel lautet: Kjaerlighedens Gjæringer und wird ins Deutsche übersetzt mit ‚Der Liebe Tun‘ oder wie Herman Deuser vorgeschlagen hat: ‚Die Taten der Liebe‘) nur gesehen werden kann.

⁶¹² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.228

Die durch die Tragödie neu konstruierte Antigone wird nicht wie Elvira oder Gretchen als eine verlassene und betrogene Frau dargestellt. Doch wenn sie die geliebte Frau nicht werden kann, dann muss sie sich in ihn selbst, den liebenden Mann, verwandeln. Der Schriftsteller lässt seine Antigone lieben und mit dem Geliebten brechen, weil sie ihn nicht in das Geheimnis ihres Lebens einzuweihen wagt, was nach ihrer Ansicht die Bedingung dafür ist, um eine Ehe einzugehen und dadurch spielt Antigone hier also die Rolle des Mannes.

⁶¹³ ebd., S.227

5. WENN DAS INNERE DEM ÄUSSEREN INKOMMENSURABEL WÄRE,
DANN

Von der Täuschung seiner ästhetischen Werke sollte der Leser sich nicht täuschen lassen, schreibt Kierkegaard, aber so setzt er fort: „Man kann einen Menschen täuschen über das Wahre, und man kann, um an den alten Sokrates zu erinnern, einen Menschen hineintäuschen in das Wahre.“⁶¹⁴ Für Kierkegaard ist Sokrates die historische Figur, die auf Ironie, ohne die christliche Bedeutung, aufmerksam machte, weil er, Sokrates, nämlich zu denjenigen Menschen gehört, „bei denen man nicht bei dem Äußeren als solchem stehenbleiben kann. Das Äußere deutete ständig auf ein Anderes und Entgegengesetztes hin. Mit ihm war es nicht so wie mit einem seine Anschauungen vortragenden Philosophen, bei welchem eben dieser sein Vortrag die Gegenwart der Idee ist; vielmehr bedeutete das, was Sokrates sagte, etwas anderes. Das Äußere war überhaupt nicht in harmonischer Einheit mit dem Inneren, sondern eher der Gegensatz dazu, und allein unter diesem Brechungswinkel ist er zu verstehen.“⁶¹⁵

Die Inkongruenz zwischen dem Inneren und dem Äußeren ist für Kierkegaard nicht nur ein Problem der Kunst, sondern seine Bemühung, um aufzuzeigen, dass das Innere nicht in dem Äußeren sichtbar wird, kann als ein Angriff auf die vorherrschende Philosophie seiner Zeit, d.h. den Hegelianismus in Dänemark verstanden werden⁶¹⁶, denn seine Überlegungen über die Kunst widersprechen nicht seinen übrigen Texten:

„Je länger das Leben seinen Gang geht und der Existierende durch sein Tun in das Dasein verwoben wird, desto schwieriger ist es, das Ethische vom Äußeren zu trennen; und desto leichter kann es scheinen, daß die metaphysische Auffassung bestärkt werde, daß das Äußere das Innere sei und das Innere das Äußere, daß das eine ganz und gar dem anderen kommensurabel sei.“⁶¹⁷

⁶¹⁴ Kierkegaard, S., „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“, in „Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Regensburg 1951, S.49

Aber der Leser von ‚Entweder-Oder‘ soll sich nicht täuschen lassen: Wilhelm der Gerichtsrat zeichnet auf, dass man sich von dem Ethischen nicht täuschen lassen soll. Die Texte von Kierkegaard können als begleitende Geburtshilfe für das Wagnis der Existenz gesehen werden und dadurch bezeugen sie die große Rolle der Ästhetik in der Philosophie von Kierkegaard.

⁶¹⁵ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.10

siehe auch das Vorwort zu ‚Entweder-Oder‘ von Victor Eremita

⁶¹⁶ Kierkegaards Verständnis der Philosophie Hegels wurde besonders von Adolph Peter Adler geprägt. Adler erscheint als Muster eines dänischen Hegelianers.

vgl., Pap.III A 1 und 11

Am 25.6.1840 bekam er die Magisterwürde mit der Abhandlung über ‚Die isolierte Subjektivität in ihren wichtigsten Gestalten‘. Im Wintersemester 1840/41 hielt Adler als Privatdozent an der Kopenhagener Universität Vorlesungen über Hegels objektive Logik; er ließe diese Vorlesungen 1842 unter dem Titel ‚Populäre Vorträge über Hegels objektive Logik‘ im Druck erscheinen.

Das Symbol bei Hegel fällt einfach nicht mit der von ihm symbolisierten Entität zusammen. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung jedoch ist ein Symbol sehr wohl dialektischer Natur.

⁶¹⁷ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.127

Der Ästhetiker jedoch will dieser Wirklichkeit, dass der Mensch offenbar wird, seine Pflicht anzunehmen, keine Bedeutung beizumessen. Er bleibt ständig verborgen, denn wie oft und wie sehr er sich auch der Welt hingibt, er tut dies nie total, es bleibt immer etwas, was er zurückhält. Würde er es ganz tun, würde er es ethisch tun. Werden seine ästhetischen Texte als Übung betrachtet, zeigt sich wiederholend, dass, wenn Kierkegaard von dem Ästhetischen spricht, das Innere dem Äußeren inkommensurabel ist, während die ethische Aufgabe fordert, sich aus der Verborgenheit zu entwickeln und im Allgemeinen offenbar zu werden.

Die unmittelbare Trauer wird als solche auch Gegenstand künstlerischer Darstellung sein können, weil, der unmittelbare Abdruck und Ausdruck des Eindrucks die Trauer ist; das Innere ist dem Äußeren kongruent. Das Innere, die Trauer, ist unmittelbar äußerlich ablesbar. Indem das Äußere angesehen wird, wird in das Innere hineingeschaut. Die Moderne bevorzugt das Gesicht, während die Antike den Leib betont – weil das Gesicht ‚den Menschen in dem Fluss seines inneren Lebens‘, alle Aspekte seines Innenlebens: Schmerz, Wut, Zorn, Trauer, Liebe, Leidenschaft, alles das, was man in der Physiognomie eines Menschen entdecken kann und dort auch zum Ausdruck kommt, zeigt. Das Gesicht und die Bewegungen des Körpers sind der Ort, auf dem das Innere lesbar wird. Bei Kierkegaard, Wittgenstein und Levinas⁶¹⁸ spielt das Gesicht in der Kongruenz zwischen dem Inneren und dem Äußeren eine besonders wichtige Rolle. Der Ästhetiker A erzählt, dass Saul vor der Schlacht zu einer Wahrsagerin geht, die ihm gesagt hat, dass er ihr das Bild Samuels zeigen solle, um seine Gedanken zu erfahren. Die Frage lautet dann, welcher Art von äußerer Form ist das sicherere Zeichen dafür, dass ihm eine solche Seele innewohnt oder nicht? Dahinter steckt der Gedanke, dass das äußere Bild Aufschlüsse über den Gedanken, das innere Bild, geben kann. In der reflektierten Trauer hat sich gezeigt, dass das Gesicht, das Äußere, nicht den seelischen Zustand widerspiegeln kann. Sowohl Kierkegaard als auch Wittgenstein machen dann auf den Blick, auf die Art des Sehens, aufmerksam:

„Wenn ich eine sinnlose Kurve [Gekritzelt-S.] male und später eine andere ziemlich genau wie diese, würdest du den Unterschied nicht erkennen. Aber wenn ich dieses eigenartige Ding zeichne, das wir

⁶¹⁸ Emmanuel Lévinas benutzt den Begriff des Antlitzes.

Gesicht nennen, und dann eines ein wenig anders, würdest du sofort sehen, daß es einen Unterschied gibt.“⁶¹⁹

Nach Lessing muss das, was Gegenstand künstlerischer Darstellung werden soll, jene stille Durchsichtigkeit haben, dass das Innere in einem entsprechenden Äußeren ruht. Ähnlich steht es mit Wittgenstein, wenn er die Bedingungen des Äußeren entfaltet: „Wenn es nur die äußere Verbindung gäbe, so ließe sich gar keine Verbindung beschreiben, denn wir beschreiben die äußere Verbindung nur mit Hilfe der inneren.“⁶²⁰

Aber um so schwieriger wird die Aufgabe für den Künstler, die äußere Verbindung zu beschreiben, je weniger die innere Verbindung sich äußert.

Die Inkongruenz zwischen dem Inneren und dem Äußeren zeigt bei Kierkegaard und Wittgenstein die Grenze des Mitteilbaren. Wenn das Innere nicht im Äußeren sichtbar wird, wird die malerische Kunst sehr bald an ihre Grenzen stoßen und sie wird an den Punkt kommen, an dem sie einen Gegensatz zwischen dem Inneren und dem Äußeren setzen muss.

Es kann vielleicht mit Hilfe von Wittgenstein und seiner eher lockeren Trennung und Verbindung zwischen dem Inneren und dem Äußeren möglich sein, die Kernproblematik der reflektierten Trauer näher zu bestimmen, da sie sich bei Kierkegaard im Wesentlichen nach innen wendet.

In der philosophischen Psychologie wird die Verbindung zwischen dem Inneren und dem Äußeren als ein Hauptthema behandelt. Dort charakterisiert Wittgenstein den Dualismus von Geistigem und Physischem.

Außerhalb der Philosophie jedoch fällt die Unterscheidung zwischen dem Geistigen und dem Physischen nicht mit dieser Dichotomie des Inneren und des Äußeren zusammen, denn wir betrachten Zahnschmerzen als physischen Schmerz, der von geistig-seelischem Leiden unterschieden werden muss.

⁶¹⁹ Wittgenstein, L., „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben“, zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett, deutsche Übersetzung von Ralf Funke, Düsseldorf 1994, S.50

Das Geistige ist weder eine Fiktion, noch hinter dem Äußeren verborgen, denn es durchdringt unser Benehmen und ist in ihm ausgedrückt:

„Wir sagen nicht, ein Hund spräche *möglicherweise* zu sich selber. Ist das, weil wir seine Seele so genau kennen? Nun, man könnte sagen: Wenn man das Benehmen des Lebewesens sieht, sieht man seine Seele. –Aber sage ich auch von mir, ich spreche zu mir selber, weil ich mich so und so benehme? –Ich sage es nicht auf die Beobachtung meines Benehmens hin. Aber es hat nur Sinn, weil ich mich so benehme. –So hat es also nicht darum Sinn, weil ich es *meine*?“⁶²¹

Nach Wittgenstein wäre es somit möglich die Trauer und die Freude künstlerisch darzustellen. Das Innere wird in dem Äußeren widergespiegelt und bei Kierkegaard wird die innere Bewegung im Äußeren sichtbar, wenn er von Freude oder unmittelbarer Trauer ausgeht.

Aber das Innere kann bei Wittgenstein nicht auf das Äußere reduziert werden:

„Wenn ich von mir selbst sage, ich wisse nur vom eigenen Fall, was das Wort „Schmerz“ bedeutet, - muß ich *das* nicht auch von den Anderen sagen? Und wie kann ich denn den einen Fall in so unverantwortlicher Weise verallgemeinern?

Nun, ein jeder sagt es mir von sich, er wisse nur von sich selbst, was Schmerzen seien! – Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir „Käfer“ nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Anderen schauen; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick *seines* Käfers, was ein Käfer ist.

-Da könnte es ja sein, daß Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. Ja, man könnte sich vorstellen, daß sich ein solches Ding fortwährend veränderte. –Aber wenn nun das Wort „Käfer“ dieser Leute doch einen Gebrauch hätte? –So wäre er nicht der der Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als *Etwas*: denn die Schachtel könnte auch leer sein.

-Nein, durch dieses Ding in der Schachtel kann >gekürzt werden<; es hebt sich weg, was immer es ist. Das heißt: Wenn man die Grammatik des Ausdrucks der Empfindung nach dem Muster von >Gegenstand und Bezeichnung< konstruiert, dann fällt der Gegenstand als irrelevant aus der Betrachtung heraus.“⁶²²

Nach Wittgenstein wäre es der Gegenstand, bei Kierkegaard die reflektierte Trauer und wenn sie nach dem Muster von Gegenstand und Bezeichnung konstruiert werden, dann fallen sie aus der Betrachtung heraus. Ähnlich wie bei Kierkegaard, wenn man die reflektierte Trauer nur von außen betrachtet, sieht man keine Veränderung, weil das Innere nicht in dem Äußeren sichtbar wird und deshalb fällt sie als Gegenstand, nach Wittgenstein, weg. Es ist nicht möglich die reflektierte

⁶²⁰ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Werkausgabe Band 2, Frankfurt am Main 1984, S.12 (26)

⁶²¹ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, herausgegeben von Rush Rhees und G.E.M. Anscombe, übersetzt von G.E.M. Anscombe, Frankfurt am Main 1967, S.142 (357)

⁶²² ebd., S.127 (293)

Trauer künstlerisch darzustellen, sondern dort hat man nur eine Ahnung von der inneren Bewegung, denn das Gleichgewicht zwischen dem Inneren und dem Äußeren ist aufgehoben, und sie ist nicht mehr räumlich bestimmbar, d.h. sie kann nicht malerisch oder plastisch dargestellt werden.

Im Gegensatz zur Beobachtung des Äußeren verändert die Beobachtung des Inneren oft die fraglichen geistigen Phänomene. Nur durch den Vorgang der Introspektion wäre es möglich die Erinnerungen von Vorstellungen möglicher Situationen und der Gefühle wachzurufen, die bei der reflektierten Trauer der Gegenstand der Beobachtung wären. Es wäre nur dann möglich die reflektierte Trauer darzustellen, wenn Marie Beaumarchais, Donna Elvira und Gretchen sprechen würden. Deren Selbstbeobachtungen werden nicht ausgesprochen und deshalb kann der Dichter die reflektierte Trauer nicht einmal introspektiv darstellen.

Nur ich kann wissen, dass ich Schmerzen habe, die anderen können es nur vermuten oder ahnen. Wir sehen, dass er, Laookon, leidet. Den Schmerz selbst sehen wir nicht, sondern sein Benehmen, das ihn ausdrückt:

„Man kann nicht sagen, die Anderen lernen meine Empfindung nur durch mein Benehmen, -denn von mir kann man nicht sagen, ich lernte sie. Ich habe sie.

Das ist richtig: es hat Sinn, von Anderen zu sagen, sie seien im Zweifel darüber, ob ich Schmerzen habe; aber nicht, es von mir selbst zu sagen.“⁶²³

Gewissheit über das Innere können die andern nur bekommen, wenn es äußerlich sichtbar wird – aber dennoch hat das ‚Ich‘ die Gewissheit darüber, auch wenn es sich nicht äußerlich zeigen kann. Wenn das Innere nicht in dem Äußeren sichtbar wird kann es nicht mitgeteilt werden. Bei Wittgenstein ist der Schmerz vorhanden, obwohl es in dem Benehmen, das Äußere, nicht sichtbar wird und bei Kierkegaard ist die reflektierte Trauer vorhanden, das Subjekt hat darüber die Gewissheit, aber die Anderen haben die Gewissheit nicht, solange sie nicht äußerlich (nach Wittgenstein durch Benehmen) sichtbar ist.

Gleichzeitig können uns die komplexen Gedanken und Gefühle anderer Leute völlig rätselhaft sein, selbst wenn sie sich anstrengen sie zu enthüllen. Das geht auf die ‚Unwägbarkeit des Geistigen‘ zurück. Die Beschreibungen von subtilen Gefühlen anderer sind nicht nur anfechtbar, sondern mögen enge persönliche

⁶²³ ebd., S.115 (246)

Bekanntschaften verlangen oder sogar unentscheidbar sein. Aber weit davon entfernt, dass diese Punkte die Vorstellung eines eisernen Vorhangs zwischen dem Inneren und dem Äußern wiederbeleben, verstärken sie die Verknüpfung zwischen Geist und Benehmen. Denn die gelegentliche Ungewissheit unserer Urteile reflektiert eine Unbestimmtheit in unseren Begriffen, die ihrerseits der komplexen Natur unserer Lebensform geschuldet ist. Dass die Gelegenheit für den Gebrauch einiger geistiger Ausdrücke ein hochkomplexes Syndrom bildet, verdankt sie der Tatsache, dass menschliches Benehmen unvorhersagbar ist und unsere Reaktionen darauf unterschiedlich sind und vom kulturellen Kontext abhängen.

Obwohl Wittgenstein, im Vergleich zu Kierkegaard, eine durchlässige Verbindung zwischen Innen und Außen vertritt, bleibt am Ende dennoch ein Teil des Inneren für den anderen verborgen. Nur wenn das Innere in dem Äußeren sichtbar wird, wird es möglich es wahrzunehmen, aber wenn das Innere schweigt oder verschlossen bleibt, keine Regung im Äußeren hervorbringt, verbleibt das Innere als das Unsagbare und das nicht Offenbare.

6. MARGRETHE (GRETCHEN) UND ABRAHAM – ODER DIE FURCHT DEN GLAUBEN ZU VERLIEREN

In dem letzten Schattenriss gibt es kein entsprechendes Tableau von Gretchen, er scheint auch von den Überlegungen des Ästhetikers, von Repräsentationsüberlegungen und deren Dialog mit Lessing, entblößt zu sein. Der Unterschied besteht in der Art, wie sie, jede für sich, zum Paradox gelangen. Der letzten Schattenriss deutet auf Isaak und Abraham hin und die Angst den Glauben zu verlieren:

„Es war ein früher Morgen, in Abrahams Haus war alles bereit zur Reise. (...) Sie ritten einträchtig zusammen, Abraham und Isaak, bis sie zum Berge Morija kamen. Und Abraham bereitete alles zur Opferung vor, mit Beherrschung und Milde. Aber indem er sich wandte und das Messer zog, da sah Isaak, daß sich Abrahams Linke vor Verzweiflung zur Faust ballte, daß da ein Zittern durch seinen ganzen Körper ging – aber Abraham zog das Messer.“⁶²⁴

Abraham verlor den Glauben. Was ist dies wohl anderes als dieselbe Furcht der Besorgnis, die in ‚Entweder-Oder‘ unter der Überschrift ‚Gretchen‘ ausgesprochen wird, die Furcht davor, dass sie, wenn Faust sie opfert den Glauben an jene Lehre verlieren wird, wenn deren Bekenner sich so grausam verhält. Und weder Faust noch Abraham sind dazu fähig, dem armen geopfertem Kind und der armen geopfertem Frau eine höhere Religiösität zu geben, die es sie in ihrer Krise stärken könnte. Aber am Ende, in dem gedanklichen Monolog Gretchens, wendet sich Lessing ganz unbemerkt an den Leser zurück:

„Die Gedanken stehen auf (...). Nun schlingen sie sich und umklammern meine geängstigte Seele.“⁶²⁵

Die bildliche Form von den Folter Margarethes entspricht dem plastischen Bildwerk des Laokoons und wird zum Schmerzausdruck für ihren unruhigen Zustand. Die Aufmerksamkeit auf die zusammengeschlungenen Schlangen - die Erinnerung an Laokoon – wirft auch ein Licht auf die rätselhafte Schlussbemerkung des Vortrags:

„(...) denn nur wer selber von Schlangen gebissen wurde, weiß, was der leiden muß, der von Schlangen gebissen ist.“⁶²⁶

Diese letzten Worte stehen als Kommentar zum letzten Bild der Trauer, indem der Ästhetiker die drei Figuren, Marie Beaumarchais, Donna Elvira und Gretchen, sich

⁶²⁴ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.14

⁶²⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.252f

im Schlusstableau versammeln lässt: „Bietet sich die günstige Gelegenheit, so offenbart sich das Verborgene. Diese haben wir unserer Macht, und wir wollen nun zum Abschied jene drei Bräute der Trauer sich vereinen lassen, wir lassen sie einander umarmen im Zusammenklang der Trauer, wir lassen sie eine Gruppe für uns bilden, ein Tabernakel, in dem die Stimmen der Trauer nicht verstummt, in dem das Seufzen nicht aufhört, weil sie selber sorgsamer und getreuer als Vestalinnen über die Beobachtung der heiligen Bräuche wachen.“⁶²⁷ Die Vereinigung, die in ihren Romanzen gebrochen wurde, wird in dem Tableau am Schluss wieder hergestellt, aber die Grundlage der Gefühle ist von Liebe zu Trauer verändert.

Seiner Absicht entsprechend sucht Kierkegaard die jeweils verschiedene Reaktion des Zuschauers hinsichtlich der Antike und der modernen Tragödie zu bestimmen. Er bezieht sich dabei teils zustimmend, teils ablehnend auf Hegels Ästhetik. Kann derjenige, der nicht an den Erfahrungen des Laokoon teilnimmt, dennoch seinen Schmerz miterleben? Laokoons permanentes Stöhnen wird hinter diesen Tableaus der Schattenrisse, wo die Stimme der Trauer nicht verstummt, gehört. Das Ziel des plastischen Bildwerks des Laokoon ist, wie die griechische Kunst im Allgemeinen, nach Lessing, das Leiden in Mitleid umzukehren. Entscheidend aber ist, dass auch Kierkegaard nicht etwa auf die verschiedenartige und zufällige psychische Disposition der Zuschauer eingeht, sondern deren Reaktion daraufhin untersucht, inwiefern sie durch das Dargestellte notwendig hervorgerufen werden. Dieser Konnex ist demnach nicht willkürlich, vielmehr gehört er zum Drama selbst. Obwohl der Zusammenschluss von ‚Schönheit‘ und ‚Linderung‘ über die drei Figuren ausgebreitet wird, ist das Mitleidsgefühl demjenigen, der die Erfahrung der Leidenden, deren ununterbrochene Verzweiflung und deren reflektierte Trauer teilt, vorbehalten. Somit können die letzten Sätze des Ästhetikers als eine Herausforderung an die Ästhetik Lessings, diesmal mit dem Blick auf den Zweck, mit der schönen leidenden Skulptur Mitleid hervorzurufen, gesehen werden.

⁶²⁶ ebd., S.254

⁶²⁷ ebd., S.254

Das Tragische gehört im Leben und die Fähigkeit der Kunst sie auszudrücken ist von zweitrangigen Bedeutung.

Die Strategie des Ästhetikers ist es, das Äußerliche darzustellen, aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit davon wegzuziehen, um das Unsichtbare, das innere Bild, hervorzumahnen. In den ‚Schattenrissen‘ ist selbstverständlich nichts sichtbar, außer die erscheinende vergebliche Rede des Ästhetikers. Am Ende beklagt er, dass nichts Sichtbares sich gezeigt hat und er begründet es in der Sache selbst und durch die Hinterlist der Trauer. Obwohl das Versteckte sich am Ende in einem bewegende Schlusstableau offenbart hat, kann die Trauer nicht sichtbar werden und nach Lessing hat das Mitleidsgefühl, das die schöne plastische Darstellung des Leidens erweckt, nichts mit dem Leiden als solches zu tun und deshalb werden die Schattenrisse nur noch eine Übung, die beweist, dass das Innere nicht in dem Äußeren sichtbar werden kann.⁶²⁸ Die Doppelposition Kierkegaards im Verhältnis zu Lessing manifestiert sich sowohl in den Betrachtungen als auch in den Bildern. Aber hier sind es nicht die Gefühle, die zur Schau gestellt werden, was nur ausnahmsweise möglich ist, sondern im Gegenteil es wird die Vorstellung, dass sie nicht dargestellt werden können, dargestellt. Damit zieht der Ästhetiker zum letzten Mal das Sichtbare, in einer Verfremdung, die Poetik des Tableaus, d.h. die Voraussetzung, dass sie, die reflektierte Trauer, verstanden werden und in der Trauer, Kraft seiner Darstellung teilnehmen kann, zur Seite.

⁶²⁸ Die Ästhetik Hegels historisiert der Kunst. Es fällt Hegel leicht, die Geschichte in drei Epochen einzuteilen: die symbolische, die klassische und die romantische. Seine Ästhetik ist aus dem Gedanken formuliert, dass die klassische Kunstform nicht mehr eine lebendige Darstellung des Geistes zu leisten vermag. Deshalb muss eine neue Form hervorgebracht werden, die die objektive Schönheit der Göttlichkeit, in einer freien, selbständigen und göttlichen Gestalt darzustellen vermag. Die christliche Darstellung basiert sich darauf, dass die Schönheit in dem Inneren, mit einem inneren Auge, erfahren werden kann. Aber Kierkegaard zeigt mit der reflektierten Trauer, dass Hegels Forderung der romantischen bzw. christlichen Kunst nicht erfüllt werden kann. In und mit dem Christentum ist das Problem der Individualität gesetzt. In dem Kapitel ‚Das Ende der romantischen Kunstform‘ wird von Hegel bekannt gegeben, dass diese Form eine gewisse Zeit gegeben ist. Mit dem hervorwachsende Humanismus und die Auflösung der christlichen Welt verlässt die Kunst der Gedanke, dass deren Gegenstand das Göttliche an und für sich ist. Mit dem Humanismus wird der Weg für künstlerischen Darstellungen, die die Tiefen und die Höhen des menschlichen Gemüts als solchen darstellen, geebnet.

7. DAS AUGE UND WAS GESEHEN WERDEN KANN

Nach Hegel sei die Sinnlichkeit erfahrungslos, sie kennt nur das unentwegte Produzieren und das Objektwerden rettet das sinnliche Vergehen; Objekte sind vom Geist. Das Auge wird als der Vermittler zwischen dem Innen und dem Außen gesetzt. Im Auge erscheint das Bild der Seele. Die Seele benennt Hegel als das Innere, das im Auge nicht nur erscheine, sondern vielmehr sich konzentriere und sich zu erkennen gebe: „In der Empfindung und deren Ausdruck zeigt sich die Seele *als Seele*.“⁶²⁹ Der Geist realisiert sich durch das Auge und er wird anundfürsich sein, er setzt, äußert und bestimmt. Er bemächtigt sich der Sinne und kennt keine Rückbesinnung, kein Bündnis mit den Sinnen. Die Sinnlichkeit wird zur Agentur für den Geist, der die Sinne formiert; das ästhetische Subjekt ist ein Mittel für den Geist. Vergänglich ist sinnlicher Eindruck – Sinnlichkeit ist erfahrungslos; das Auge rezipiert als spiegelnde Wahrnehmung; Wahrheit ist in der Sinnenwelt unmöglich, erst in der Sprache seien sinnliche Eindrücke wirklich und wahr: „Die sinnliche Einzelheit also verschwindet zwar in der dialektischen Bewegung der unmittelbaren Gewißheit und wird Allgemeinheit, aber nur *sinnliche Allgemeinheit*.“⁶³⁰ Und er setzt später fort:

„Dem Bewußtsein ist in der Dialektik der sinnlichen Gewißheit das Hören und Sehen usw. vergangen, und als Wahrnehmen ist es zu Gedanken gekommen, welche es aber im Unbedingt-Allgemeinen zusammenbringt.“⁶³¹

Das Unmittelbare ist zum Uneigentlichen entwertet. Sinnlicher Eindruck muss sprachlicher Ausdruck werden, denn die Sprache allein vermag das Allgemeine der sinnlichen Gewißheit und Wissen zu werden. Die Sinnlichkeit vermag nicht bis zur Sprache vorzudringen, denn die Wahrheit der sinnlichen Gewißheit ist allein durch das Aufzeigen, durch ein einfaches Aufnehmen, „wie es in Wahrheit ist, und statt ein Unmittelbares zu wissen, *nehme ich wahr*“⁶³², unmittelbares Wissen. Diese Wahrnehmung ist aber ebenso gleichbleibend, sie kennt allein die Richtigkeit des wahren Nehmens, und ist ein reines Auffassen. Die Sinnlichkeit ist nur noch die „Mitte zwischen dem reinen Bewußtsein und der Wirklichkeit“⁶³³ und sie hat die Schönheit des sinnlichen Klanges, das Kunstwerk als formierte Natur zwischen Sinnlichkeit und Gedanken, verloren. Nachdem die Sinnlichkeit um ihren Sinn gebracht ist, werden

⁶²⁹ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.170

⁶³⁰ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.104

⁶³¹ ebd., S.107

⁶³² ebd., S.92

⁶³³ ebd., S.457

die Sinne synthetisch neu belebt und der Vernunft gemäß gemacht: Der Künstler wird zum geistigen Arbeiter.⁶³⁴ Der sinnliche Eindruck wird sprachlicher Ausdruck oder sinnliches Produkt und er ist verfügbar als Sprache oder Kunstobjekt, als Erscheinung des Geistes. Kunstwerke sind eine sinnliche Teilwahrheit, nicht die ganze Wahrheit, sie sind wegen der Form „auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden.“⁶³⁵ Das ästhetische Subjekt wird somit der Vermittler zwischen Bedeutung und Darstellung. Der Geist erscheint nur im Sitz der Seele, im Auge. Das Auge kennt nicht ein sinnliches Konstituieren - es kennt weder Mimesis noch Imitatio.

Das Auge bei Kierkegaard sieht nichts, aber es sieht dennoch mehr als bei Hegel. Das Hegelsche sinnliche Auge ist jetzt Auge des Geistes und das Auge geht nach außen. Der Geist tritt von außen an die Natur heran und wird zu ihrem Inneren, indem er den Widerstand der Natur bricht und sie so bestimmt, dass Natur nur ist, wenn sie durch den Geist ist. So wird die Seele produziert und in die Natur gesetzt. Im Übergang spricht Hegel von ‚geistiger Beseelung‘⁶³⁶ doch das Instrument selbst für diesen Prozess gerinnt zum bloßen Mittler und das Auge ist ein geistiges Organ geworden. So ist es möglich, dass die Seele auch nach Außen hin sichtbar wird, denn „zum Ideale gehört durchweg, dass die äußere Form für sich der Seele entspreche.“⁶³⁷ Das Vermittlungsorgan für das Kunst-Ideal ist vor allem das Auge, der Prozess der Wahrnehmung ist keine selbständige Seite, sondern ist das gegenseitige Sehen und Gesehen werden. Außen und Innen widerspiegeln sich nur, das Sehen ist begierdelos, es sieht nur, „was materiell im Raume als ein Außereinander existiert, das aber insofern es in seiner Integrität unangefochten bleibt, sich nur seiner Gestalt und Farbe nach kundgibt.“⁶³⁸

Sehen ist hier als eine gleichbleibende Eigenschaft gesetzt, die nicht veränderungsfähig sei. Das Resultat der Kunst ist Versöhnung, sie stellt den versöhnten Gegensatz von Sinnlichkeit und Geist dar, weil der künstlerische

⁶³⁴ vgl., Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.512
Auf diese Weise heißt es: Die Kunst schaut das Absolute an, in der Religion wird das Absolute durch die Offenbarung vorgestellt und in der Philosophie wird es gedacht – das Absolute wird Begriff. Diese Prozess soll nicht nur analytisch verstanden werden, sondern auch konkret historisch – in der Zeit.

⁶³⁵ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.23
Die Schönheit der Kunst steht höher als die der Natur, denn sie ist geboren und wiedergeboren aus dem Geist.

⁶³⁶ siehe, Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.202

⁶³⁷ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.206

⁶³⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1999, S.256

Prozess eine praktische und theoretische Seite „was in ihm ist, für sich und andere in dieser Verdoppelung seiner zur Anschauung und Erkenntnis.“⁶³⁹ hat; der Mensch bringt

Aber die Sprache ist das Wahrhaftigere, in ihr wird die unmittelbar Meinung widerlegt, da das Allgemeine das Wahre der sinnlichen Gewissheit ist und weil, die Sprache nur dieses Wahre ausdrücken kann, kann er, Hegel, feststellen, dass der sprachliche Ausdruck der sinnlichen Gewissheit niemals eine sinnliche Einzelheit angibt:

„Die Denkformen sind zunächst in der Sprache des Menschen herausgesetzt und niedergelegt; es kann in unseren Tagen nicht oft genug daran erinnert werden, daß das, wodurch sich der Mensch vom Tiere unterscheidet, das Denken ist. In alles, was ihm zu einem Innerlichen, zur Vorstellung überhaupt wird, was er zu dem Seinigen macht, hat sich die Sprache eingedrängt, und was er zur Sprache macht und ihr äußert, enthält eingehüllter, vermischter oder herausgearbeitet eine Kategorie; (...).“⁶⁴⁰

Durch den Augen-Eindruck entsteht Sprache – der Geist wird als Sprache unmittelbar. Die einzige Chance sich ein Selbstsein anzueignen, besteht darin, dass ein Dasein zur Realität des Begriffs gebildet wird. „Die endlichen Dinge sind darum endlich, insofern sie die Realität ihres Begriffs nicht vollständig an ihnen selbst haben“, sie heben sich hierdurch ab gegen die Möglichkeit des Geistes oder gegen den Begriff, der den Begriff selbst zu seiner Realität hätte.⁶⁴¹ Das Endliche ist mit einem Widerspruch behaftet, weil in ihm die Realität einem Begriff entspricht und auch nicht entspricht. Denn „Wahrheit ist die Übereinstimmung des Denkens mit dem Gegenstande, und es soll, um diese Übereinstimmung hervorzubringen – denn sie ist nicht an und für sich vorhanden -, das Denken nach dem Gegenstande sich fügen und bequemen.“⁶⁴²

Die Kunst weist bei Kierkegaard, wie nur zum Teil bei Hegel, eine Unzulänglichkeit auf und sie verweist auf die Situation der Zerrissenheit, kann sie thematisieren, nicht aber überwinden oder versöhnen. In und durch die Kunst die Welt zu verändern, charakterisiert Hegel als einen bloßen Traum der Wahrheit, als den Versuch, eine Fantasiewelt an die Stelle der wirklichen Welt zu setzen. Die Zerrissenheit des modernen Zeitalters kann durch kein Kunstwerk versöhnt

⁶³⁹ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1986, S.51

⁶⁴⁰ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.5, Frankfurt am Main 1969, S.20

⁶⁴¹ „Der Geist, der nicht Idee, Einheit des Begriffs selbst mit sich, - der Begriff [wäre], der den Begriff selbst zu seiner Realität hätte, wäre der tote, geistlose Geist, ein materielles Objekt.“

Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik II“, Gesammelte Werke, Bd.6, Frankfurt am Main 1969, S.464f
siehe auch S. 409

⁶⁴² Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.6, Frankfurt am Main 1969, S.37

werden. Hegel vereint die These vom Ende der Kunst mit der geschichtlichen Bestimmung ihrer kulturellen Funktion. Die Kunst wird dadurch auf diese Art und Weise als die Manifestation des Geistes in der Geschichte definiert, als ‚Dasein‘ oder ‚Existenz‘ der Idee und sie ermöglicht hierdurch eine geschichtliche Wahrheitserfahrung. In den ‚Vorlesungen über Ästhetik‘ betont Hegel deshalb ausdrücklich, dass die Kunst an bestimmte Zeiten gebunden ist.

Die durch den Assessor geführte Argumentation über die gegenseitige Nichtübereinstimmung zwischen dem Ästhetischen und der Ehe wird zu einem *ironischen* Moment, als Kierkegaard in einem anderen pseudonymen Werk, ‚Stadien auf des Lebens Weg‘, gerade die Ehe ästhetisch, fast plastisch, anhand der Skulptur des Laokoons darstellt. Das Bild zeigt den Unterschied zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen. Was das Ästhetische nicht erreicht ist die Zeitlichkeit, die das Ethische begründet. In ‚Allerlei über die Ehe. Wider Einwände‘ stellt gerade der Ehemann die antike Plastik als ein Monument über das Band der Ehe dar:

„(...), gesetzt, ich empfände mich als einen Gebundenen dadurch, daß ich verheiratet bin, was wäre alsdann Laokoons Elend gegen das meine; denn nicht eine, nicht zehn Schlangen können dermaßen würgen und dermaßen ängstigend und pressend sich um einen Menschenleib schlingen wie das eheliche Leben, welches mich hundertfältig bindet, und mithin – mich fesseln würde in hundert Fesseln.“⁶⁴³

Die Ehe ist die Fülle der Zeit und deshalb nimmt sie an dem Ewigen und dem Zeitlichen teil und der Ehemann bezeichnet seine Ehe als den Grund, warum er im Dasein festgebunden ist. Obwohl der Assessor festlegt, dass die Dauer der Ehe sich nicht in einem prägnanten Augenblick konzentrieren lässt, steht dem nicht im Wege, dass der Ehemann einige Aspekte der Ehe verbildlichen kann. Das Band um ihn, der prägnante Augenblick, ist wie das des Laokoons. Es ist nicht die Rede von einem Gegensatz zur Ästhetik des Assessors denn die Herausforderung repräsentiert nicht die repetitive Entfaltung in der Zeit, sondern deren Art und Weise den Ehemann zu binden und zu begrenzen. Der Ehemann schließt sich später den Ansichten des Assessors an, dass „ein liebendes Paar, eine ewige Aufgabe für die Kunst, indes, ein Ehepaar es nicht“⁶⁴⁴ ist.

⁶⁴³ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.I, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1998, S.96

⁶⁴⁴ ebd., S.176

Es kann auch bemerkt werden, dass die Plastik, wie bei Winckelmann und Lessing, für ein Missverhältnis steht, nicht zwischen dem Schmerz und dessen Ausdruck, sondern zwischen der buchstäblichen Macht der Schlangen und der metaphorischen Macht der Ehe, beziehungsweise der des Laokoons und der des Ehemannes.

Kierkegaard schrieb nach seinem ersten Durchbruch darüber, was ‚Entweder-Oder‘ für ihn bedeutet hat. Da sei ein junger Mensch, glücklich begabt wie Alkibidias. Er ging irre in der Welt umher. In seiner Not sähe er sich um nach einem Sokrates, aber unter seinen Zeitgenossen fände er keinen. So bitte er die Götter, ihn selbst in einen zu verwandeln. Kierkegaard, der sich als einen Alkibidias bezeichnet hat und es auch war, wurde dann später sein eigener Sokrates. Interessant dabei ist, dass Alkibidias, der Schüler Sokrates, sich selbst als einen, der von Schlangen gebissen wurde, bezeichnet hat und damit kann der Unterschied zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen auch als eine *Sprachverschiedenheit* bezeichnet werden. Zwischen dem Verfasser des Tagebuchs und ‚ihr‘ und zwischen Sokrates, dem ironischen Beobachter und seinem Schüler besteht einer Sprachverschiedenheit, deren Abstand sich in seiner ganzen Schmerzlichkeit, eben durch die Ironie, zeigt. Und ist die innere Schönheit, die den wahrhaft Liebenden erkennen lässt, nicht das Gold, das der Geliebte Alkibidias für das ‚Kupfer‘ seiner irdischen Schönheit einzutauschen dachte, indem er den Sokrates verführen wollte? Und Sokrates ihn abwies

„(...) und denkst in Wahrheit, Golde für Kupfer einzutauschen. Aber du Guter, überlege es nur besser, ob du dich nicht irrst und eigentlich nichts an mir ist. Das Auge des Geistes fängt erst an, scharf zu sehen, wenn das Leibliche von seiner Schärfe schon verlieren will, und davon bist du noch weit entfernt.“⁶⁴⁵

Das Bild von dem, der von Schlangen gebissen wurde, wird von Kierkegaard später mit dem Bild von Moses mit der Kupferschlange, um die Betonung der Ewigkeit hervorzuheben, ausgewechselt:

Als ein Beispiel für ein ewiges Bild benutzt Kierkegaard eine Zeichnung von Ferdinand Pilotys, welche die Sekunde vor dem Abschiedskuss zwischen Romeo und Julia darstellt. (Romeo und Julia III. Akt, 5.Szene)

Kierkegaard gebraucht das Wort ‚Kunst‘ ganz überwiegend für Malerei und Skulptur.

⁶⁴⁵ Platon, „Das Gastmahl“, Gesammelte Schriften 3, Werke in 8 Bänden, griechisch und deutsch, herausgegeben von G.Eigler, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1973, 218c, 219a

„Gleich wie der, welcher nach dem Kreuz in der Wüste blickte, wenn er von Schlangen gebissen war, gesund wurde, ebenso sicher ist der, welcher seinen Blick auf den Ausgang heftet, von einer Schlange gebissen, verzehrt vom irdischen Sinn, verloren für die Zeit und für die Ewigkeit.“⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd. I, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1998, S.115

VI. IV DAS PRINZIP DER INNEREN SUBJEKTIVITÄT

1. AUF GRUND EINER ÄUSSERLICHEN BETRACHTUNG KANN NICHT AUF DAS INNERE GESCHLOSSEN WERDEN

In diesem Teil der Arbeit wird ausschließlich über Gefühle gesprochen, die sich augenblicklich in einem Gesicht hervorzeigen. Das ist keine philosophische Kontradiktion. Eher herrscht eine praktische Spannung zwischen diesen beiden Formen des Begriffs der Emotion, aber gleichzeitig wird versucht, sie zu harmonisieren. Eine solche Harmonie zwischen dem Augenblick und dem Gesicht strebt der Selbsterkenntnis und der Menschenkenntnis entgegen. Am Anfang steht das Zitat von Tolstoj's Hadschi Murat und die Frage ist, wie ist es möglich so viel mit *einem* Blick zu sehen. Nur die Augen als solche würden uns gar nicht sagen, anders aber, wenn sie in einem Kontext gesetzt werden. Das was ausgedrückt wird, wird durch die Augen ausgedrückt, aber sie drücken es nur in einer bestimmten Geschichte und auf einem bestimmten Platz aus. Aber gerade, dass wir nur einen Ausschnitt der Geschichte sehen, obwohl die Gefühle in diesem Zeitabschnitt anwesend sind, macht unsere Perzeption prekär. Die Möglichkeit besteht, dass unsere Annahme falsch sein könnte. Verglichen mit den übrigen Handlungen der Personen können wir damit konkludieren, dass das, was sich in dem Augenblick gezeigt hatte, eine Illusion war. Wir hatten etwas gesehen, was nicht da war. Aber die Spannung und der Zweifel können bestehen bleiben, wie Proust es schreibt, „et lite tegn som forble innenfor øyelokkene“: „Den var som enhver holdning eller handling hvor et menneskes dypere og skjulte karakter kommer til syne: den lar seg ikke forene med vedkommedes tidligere utsagn, vi kan ikke få den bekreftet ved vidnesbyrd fra den skyldige selv som ikke ville vedstått seg den; vi er henvist til det våre sanser kan fortelle oss, og når vi står overfor et slik isolert fenomen, som er uten sammenheng med våre tidligere inntrykk, er vi tilbøyelige til å anta at disse (sansene) kan ha latt seg bedra; slik at vi overfor den slags holdninger, som er de eneste som virkelig har betydning, ofte forblir vantro.“⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ Proust, Marcel, „På sporet av den tapte tid“, Bd. I, Gyldendal Forlag, Oslo 1984, S.164

„ein kleines Zeichen, das innerhalb der Augenlider verblieb“: „Das war so als ob jede Haltung oder Handlung, in dem der tiefere und versteckte Charakter des Menschen hervorblickt: die sich nicht mit den früheren Aussagen des Betreffenden vereinen lässt, wir können sie nicht mit der Aussage (Vidnesbyrd) von dem Schuldigen selbst, der sich es nicht gestehen will bestätigt bekommen; wir sind auf das was unsere Wahrnehmung erzählt angewiesen, und wenn wir einem solchen isolierten Phänomen gegenüberstehen, das sich ohne Zusammenhang mit unserem früheren Eindruck

In dem Tagebuch von Kierkegaard gibt es einen Abschnitt, der das unsichere Verhältnis zwischen Verstand, Gefühl und Fantasie beschreibt:

„Der Verstand verschmäht alles, was die Phantasie und das Gefühl ersinnen. Das ist sehr richtig vom Verstand; aber das Gefühl und die Phantasie tun mit dem Verstand das gleiche, mit gleichem Recht. Oder gehören Gefühl und Phantasie nicht ebenso wesentlich zu einem Menschen wie der Verstand? Oder will der Verstand vielleicht zuerst den Beweis antreten, daß er das Höchste sei; und wen will er davon überzeugen; sich selbst? Das ist ja nicht nötig. Die Phantasie, das Gefühl? Das kann er nicht. Deshalb ist es eine genaue ebenso große Willkür, ausschließlich dem Verstand zu huldigen, wie ausschließlich Gefühl und Phantasie zu huldigen. Hier liegt der Kern dessen, daß man den Verstand gefangen führt, dem Verstand absagt, um zur Wahrheit zu kommen; denn der Verstand ist ebenso selbstisch und betrügerisch wie Gefühl und Phantasie.“⁶⁴⁸

Als Gegensatz zu einer Welt der Technik und der Wissenschaft entdeckt Kierkegaard die Innerlichkeit als eine Dimension des Lebens, aber diese Innerlichkeit kann nicht in einer äußerlichen Form erscheinen:

„Es ist Dir vielleicht doch schon zuweilen eingefallen, lieber Leser, an der Richtigkeit des bekannten philosophischen Satzes, daß das Äußere das Innere, das Innere das Äußere sei, ein bißchen zu zweifeln.“⁶⁴⁹

Der Ästhetiker, Don Juan, genießt äußerlich das Leben, sein Verlangen ist unersättlich, aber unfreiwillig, in der Unruhe, entschleiert er damit das Gegenteil: Die Angst und die Verzweiflung. In ‚Der Liebe Tun‘ wird das innere und äußere Verhältnis zwischen Liebe und Hass dargelegt. Die Flamme ist die des Hasses, aber innerlich brennt die Liebe. Auf der Oberfläche ist der Hass, aber die Leidenschaft entblößt etwas anderes – die enttäuschte Liebe.

Das Prinzip der inneren Subjektivität ist das Grundprinzip der romantischen Kunst und der Inhalt ist die absolute Innerlichkeit. Der moderne Verstand bringt den Gegensatz, zwischen dem Inneren und dem Äußeren und zwischen dem Zeitlichen und dem Ewigen, hervor und die vorhandene Forderung ist, dass solch ein Widerspruch sich auflöse. Hegel schreibt, dass die romantische Kunst darauf basiert, dass die Schönheit in das Innere erfahren und mit dem inneren Auge wahrgenommen werden kann. Kierkegaard folgt daraus:

„Was Gegenstand künstlerischer Darstellung werden soll, muß daher jene stille Durchsichtigkeit haben, daß das Innere in einem entsprechenden Äußeren ruht. Je weniger dies der Fall ist, um so

verbinden lässt, sind wir dazu geneigt anzunehmen, dass diese (die Wahrnehmung) sich betrügen lassen hat; sodass wir gegenüber solchen Haltungen, die die einzige wahre Bedeutung haben, oft Ungläubig verbleiben.“ [L.R.]

⁶⁴⁸ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.326

schwieriger wird die Aufgabe der Künstler, bis der Unterschied sich geltend macht, der ihn lehrt, daß es gar keine Aufgabe für ihn sei.“⁶⁵⁰

In der Einleitung zu ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘ wird der Begriff der Ironie negativ definiert, gleichzeitig zeigt er die Grenzen der Malerei und die der Kunst:

„daß Ironie ein negativer Begriff ist, so sieht man leicht, wie schwer es wird, das Bild von ihm festzuhalten, ja daß es unmöglich zu sein scheint oder doch zumindest ebenso mühselig wie der Versuch, einen Kobold abzubilden mit der Kappe, die ihn unsichtbar macht.“⁶⁵¹

Kierkegaards Technik ist die Sokratische Mäeutik, wo der Leser – ‚jener Einzelne‘ – selbst in der Lesung sich eine Meinung, oder Haltung, bilden soll. Am Ende des ersten Bandes von der ‚Nachschrift‘ erzählt Climacus, dass eine Kommunikation zwischen Absender und Empfänger die Form der indirekten Mitteilung haben sollte. Große Teile von Kierkegaards Werken werden auf diese Weise eine komplizierte Affäre, und die Texte wirken mithilfe der Ironie. Es ist eine Form der Ironie, die Kierkegaard bei Christus, Hamann, Goethe und besonders bei Sokrates zu finden meint. Die Magisterabhandlung Kierkegaards ‚Über den Begriff der Ironie‘, wurde dreimal ausgeführt. So im Winter 1838-39, im Winter 1940-41 und im Frühling 1841. Er führt früh darin aus, dass es genauso unmöglich ist ein klares Bild von dem eigentlichen Sokrates und dessen Ironie, wie von dem Kobold mit der Kappe, die ihn unsichtbar macht, zu bekommen, weil wir nur Sokrates durch Xenophons, Platons und Aristophanes‘ Schilderungen kennen. Ob aber Kierkegaard Recht hat, wenn er in einer anderen These behauptet, Aristophanes sei bei der Schilderung des Sokrates der Wahrheit am nächsten gekommen, müssen wir hier dahingestellt sein lassen. Ironie ist nicht nur bloß das Gegenteil von dem zu sagen was man meint; sie ist nicht nur eine Form der Sprache.

In seiner Registrierung von der ausweitenden existentiellen und epistemologischen Bedeutung hat Kierkegaard mit den Romantikern gemeinsam, dass die Ironie zwei Komponenten hat. Was er als Ironie bezeichnet, hat entweder mit dem ‚unglücklichen Bewusstsein‘ Hegels, bzw. mit, der schönen Seele‘ - im casu der Romantik - zu tun oder er nennt es Betrug, wenn er die Ästhetik benutzt um überhaupt von Religiösität sprechen zu können. Die Trennung zwischen Ironie und Betrug nimmt eine besondere Rolle in der schriftstellerischen Tätigkeit

⁶⁴⁹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.11

⁶⁵⁰ ebd., S.199f

Kierkegaards ein und die Schriften ‚Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller‘ zeigen mehrere Beispiele dafür. Kierkegaard spricht von dem ‚Ironiker‘, aber die Ironie ist auch ein Textem. In den religiösen Texten ist der Erfahrungshorizont, in die der Text und dessen tradierende Bild- und Begriffssprache hinein gedeutet wird, in seinem Gegenteil in einer christiologischen Phänomenologie fundiert. In den Kierkegaardsche ‚erbauliche Reden‘ wird die fragmentierte Erfahrung des modernen Menschen in Verbindung mit dem evangelischen Christus zu bringen versucht.

Ohne die elementaren Organe Auge und Ohr ist der für jegliche Deutung entscheidende Zugang zur Persönlichkeit des Denkens abgeschnitten. Über die besondere Technik des Verführers heißt es:

„(...), sein Weg durchs Leben war spurlos [denn seine Füße waren so eingerichtet, daß die Spur unter ihnen haften blieb, (...)] Er lebte allzu sehr geistig, um ein Verführer im gewöhnlichen Sinne zu sein.“⁶⁵²

Aber wird auf Kierkegaards früheste philosophische Überlegungen zurückgeschaut, auf seine Auslegung über Sokrates, so fällt auf, dass er im Fehlen der Fähigkeiten, Hören und Sehen, die Wurzel von Xenophons falscher Darstellung des Sokrates sieht:

„Fehlt aber Xenophon auf der einen Seite das Auge für die Situation, so *fehlt* ihm auf der anderen Seite das *Ohr für die Erwiderung*. [dän. Replik, L.R.]“⁶⁵³

In ‚Entweder-Oder‘ wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass Don Juan nicht gesehen, sondern gehört werden muss:

„Höre *Don Juan*, das heißt, kannst du durch Hören keine Vorstellung von Don Juan bekommen, so kannst du’s nie.“

Die Aufforderung an den Leser ist:

„Höre seines Lebens Beginn; wie der Blitz aus dem Dunkel der Wetterwolke sich löst, so bricht er hervor aus der Tiefe des Ernstes, schneller als die Geschwindigkeit des Blitzes, unsteter als dieser und ebenso taktfest; höre, wie er sich in die Mannigfaltigkeit des Lebens hinabstürzt, wie er an dessen festem Damm sich bricht, höre diese leichten tanzenden Geigentöne, höre den Wink der Freude, höre den Jubel der Lust, höre des Genusses festliche Seligkeit; höre seine wilde Flucht, an sich selber eilt er vorüber, immer schneller, immer unaufhaltsamer, höre der Leidenschaft zügelloses Begehren, höre

⁶⁵¹ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.10

⁶⁵² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.356f

⁶⁵³ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.16

das Rauschen der Liebe, höre das Raunen der Versuchung, höre den Wirbel der Verführung, höre des Augenblicks Stille – höre, höre, höre *Mozarts Don Juan!*“⁶⁵⁴

Kierkegaard akzentuiert die Kunst der Beobachtung in seinen Schriften und über sich selbst schreibt er:

„(...) ich mußte werden und ward Beobachter, ward als solcher und als Geist durch dies Leben außerordentlich reich gemacht an Erfahrungen, bekam jenen Inbegriff von Lüsten, Leidenschaften, Stimmungen, Gefühlen usw. ganz nahebei zu sehn. Übung darin, in einen Menschen hinein und wieder aus ihm heraus zu gehen (...).“⁶⁵⁵

Harbsmeier hat ein Modell für die Auslegung der Reden Kierkegaards aufgestellt und er unterscheidet zwischen drei verschiedenen Kategorien, innerhalb welcher die religiösen Schriften ausgelegt werden können. Die Reden⁶⁵⁶ können als eine eigene literarische Kategorie gesehen werden, dabei ist es besonders wichtig, dass die Charaktere der Texte niedergeschriebene Reden sind, die sich an einen Leser wenden, der auch der Zuhörer wird. Daraus entsteht ein Spannungsfeld zwischen dem Lesen und dem Hören, zwischen dem Auge und dem Ohr und zwischen Schrift und Rede. Diese Texte besitzen eine Menge an gemeinsamen formellen Eigenschaften, denn sie sind zum Teil dadurch gekennzeichnet, dass sie einen begrenzten Umfang haben, sie konzentrieren sich auf ein einzelnes Thema oder einen einzelnen Text (aus der Bibel) und sie können als ein intimes Gespräch und einen persönlichen Dialog mit dem Leser ausgelegt werden. Dazu kommt, dass die Reden in formeller Hinsicht als gedruckte Predigten verstanden werden können, besonders wenn deren Länge und thematischer Charakter berücksichtigt wird. Harbsmeier schlägt vor, die Reden als eine theologische Kategorie zu betrachten.⁶⁵⁷ Kierkegaard versucht oft mit einem inneren Leser oder einer inneren Stimme zu reden. Die Aufgabe der Dialogform könnte einen Raum für einen Austausch von

⁶⁵⁴ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich fauteck, München 1993, S.125

⁶⁵⁵ Kierkegaard, S., „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“ in „Die Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1951, S.78

⁶⁵⁶ Unter den ‚Reden‘ Kierkegaards werden folgende Texte von 1843 bis 1855 mitgerechnet: ‚To opbyggelige Taler‘ (1843); ‚Tre opbyggelige Taler‘ (1843); ‚Fire opbyggelige Taler‘ (1843); ‚To opbyggelige Taler‘ (1844); ‚Tre opbyggelige Taler‘ (1844); ‚Fire opbyggelige Taler‘ (1844); ‚Tre Taler ved tænkte Leiligheder‘ (1845); ‚Atten opbyggelige Taler‘ (1845; gesammelte Ausgabe der Reden 1843-44); ‚Opbyggelige Taler i forskjellig Aand‘ (1847); ‚Kjerlighedens Gjærninger‘ (1847); ‚Christelige Taler‘ (1848); ‚Lilien paa Marken og fuglen under Himlen. Tre gudelige Taler‘ (1849); ‚„Ypperstepræsten“ - „Tolderen“ - „Synderinden“. Tre Taler ved Altergang om Fredagen‘ (1849); ‚En opbyggelig Tale‘ (1850); ‚To Taler Ved Altergangen om Fredagen‘ (1851); ‚Kjerlighedens Gjærninger‘ (zweite Ausgabe 1852); ‚To Taler Ved Altergangen om Fredagen‘ (zweite Ausgabe 1852); ‚Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen‘ (zweite Ausgabe 1854); ‚Guds Uforanderlighed. En Tale‘ (1855)

⁶⁵⁷ siehe Harbsmeier, Eberhard, „Das Erbauliche als Kunst des Gesprächs: Reflexionen über die homiletischen Perspektiven in Kierkegaards erbaulichen Reden“, in „Kierkegaards Studies. Yearbook 1996“, herausgegeben von Niels Jørgen Cappelørn und Hermann Deuser, Berlin und New York 1996, S.293ff

Stimmen gestalten, die ihre absolute Basis in der Autorität Gottes haben, aber diese Stimmen wären durch die Auslegung der Bibeltex te und deren Bedeutung für ‚jene Einzelnen‘ gefiltert. Kierkegaard versucht damit ein Abstand zu der Institutionalisation der Form der Predigt zu gewinnen und die Texte können somit eine Erneuerung des Genres bezeugen. Um einen methaphorischen Raum für den Austausch zwischen Glauben und Zweifel hervorzuheben benutzt Kierkegaard das Bild als Medium zwischen Schrift und Leser. Das Bild setzt sich sehr früh zwischen dem Charakter des Göttlichen als Vorbild und dem Charakter der Glaubensvermittlung als Repräsentation oder Abbild ein, wenn Kierkegaard etwas erklären soll, kann er nicht davon ablassen zu erzählen, denn wo Begriffe fehlen benutzt er Bilder; und vice versa.

„Denn wenn der Bekümmerte „die Lilien“ zu seinen Füßen „betrachtet“, dann schaut er *hinab*; und wenn er zu den Lilien hinabschaut, dann sieht er die Bekümmernng nicht. (...) Und wenn er, nach der Vorschrift des Evangeliums, auf den Vogel unter dem Himmel schaut, so schaut er seine Bekümmernng nicht.“⁶⁵⁸

Wenn gesehen wird, wird nichts gesehen. Vielleicht weil, das was gesehen wird, etwas anderes ist, als wenn man nicht sich selbst sieht. Mit diesem Parallelismus, der für die Reden typisch ist, weist Kierkegaard darauf hin, dass es das Los des Menschen ist, zwischen Himmel und Erde gespannt zu sein. Aber es ist eine Linderung in den beiden Bewegungen des Auges, das strebsam in Richtung der Natur hinein sieht. Die Lilie und der Vogel sind nicht Wesen wie Gott, der unsichtbar ist, sondern sie sind ein Spur, ein Abdruck Gottes Schöpferkraft und an deren Bild kann sich der Mensch ein Beispiel nehmen. Der Mensch kann den Spuren folgen, aber sie selbst nicht erschaffen. Der Mensch hat die Wahl als Möglichkeit und dessen Aufgabe ist sich selbst zu wählen und damit sich selbst werden. Die existentielle Wahl ist eine Folge der Erbsünde und damit auch ein nicht abtrennbarer Teil des menschlichen Privilegs.

Die Bewegung, das Werden der Begriffe ist für den subjektiven Denker das Entscheidende, da die Wahrheit in dem Prozess der Aneignung zu finden ist. Die direkte Mitteilung fordert Gewissheit, etwas was nicht in der indirekten Mitteilung gegeben werden kann. Die Bewegung impliziert eine gewisse Unsicherheit. Das

⁶⁵⁸ Kierkegaard, S., „Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln des Himmels. Drei Reden von S. Kierkegaard“, in „Erbaulichen Reden in verschiedenem Geist 1847“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln, S.191

positive spekulative Resultat drückt nicht den Zustand des erkennenden Subjekts in der Existenz aus. Jedes Subjekt ist ein existierendes Subjekt und daher muss es sich in all seinem Erkennen ausdrücken. Das Werden ist die Existenz des Denkers:

„Die Unendlichkeit und das Ewige sind das einzige Gewisse, aber indem es im Subjekt ist, ist es im Dasein, und der erste Ausdruck dafür ist seine Trüglichkeit und dieser ungeheure Widerspruch, daß das Ewige wird, daß es entsteht.“⁶⁵⁹

Der Widerspruch zwischen Dasein und Ewigkeit wird nicht im Hegelschen Sinne bei Kierkegaard aufgehoben. Die Existenz ist doch gerade die Aufgabe mit diesem Widerspruch weiter zu gehen und nicht stehen zu bleiben. Die Angst ist die Angst der Freiheit sich selbst wählen zu können und in ‚Furcht und Zittern‘⁶⁶⁰ hält Johannes de Silentio diesen Augenblick bildlich fest. Abraham hebt das Messer um Isaak zu opfern. Die Geschichte schreitet nicht mehr nach vorne und die Bewegung stagniert in einer Stellung: „På denne Spidse *staar* Abraham.“⁶⁶¹ Im Bild ist alles gleichzeitig, während ein Text nach vorne schreitet. Aber Johannes de Silentio stellt die Texte nebeneinander, wie das Bild, das im Raum das Seiende nebeneinander stellt. In dieser Stellung, bevor die Handlung ausgeführt wird, bleibt der Leser stehen. In diesem zugespitzten Augenblick ist nichts entschieden oder vollbracht. Zu diesem Zeitpunkt liegt noch kein Ergebnis vor, alles steht offen, auch für Abraham, der wählen könnte: Er könnte dem Gebot Gottes gehorchen, oder auch nicht. Indem die Erzählung genau an einem Punkt *vor* der Entscheidung des Abrahams angehalten wird, rekonstruiert das Tableau diese fürchterliche

⁶⁵⁹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Bd.I, Düsseldorf 1957, S.74

In ‚Der Begriff Angst‘ zeigt Vigilius Haufniensis die Angst als ein Mittel der Erlösung. Sie ist die konkrete Aufgabe der Existenz, immer wieder den Glaubenssprung gegen die unendliche Möglichkeit zu vollziehen. Angst ist der erste Widerschein der Möglichkeit, ein Aufblitzen und doch ein furchtbarer Zauber.

⁶⁶⁰ Der Anfang der Schrift ‚Furcht und Zittern‘ wurde in dem Tagebuch entworfen und ohne Veränderungen übernommen.

vgl., Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.296f

Das Verhältnis zwischen Schrift und Leben ist bei Kierkegaard kaum auseinander zu halten.

Als Motto zu ‚Furcht und Zittern‘ soll zuerst gestanden haben: „„Schreibe“ – „für wen“ – „Schreibe für die Toten, für die, welche du in einer vergangenen Zeit liebst“ – „Werden sie mich dann lesen?“ – „Nein!““

ebd., S.309

Dadurch wollte möglicherweise Kierkegaard das Buch Regine widmen, aber durch den Heirat mit Schlegel, die vor der Veröffentlichung des Buches stattfand, wurde das Motto verändert. Stattdessen wurde ein Zitat von Hamann verwendet.

⁶⁶¹ siehe Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.23-48

„Ehe ich indes übergehe zur Erzählung von Abraham, will ich ein paar poetische Individualitäten herausstellen. Durch die Macht der Dialektik halte ich sie auf der Spitze, und indem ich die Zuchtrute der Verzweiflung über ihnen schwinde, werde ich sie schon verhindern, stillzustehen, damit sie nicht womöglich in ihrer Angst das eine oder das andere verraten können.“

ebd., S.82

Freiheit. Solange Abraham dort stehen bleibt, wird der Zusammenstoß zwischen dem Glauben und der ethischen Forderung nicht von der Versöhnung der Erzählung aufgehoben. Die metaphysische Auffassung⁶⁶² bestärkt nicht, dass das Äußere das Innere und das Innere das Äußere sei, dass das ganz und gar dem anderen kommensurabel sei, denn dies ist gerade die Anfechtung der Ethik.

Kierkegaard bezeichnet nie die Innerlichkeit als ein Gefühl, sondern sie ist die Dialektik zwischen dem ‚Äußeren‘ und dem ‚Inneren‘.⁶⁶³ Er zeigt mit den Begriffen wie die gesellschaftlichen Verhältnisse und Veränderungen sich in dem Individuum wiederspiegeln. Die Innerlichkeit ist ein Projekt der Bildung und er möchte die oberflächliche und geistlose Gegenwart mit seinen Texten erziehen.

Der Begriff der Innerlichkeit kann bei Kierkegaard nicht nur psychologisch und anthropologisch dargelegt werden, sondern auch ethisch. Das Menschenbild hat bei ihm einen Charakter der Religiösität. Wie bei seinen Texten ist die Form und der Inhalt das Entscheidende, aber auch die Aneignung. Der Leser soll bei allen unterhaltenden Ablenkungen der Darstellungsweise selbst denken und lesen lernen, sowie zwischen den Zeilen lesen und auch die indirekte Mitteilung lesen lernen, die mimische Unterscheidung zwischen Form und Inhalt. Der Mensch ist eine Synthese von Leib und Seele, die von Angst getragen wird. Der Mensch muss sich zu sich selbst verhalten, um Inhalt zu erlangen. Dies ist seine Aufgabe.⁶⁶⁴

„Also, die Subjektivität, die Innerlichkeit ist die Wahrheit; gibt es nun dafür einen *innerlicheren* Ausdruck? Ja, wenn die Rede: Die Subjektivität, die Innerlichkeit ist die Wahrheit, so beginnt: Die Subjektivität ist die Unwahrheit.“⁶⁶⁵

Die Subjektivität ist die Leidenschaft jenes Einzelnen.

Mit diesem Zitat wird deutlich wie Kierkegaard mit seinen Texten über Abraham versucht hat, ‚auf der Spitze‘ stehen zu bleiben. Er versucht seine Texte, wie die Erzählung über Abraham, auf der Spitze zu halten

⁶⁶² vgl., Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“ und „Wissenschaft der Logik II“

Wenn Kierkegaard gegen Hegel polemisiert ist das gegen die Auslegung durch die Anhänger Hegels in und an der Universität Kopenhagen, personifiziert durch P.A.Heiberg.

⁶⁶³ vgl., Jor, Finn (Hrsg.), „Filosofi og samfunn; Søren Kierkegaard“, Høyskole Forlaget, Kristiansand 1998, S.186

⁶⁶⁴ vgl., N.S.F. Grundtvig distanziert sich klar von der rationalistischen und auch idealisierten Trennung von Seele und Körper: Der sinnlichen Sehkraft entspricht die Vorstellungskraft, die Fähigkeit zur Imagination. Er versteht den Menschen in seiner kompakten Ganzheit und unverkennbar christlich beeinflusst in seiner Fülle und Reife. Grundtvig erkennt das Problem der sichtbaren und unsichtbaren ‚Dinge‘; die Innenwelt des Bewusstseins ist keine Kopie der Außenwelt, sie hat einen andere Erfahrungsmodus. Der Mensch ist nicht auch sich selbst, sondern auch von einer unsichtbaren Realität.

⁶⁶⁵ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Bd.I, Düsseldorf 1957, S.198

In der ‚Nachschrift‘ wird die Negativität in der sprachlichen Kommunikation von Johannes Climacus als Thema aufgenommen. Dort werden Hegel und die Hegelianischen Philosophen kritisiert, weil sie direkt den Leser ansprechen und die spekulativen Gedanken in Paragrafen, bis sie das spekulative Resultat erreicht haben, darlegen. Dass das objektive Denken seine Realität hat, leugnet er nicht, aber bei allem Denken, bei dem gerade die Subjektivität akzentuiert werden muss, ist es ein Missverständnis. Kierkegaard teilt sich durch die Form der indirekten Mitteilung, oder auch doppelt-reflektiert, mit. Eine solche negative Form soll den Leser daran hindern sich die existentielle Wahrheit anzueignen, als ob es objektive oder zusammengefasste Lehrsätze wären. Der subjektive, existierende Denker ist auf die Dialektik der Mitteilung aufmerksam. In ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ schreibt Frater Taciturnus, ähnlich wie Johannes Climacus, dass die dialektische Spannung zwischen Form und Inhalt und Inhalt und Form das Entscheidende ist und der Leser daran gehindert werden soll, ein unmittelbares Verhältnis zu seinem Text zu bekommen. Climacus deutet an einer anderen Stelle an, dass diese gegeneinander sträubende Negativität, *noch bevor* der subjektive Denker mit der Kommunikation anfängt, sich auch in der Sprache befindet und deshalb muss die Verschiedenheit des subjektiven und objektiven Denkens sich auch in der Form der Mitteilung äußern. Auf diese Art und Weise funktioniert es immer mit der Negativität; dort wo sie unbewusst mitgedacht wird, verwandelt sie gerade das Positive in das Negative. Die spekulative Philosophie verwandelt sie, die Mitteilung, in eine Illusion, weil die negative Mitteilung nicht mitgedacht wird, sondern sie ist rein mitgedacht. In der Doppel-Reflexion ist die Negativität der Mitteilung mitgedacht, und deshalb ist diese Mitteilung, im Vergleich zur spekulativen, indirekt.

In den Augen von Lessing (und Winckelmann) bringt die klassische Plastik von Laokoon ein merkwürdiges Missverhältnis zwischen dem Schmerz und dem Ausdruck des Schmerzes. Das Wichtige bei Lessing ist das, dass die Plastik und die Malerei visuelle Kunstformen sind. Die einzelnen Teile existieren gleichzeitig im Raum und deshalb kann der Betrachter alle Teile des Werkes als Eins überschauen. Die visuellen Kunstformen sind auch mimetisch, sie ahmen ihr Objekt nach, aber das Entscheidende ist, dass sie den Augenblick darstellen und nicht narrativ sind, denn das narrative Moment gehört der Literatur und der Poesie an. In der verbalen Kunstform werden Handlungen und Handlungsverläufe

dargestellt und sie folgen, im Gegensatz zu der visuellen Kunst, ‚nacheinander‘, sie sind also konsekutiv. Die Literatur versucht nicht, wie die Malerei und die Plastik, das Objekt nachzuahmen, weil sie nicht räumlich oder in der augenblicklichen Gegenwart, wie die visuelle Kunst, präsent ist. In ‚Schattenrisse‘ gibt der Ästhetiker in derselben Weise eine Menge Gründe dafür an, dass die reflektierte Trauer nicht ihren Ausdruck in dem Äußeren finden kann. Dieser Zustand der Gefühle bildet damit das erste Thema, das aus der ästhetischen Darstellung herausfällt. Wenn der ethische Assessor sich auf eine ästhetische Reflexion eingelassen hat, ist es um zu zeigen, dass notwendigerweise das Ästhetische überschritten werden muss, um das Leben zu realisieren, das sich nicht in der Kunst oder der Literatur darstellen lässt. ‚Schattenrisse‘ handelt nicht nur davon, die Grenze zwischen den Arten der Kunst, wie bei Lessing, zu ziehen. Mit diesem Text entsteht das Räumliche in der Literatur und das Narrative im Bild. Aber das Objekt lässt sich nicht von den arbiträren Zeichen der Sprache einfangen, sondern Kierkegaard versucht das Dasein in einer ästhetischen Bedeutung zu überschreiten. Die Unterscheidung zwischen dem Dasein und dem Ästhetischen liegt darin, dass die ästhetische Darstellung, als Plastik, im Bildlichen oder in der Dichtung, um den Augenblick gestaltet ist. Kierkegaard hat gezeigt, dass die Entstehungsbedingungen der Kunst, der Widerspruch zwischen dem Inneren und dem Äußeren, auch deren Aufgabe ist, die sie nicht erfüllen kann. Ästhetisch lässt sich das Innere in dem Äußeren nicht darstellen. Einzelne Aspekte der Ehe können bildlich, wie der Laokoon, aber die Ehe sowie die reflektierte Trauer können als Ganzes, wegen der formellen Begrenzungen der Kunst, nicht bildlich dargestellt werden. Die reflektierende Trauer und die Ehe sind dadurch zusammengebunden, dass deren Dauer mit der Kürze der ästhetischen Darstellung, deren Konzentration im Augenblick, nicht vereinbar sind.

„Ja, da muß ich hin, um daran erinnert zu werden, daß es einmal eine *Zeit gab*, da das äußere Benehmen der Menschen den Bewegungen ihres Inneren entsprach, und daß das sehr lange her ist, und daß die Menschen, die damals lebten, jetzt leblose Schatten sind, die nicht sprechen können, sondern nur die Gebärden behalten haben.“⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ Kierkegaard, S., „Literarisches Quecksilber oder Versuche im höheren Wahnwitz sämtlicher Augenblicke“, in „Neues Portefeuille, I.Bd., 7.Heft, Sonntag, den 12.Februar 1843, in „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarenstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.86

Die Art und Weise, wie Kierkegaard die Wahrnehmung mit den Gedanken verknüpft, ermöglicht eine sich annähernde Verbindung zwischen Kunst und Philosophie.

In Kierkegaards Schriften befinden sich keine Schemata oder allgemeine Formeln, sondern stattdessen Entschlüsselungen von Situationen – von Augenblicken alltäglichen Erlebens, die aufgrund einer Eigentümlichkeit in Ton oder Erscheinung dem Leser innerhalb eines vorgegebenen Kontextes zur näheren Betrachtung empfohlen werden. Die Form ermöglicht die mannigfachen Konfigurationen des Lebensweges zu erkennen.

Das Telos im Denken von Kierkegaard ist der Schnittpunkt zwischen Sinneswahrnehmung und des Transzendenten. Am Anfang seiner Schriften gründet der Begriff der ‚Unmittelbarkeit‘ „auf dem rein menschlichen Standpunkt“⁶⁶⁷, d.h. im Endlichen, später bezieht er sich auf den Gegenpol der Erfahrung, auf das Transzendente.⁶⁶⁸ Die Wandlung des Begriffs der Unmittelbarkeit zeigt, dass das Wissen um die Endlichkeit für Kierkegaard stilistische Konsequenzen hat. Er zeigt eine Zurückhaltung im Stil, wenn von der höheren Sphäre gesprochen wird, weil im Vergleich zu diesem höheren Wirklichkeitsbereich alles Wissen vom Standpunkt des Endlichen aus bloßes Nichtwissen ist.

⁶⁶⁷ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.263, vgl. auch S.76ff

⁶⁶⁸ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.II, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1963, S.232

VI.V DAS SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN DEN LITERARISCHEN TABLEAUS UND DER ERZÄHLUNG, AUS DEN SIE HERAUSGENOMMEN WURDE

1. ‚NEBENEINANDER‘ ODER ‚BEWEGUNGEN UND STELLUNGEN‘

Ein narrativer Text besteht, wie bekannt, nicht nur aus Handlungen, sondern auch aus der Wiedergabe der Rede und den Beschreibungen von Plätzen und Ereignissen, die in den Handlungsverlauf involviert sind. Das Verhältnis zwischen der ‚Geschichte‘ und dem ‚augenblicklichen mimetischen Ausdruck‘ nehmen in den pseudonymen Schriften von Kierkegaard eine besondere Stellung ein. Die Rolle der Tableaus im Verhältnis zu den Erzählungen in den ästhetischen Reflexionen und der dichterischen Praxis Kierkegaards soll hier kurz untersucht werden.

Die literarischen Tableaus von Kierkegaard treten nicht als beschreibende Aufenthalte in den Texten mit erzählendem Inhalt auf. Aber dennoch wird ein Spannungsverhältnis zwischen dem Tableau und der Erzählung in den pseudonymen Texten von Kierkegaard hervorgebracht. Die Tableaus, die zu Stillstand gebrachte Gestalten, sind Figuren aus anderen Erzählungen und deshalb kann von einem Spannungsverhältnis zwischen den literarischen Tableaus und der Erzählung, aus denen sie herausgenommen wurden, gesprochen werden. Die Namen zeugen gleichsam von einem Programm und hinter einem Namen oder einem Begriff verbirgt sich eine lange Geschichte und Tradition.

Wenn Kierkegaard historisch gelesen werden soll, muss er auch ästhetisch gelesen werden, d.h. unter Bezugnahme auf *was* er schreibt und *wie* er das macht. Er spricht seine Gegenwart indirekt an, diese Form der Mitteilung ist in seiner literarischen Form der Schriften mit eingebracht.⁶⁶⁹ Die nicht diskursiv und nicht

⁶⁶⁹ Mit seinem Buch, „Den Søvnløse, Kierkegaard læst æstetisk/Biografisk“ hat Joakim Garff eine neue Methode der Lesung von Kierkegaard mit Kierkegaard gegen Kierkegaard entwickelt. Bis dahin hat die Tradition schon festgelegt wie die Texte von Kierkegaard ausgelegt werden sollen und es hat auch nicht geholfen, dass Kierkegaard selbst in seinen Texten das Ästhetische kriminalisiert hat. Nach Garff nimmt eine bio-graphische Lesung auf das Selbstbiographische in der Verfasserschaft Rücksicht. Kierkegaard redet nicht nur wie ein Buch, sondern er ist eins. Seine Pseudonyme nehmen in die Texte selbstbiographische Erlebnisse mit hinein. Die Trennung zwischen dem Verfasser, den pseudonymen Verfasser oder dem (pseudonymen) Herausgeber wird nie deutlich gezogen. Kierkegaard

urteilenden Werke sind nach Adorno Geheimschrift der Realität selbst, nicht bloße Verweisung. Die Einzelmomente des Kunstwerks sind nicht Abbild eines Urbilds, sondern formieren sich ihrer jeweils historischen Verfassung und Anordnung gemäß qua Formgebung zu einer Chiffrenschrift. Wieder ist es die Form, die die Verbindung zwischen Material und geschichtlicher Wirklichkeit herstellt. Der Wahrheitsgehalt lässt sich – wenn überhaupt – an der Fähigkeit eines Kunstwerks, aus dem Immergleichen, seinem Material, konstellativ das Andere zu konfigurieren ‚messen‘. Diese Konstellation gleicht einem ‚Tableau‘, einer Karte, die die differenten Elemente aneinanderreihet, anstatt sie hinter- bzw. übereinander zu stellen. Zwischen den Tableaus und den Erzählungen in den Schriften von Kierkegaard besteht ein Spannungsverhältnis und dieses Spannungsverhältnis besteht in den Schriften nebeneinander, was auch in deren historischen Kontext wieder gefunden werden kann. Die Metapher erscheint aus dem gewohnten Kontext entfremdet und ist nur noch Reminiszenz. Kierkegaard, der die Kunst der indirekten Mitteilung in immer neuen, überraschenden Gleichnissen, Bildern, ironischen Verschlüsselungen und lyrischen Verkürzungen vorführt, versetzt den Leser aus scheinbarer Ferne in eine distanzlose Nähe. Die Poetik von Kierkegaard kann am besten durch ein Bild⁶⁷⁰ aus ‚Entweder-Oder‘ anschaulich gemacht werden:

„Wenn das Meer ungestüm brandet, so erzeugen in diesem Aufruhr die schäumenden Wogen Bilder, Wesen gleichsam, und es ist, als ob eben diese Wesen die Wogen in Bewegung setzen, während doch umgekehrt der Wellengang es ist, der sie hervorbringt. So ist auch *Don Juan* ein Bild, das zwar immer wieder erscheint, aber niemals Gestalt und Konsistenz gewinnt, ein Individuum, das immerfort sich bildet, aber niemals fertig wird, von dessen Geschichte man nichts anderes erfährt, als wenn man dem Getöse der Wogen lauscht.“⁶⁷¹

ist der Verfechter der Innerlichkeit, aber langsam wurde er der unversöhnliche Ankläger. Garff hat sein Buch ‚der Schlaflose‘ nach einer der Kierkegaardschen Figuren benannt:

„Som sådan er ‚den Søvnløse‘ en metafor for det æstetiske gentagelse i det religiøse, *mimesis* omsat i *imitatio*. Og det er netop ved denne omsætning af det tekstuelle i det eksistensielle, skrift til liv, at Kierkegaard –bio-grafisk-selv bliver ‚den Søvnløse‘.“

Garff, Joakim, ‚Den Søvnløse, Kierkegaard læst æstetisk/Biografisk‘, København 1995, S.16

„Als solcher ist ‚der Schlaflose‘, eine Metapher für ästhetische Wiederholung in dem Religiösen, *Mimesis* in *Imitatio* umgesetzt. Und das geschieht gerade bei der Umsetzung von dem Schriftlichen in das Existenzielle, Schrift zum Leben, dass Kierkegaard –bio-graphisch- selbst ‚der Schlaflose‘ wird.“ [L.R.]

Der Schlaflose ist der erste, der eine Reduplikation vollzieht, also ein innerliches Verständnis in eine äußerliche Handlung umsetzt und damit deutet er die Möglichkeit an, dass die Innerlichkeit mit dem Äußeren kommensurabel werden kann.

⁶⁷⁰ Vor allem die Verwendung des Bildhaften wird für ihn zu einem eigenständigen Erkenntnisinstrument, das den Prozess zwischen Worten und Dingen offenhält. Kierkegaard weiß von der Janusgestalt der Sprache, dennoch bleibt für ihn die Sprache das wichtigste Medium der Mitteilung.

⁶⁷¹ Kierkegaard, S., ‚Entweder –Oder‘, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.112

In diesem Bild ist gerade nicht die Rede davon, dass das Material der Kunst die Idee anschaulich macht, weil das Material der Wellen gerade nicht als undurchsichtiger Lärm fungiert, der die Bewegung gegen die Meinung sabotiert. Das Material der Kunst fungiert nicht mehr als eine dehnbare Anschauung der Meinung, sondern als ein selbständiger Teil des Kunstwerks, das die Meinung negiert. Damit widerspricht Don Juans ewige unabgeschlossene Erscheinen der Wiederholung der Verfasserschaft von der elementaren Ästhetik des Idealismus. Don Juan ist eine Idee. Er personalisiert die Idee vom erfüllten sinnlichen Augenblick, denn er ist die Gegenfigur zu Faust - Faust möchte den erfüllten Augenblick verewigen, während Don Juan den erfüllten Augenblick wiederholen will.

Die bereits im deutschen Idealismus einsetzende Diskussion nach dem Verhältnis von Denken und Wirklichkeit, das Hegel durch die von ihm entwickelte Dialektik zu lösen suchte, greift Kierkegaard in seiner Weise auf. Mit seinen frühen Schriften zeigt er die Unzulänglichkeit des Ästhetischen und er bricht mit dem ästhetischen Prinzip des Idealismus, indem der Ausdruck sich verselbständigt.⁶⁷² Sein Subjekt

⁶⁷² Das klassisch-griechische Kunstwerk wurde von einer Harmonie gekennzeichnet. Dessen Elemente sind differenzierend, aber sie wurden innerhalb der Grenzen der Harmonie festgehalten. Somit wird das klassische Kunstwerk als die höchste Form der gesammelten Darstellung, als das eigentliche Kunstwerk, aufgefasst. Gotthold Ephraim Lessing spricht von den Grenzen der Malerei und Poesie. Die unterschiedlichen Formen und Materialien der Darstellung werden diskutiert, aber nie das Material als solches. Die Begriffe Technik und Material tauchen seit Ende des 19. Jahrhunderts immer häufiger in kunsttheoretischen und ästhetischen Abhandlungen auf. In dem Schiller den Abstand zwischen den kulturellen Darstellungen und der Wahrheit reduziert, ist er auf den Weg in die Richtung der idealistischen Ästhetik. Die Kunst bekommt eine privilegierte Form der Darstellung der Wahrheit. Dabei spielen die Begriffe Material und Technik eine bedeutsamere Rolle als in der Klassik, weil der Umformung der Materie eine besondere Rolle zugeschrieben wird.

Zu Beginn des Kapitels III in ‚Begriff der Ironie‘ zeigt Kierkegaard, dass Sokrates, der nach dem Guten fragt, an eine Grenze stößt: das Gute, die ‚Idee‘ entzieht sich dem Zugriff des Begriffs, d.h. der Vergegenständlichung. Damit zeigt Kierkegaard, dass die Frage der Kunst eine Frage nach deren Objekt und deshalb besonders nach der Stellung des Subjekts zur Realität ist. Das Problem der Form wird damit in Kierkegaards Philosophie gestellt.

„Es gibt eine Sprache der Plastik, der Malerei, der Poesie. So wie die Sprache der Poesie in der Namenssprache des Menschen, wenn nicht allein, so doch jedenfalls mit fundiert ist, ebenso ist es sehr wohl denkbar, daß die Sprache der Plastik oder Malerei etwa in gewissen Arten von Dingsprachen fundiert sei, daß in ihnen eine Übersetzung der Sprache der Dinge in eine unendlich viel höhere Sprache, aber doch vielleicht derselben Sphäre, vorliegt. Es handelt sich hier um namenlose, unakustische Sprachen, um Sprachen aus dem Material; dabei ist an die materiale Gemeinsamkeit der Dinge in ihrer Mitteilung zu denken.“

Benjamin, W., Gesammelte Werke, Bd.II.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S.156

Ein Seiendes kann sich für uns nur zeigen, wenn es in die ‚Mitteilbarkeit‘ tritt.

„Kunst möchte mit menschlichen Mitteln das Sprechen des nicht Menschlichen realisieren.“

Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.121

Nach Adorno kann der Künstler nicht alle Materialien und Verfahrensweisen verwenden. Sie sind nicht etwas ‚naturhaft Gegebenes‘, sondern Produkt der Zivilisationsgeschichte. Wohl redet Material, doch erst in den Konstellationen, in

ist nicht das der Hegelschen Philosophie, das sich seiner Partikularität entledigt und sich ins Allgemeine begibt, sondern Kierkegaards Subjekt ist der Einzelner, der sich seiner individuellen Situation bewusst wird und diese sich durchschaubar macht.

Eine Bildreihe, oder wie bei Kierkegaard eine Reihe von Tableaus, zeigt einen Zusammenhang zwischen der Abhandlung von Lessing und der Dichtung von Kierkegaard. Die drei wesentlichen Bilder zeigen Medea von Euripides, aus der gleichnamigen Tragödie, Abraham und Isaak aus dem alten Testament und Romeo und Julia aus der Tragödie Shakespeares. Diese drei Bilder sind miteinander verbunden und damit auch das Spannungsverhältnis zwischen dem Tableau und der Erzählung.

In dem Abschnitt ‚Schattenrisse‘ in ‚Entweder-Oder‘ wird die Grenze zwischen Poesie und Kunst gezogen:

„(...), daß der Unterschied darin besteht, daß die Kunst in der Bestimmung des Raumes, die Poesie in der der Zeit liegt, daß die Kunst das Ruhende, die Poesie das Bewegliche darstellt.“⁶⁷³

Es ist interessant zu sehen, wie Lessings Hauptproblem,⁶⁷⁴ die Grenze zwischen der visuellen und literarischen Kunst, in ‚Entweder-Oder‘ verschoben wird, um die

welche das Kunstwerk es setzt. Es ist sogar möglich, dass ‚fortschreitende Materialbeherrschung‘ durch ‚Verluste in der Materialbeherrschung‘ bezahlt wird.

⁶⁷³ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.199

⁶⁷⁴ „Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als Gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.“

Lessing, G.E., „Laokoon“, Gesammelte Werke Bd.V, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, S.9
Den Vergleich zwischen der Malerei und der Poesie begründet Lessing in deren Ähnlichkeit der Wirkung.

Aber die Ähnlichkeit täuscht, bei einem Vergleich zwischen der Plastik des Laokoons und des Epos Homers treten die Unterschiede deutlich hervor. Die räumlichen und zeitlichen Bedingungen sind ungleich und die Darstellung muss sich diesen unterordnen. „Nichts nötigt hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft.“

ebd., S.31f

„Die Malerey kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß der den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“ Das Bild muss unsere Einbildungskraft vortrefflich erfüllen

ebd., S.227

„Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen.“

ebd., S.82

Die Unterschiede der Malerei und der Poesie haben ihren Grund in den unterschiedlichen Gegenständen, die Gegenstände der Malerei sind die Körper und die der Poesie die Handlungen. Die Aufgabe der Kunst ist die Idee auszudrücken und damit wird der Umgang mit und in der Zeit/dem Raum deutlich hervorgehoben.

Grenzen des Ästhetischen zu umhandeln, d.h. es geht eben darum, was die verschiedenen Kunstrichtungen darstellen können, für sich und zusammen. Mit dem Begriff „Nebeneinander“ von Lessing erklärt Kierkegaard was die Malerei und die Bildhauerkunst hervorbringen können und in den Schriften von Kierkegaard wird der Text zum Stillstand gebracht, indem die stummen Gestalten, die Tableaus, in den Text eingesetzt werden. Die Gestalten sind Abraham, Antigone, der Meermann und die Sünderin. Sie bringen durch ihre Gestalt, ihre Geschichten in die Texte mit hinein. Die Bewegung liegt in dem Blick des Beschreibenden, während das was beschrieben wird, still steht. Die Tableaus treten als ein Halt in der fortschreitenden dramatischen Handlung hervor und damit ruht die Erzählung in einem zufälligen Augenblick, damit der Gedanke des Lesers weiter fortschreiten kann.

In dem Roman ‚Entweder-Oder‘ wird die bildliche Darstellungsweise ‚nebeneinander‘ in die schriftliche Form übersetzt. Es liegt fast selbstverständlich auf der Hand zu meinen, dass der Assessor in ‚Entweder-Oder‘ ein höheres Stadium repräsentiert als der Ästhetiker.⁶⁷⁵ Vielleicht, weil er als einer hervortritt, der sich gewissenhaft auf die Voraussetzungen, die modernen Grundbedingungen, besinnt, um zu handeln, während der – dichtende – Ästhetiker dazu Abstand hält. In dem Licht der Theorie der Stadien, die später in seiner Verfasserschrift skizziert werden, wird die Sache zweideutig. Genau wie behauptet werden kann, dass die Position des Assessors höher liegt, genauso problematisch wird es, weil es an einem gemeinsamen Maß fehlt. Die Stadien werden oft als getrennte Wertfelder oder Paradigmer verstanden und innerhalb der Zwischenstufen werden die sogenannten ‚Confinier‘ anerkannt, aber dort befinden sich keine gleitenden Übergänge und deshalb findet kein kontinuierlicher Entwicklungsprozess statt. Der zentrale Ausdruck für diese Diskontinuität heißt in der Verfasserschaft der ‚Sprung‘. Die Stadien sind, anders ausgedrückt, nicht nach dem Roman aufeinander abgestimmt, sondern eher ohne Kontakt nebeneinander fixiert.

„Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. (...) Aber in der Poesie bleibt er [der Reiz, L.R.] , was er ist; ein transitorisches Schönes. (...)“
ebd., S.158

Die stumme Sprache des Malers redet anders als die des Dichters.

⁶⁷⁵ Kierkegaard hebt in den ‚Schriften über sich selbst‘ hervor, dass der zweite Teil von ‚Entweder-Oder‘ zuerst geschrieben wurde, aber das ganze Werk wurde innerhalb kürzester Zeit fertig gestellt.

Vier Jahre vor seinem Tode veröffentlicht Kierkegaard eine als ‚Rechenschaftsbericht‘ gedachte Mitteilung unter dem Titel: ‚Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller‘, schon zwei Jahre vorher hat er unter dem fast gleichlautenden Titel ‚Der Gesichtspunkt für meine schriftstellerische Wirksamkeit‘ eine kurze Abhandlung geschrieben, die er im Untertitel als ‚direkte Mitteilung‘ und ‚Rapport an die Geschichte‘ bezeichnet. Die erste wird von ihm selbst veröffentlicht, während die zweite im Jahre 1859 erscheint. In der zweiten, posthum veröffentlichten Mitteilung, gibt Kierkegaard eine systematische Gliederung seiner Werke in drei Strängen wieder: die dichterische oder, wie er es selbst nennt, ‚ästhetische‘ Produktion, eine Zwischenproduktion und endlich eine ‚durchaus religiöse‘ Produktion.⁶⁷⁶ Was als Entwicklung und Abfolge erscheinen könnte und es wohl auch in gewissem Sinne ist, will Kierkegaard als einen inneren

⁶⁷⁶ In der ‚Geschichtlichen Einleitung zur 26. Abteilung‘ (Einübung im Christentum) machen die Herausgeber darauf aufmerksam, dass in der Kierkegaardforschung zwischen den echten und den unechten pseudonymen Schriften unterschieden wird. Jan Cattoepoel hat die Schriften Kierkegaards nach inhaltlichen Gesichtspunkten eingeteilt:

- I. Die echt pseudonymen, philosophischen Werke: ‚Entweder-Oder‘ (1842), ‚Die Wiederholung (1843), ‚Furcht und Zittern‘ (1843), ‚Der Begriff Angst‘ (1844), ‚Vorworte‘ (1844), ‚Stadien auf dem Lebensweg (1845), ‚Die Krise‘ (Inter et Inter) (1848), ‚Das Buch über Adler‘ (posthum; Bearbeitung 1846-1849)
- II. Die nicht pseudonymen, erbaulichen Werke: ‚Zwei erbauliche Reden‘ (1843), ‚Drei erbauliche Reden‘ (1843), ‚Vier erbauliche Reden (1843), ‚Zwei erbauliche Reden (1844), ‚Drei erbauliche Reden‘ (1844), ‚Vier erbauliche Reden‘ (1844), ‚Drei Reden bei gedachten Gelegenheiten‘ (1845)
- III. Die unecht pseudonymen, philosophischen Werke: ‚Philosophische Brocken oder ein Bröckchen Philosophie‘ (1844) [Johannes Climacus; S.Kierkegaard als Herausgeber], ‚Unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ (1846) [Johannes Climacus; S. Kierkegaard als Herausgeber]
- IV. Den philosophisch-literarischen Werken zuzuordnen: ‚Eine literarische Anzeige (1846)
- V. Übergang von den philosophischen zu den religiösen Werken: ‚Zwei kleine ethisch-religiöse Abhandlungen (1849)
- VI. Die nicht pseudonymen, religiösen Schriften: ‚Erbauliche Reden in verschiedenem Geist (1847), ‚Die Liebe Tun‘ (1847), ‚Christliche Reden‘ (1848), ‚Die Lilie auf dem Felde und der Vogel unter dem Himmel. Drei fromme Reden‘ (1849), ‚Der Hohepriester-der Zöllner-die Sünderin. Drei Reden beim Altargang am Freitag‘ (1849), ‚Eine erbauliche Rede‘ (1850), ‚Zwei Reden beim Altargang am Freitag‘ (1851)
- VII. Die unecht pseudonymen, religiösen Werke: ‚Die Krankheit zum Tode (1849) [Anti-Climacus; S. Kierkegaard als Herausgeber], ‚Einübung im Christentum (1850) [Anti-Climacus; S.Kierkegaard als Herausgeber; Pseudonym später widerrufen]
- VIII. Die nicht pseudonymen, religiös-polemischen Schriften; Beginn der Polemik: ‚Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen (1851), ‚Urteilt selbst‘ (Bearbeitung 1851/1852, posthum 1872)
- IX. Die eigentliche Polemik: ‚Zeitungsartikel‘ (1854/1855), ‚Der Augenblick‘ Nr. 1-9 (1855), ‚Was Christus über das offizielle Christentum sagt‘ (1855), ‚Gottes Unveränderlichkeit‘ (1855), ‚Der Augenblick Nr.10‘ [Bei Kierkegaards Tod (1855) druckfertig; posthum]
- X. Die Schriften über sich selbst: ‚Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller‘ (1851), ‚Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller‘ (posthum 1859), ‚Die bewaffnete Neutralität‘ (posthum 1850)
- XI. Schriften außerhalb des eigentlichen ‚Werkes‘: ‚Aus den Blättern eines noch Lebenden‘ (1838), ‚Der Begriff der Ironie‘ (1841) [Die Magisterabhandlung] und Zeitungsartikel, Leserbriefe, Tagebücher und sonstige Aufzeichnungen.

Die Liste suggeriert, dass eine sehr klare und deutliche Einteilung der Kierkegaardschen Schriften möglich ist, aber es muss hervorgehoben werden, dass das Ästhetische in dem Religiösen und das Religiöse in dem Ästhetischen anwesend ist. Von Anfang an arbeiten der Theologe, der Philosoph, der künstlerische Essayist und Literat miteinander und

und gleichzeitigen Zusammenhang verstehen. Er hat nicht etwa drei Existenzrollen vorgeführt und nacheinander gespielt, sondern gleichzeitig in einem Raum das Gegeneinander, das Ineinander und das Zueinander des menschlichen Dasein gezeigt. Die Schriften stehen *nebeneinander*. Er spielt nicht die Stadien mit seinen Werken durch. So soll das Spiel der Pseudonyme und die wechselnde, dramatisch dargestellte und in andersartigen Figuren sich präsentierende Produktion wohl im Ganzen die Wahrheit mitteilen, das heißt *indirekt* vermitteln. Das bedingt, dass jede dieser Figuren etwas Wahres sagt und einen Teil der Wahrheit verkündigt. Das Ganze sagt keine der Figuren, auch keines der Pseudonyme sagt, was für Kierkegaard wahr ist. Die Pseudonyme treten in den entsprechenden Werken einzeln oder vereint auf, jeder spricht seiner Part. Sie lösen sich ab, sie widersprechen sich bisweilen, bisweilen treten sie vereint auf oder unterstützen sich. Sie berufen sich aufeinander oder polemisieren gegeneinander. Jeder legt direkt oder indirekt sein Bekenntnis ab und verschwindet. Vielleicht wird er später wieder hervorgerufen, vielleicht ist seine Erscheinung einmalig. Das dramatische Moment, das im Dialogisieren der Pseudonyme liegt, deutet auf das Problem der Form hin. In ‚Stadien auf dem Lebensweg‘, herausgegeben von dem Buchbinder Hilarius, versammeln sich, gleichsam zum Abschied, fast alle Pseudonyme, die bisher aufgetreten sind. Sie sprechen dort ihren Teil der Kierkegaardschen Verfasserschaft aus. Aber die Stadien werden nicht nacheinander gestellt, sondern nebeneinander geordnet. Aber während die ‚ästhetische‘ und ‚ethische‘ Existenz in ihren Richtungen ganz deutlich erscheinen, verbleibt das Religiöse in einer gewissen Zweideutigkeit.

Die Figuren aus den anderen Geschichten nehmen ihre Kontext in die neuen Geschichten mit hinein und die besuchende Geschichte wird dadurch verändert. Durch die Friktion entsteht ein Spannungsverhältnis. Die Wirkung des Schattenspiels ist darin zu sehen, dass, wann immer ein Bild in Kierkegaards Werk erscheint, es nicht nur die Bedeutung hat, die ihm in seinem besonderen Kontext zukommt, sondern, dass es vielmehr über den Weg der Assoziation seine gegenteilige Bedeutung evoziert, und dass auf diese Weise gleichzeitig das dialektische Wesen des Gedankens selbst, seine mannigfaltigen Aspekte über die Erinnerung an die vorangegangene Situation, präsent ist. Der figurale Stil

unabhängig voneinander in den Schriften. Aber neben diesen dreien existiert noch der rechte Leser der Reden, Jener Einzelne.

Kierkegaards kann als mit der Verschiebung des Begriffs im Bild auf der einen Seite und der Verschiebung des Bildes in andere Bilder auf den anderen Seite erklärt werden

In dem Zusammenhang mit einer Erzählung haben die Figuren eine Bedeutung. Sie sind die Gegenstände einer Erzählung. Die Bedeutung einer Figur ist ihr Beitrag zum Inhalt der Erzählung. Die Namen der Figuren sind ‚ungesättigt‘, das heißt sie haben nur eine Bedeutung in Verbindung mit den anderen Namen und auf ähnliche Weise führt Wittgenstein in ‚Tractatus logico-philosophicus‘ aus: „Nur der Satz hat Sinn; nur im Zusammenhange des Satzes hat ein Name Bedeutung.“⁶⁷⁷ Indem Kierkegaard die Figuren aus anderen Erzählungen in seine neuen Texte mit hinein nimmt, nimmt er auch deren alte Bedeutung in seine Texten mit hinein. Er bettet alte Figuren neu ein. Die Figuren nehmen an einer neuen Erzählung teil und sie können nur ein Zug im Kontext des Ganzen sein. Der Kontextualismus der Figuren wird in den neuen Texten von Kierkegaard mit einbezogen und mit der Einführung alter Figuren in die neuen Erzählungen wird der Hintergrund seiner Texte neu gebildet.

Ein alter Kontext wird in den neuen Text mit einbezogen. Das verändert den alten und neuen Horizont. Der Kontext der ersten Geschichte wird durch den neuen verändert, wodurch ein neues Spannungsverhältnis zwischen dem alten und neuen Text entsteht. Losgelöst vom Kontext sind Bilder selbst kleine Ideologeme, doch sie werden erst im Text selbst zum Umschlagspunkt. Sie sind die Scharniere und die treibende Kraft der Geschichte. Aus ihnen entspringt der neue Text, sie werden gleichzeitig Kriterium und Wendepunkt: Sie lotsen hin, bis an die Grenze des Sagbaren und mit schon gekannten Bildern wird das Unbekannte zu benennen versucht.

⁶⁷⁷ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.20 (3.3) vgl., auch 3.314

2. EINE METAPHER

Der Dichter und seine Lebensform werden bei Kierkegaard ständig kritisiert, aber in der Kritik kann auch eine sprachkritische Dimension liegen. Kierkegaard bezeichnet sich selbst ‚nur als einen Dichter‘ und wird damit selbst von seiner Kritik getroffen.

Gleichzeitig mit der Herausgabe des ‚Augenblicks‘ veröffentlicht Kierkegaard eine erbauliche Rede über das Thema, Gottes Unveränderlichkeit. Hiermit zeigt Kierkegaard, dass das Erbauliche – und das Erschreckende – das Besondere ist, dass Gott alles, obwohl wir es vergessen oder mehr oder weniger verdrängt haben, weiß. Mit der klischeehaften Wendung ‚Gott weiß was‘ macht Kierkegaard darauf aufmerksam, dass sie buchstäblich zu verstehen ist. Gleichzeitig wird auf ein grundlegendes Problem hingedeutet, dass es eine gemeinsame Sprache, die vor uns da ist, gibt und wir sie nicht vollständig beherrschen können⁶⁷⁸ und der erbauliche Schriftsteller hebt das Problem hervor, indem er die Bedeutungsspiele in der Sprache ausnutzt.⁶⁷⁹

Der Dichter macht sich nicht mit der Form des nachlässigen Umgangs mit Ausdrücken und den Wendungen der Sprache schuldig, wie die, die von Kierkegaards Sprachkritik betroffen sind. Im Gegenteil, es ist gerade die Erschaffung von originalen Bildern, Metaphern und Symbolen, die der Dichter kennzeichnet. In der Dichtung und dann besonders in der Poesie, soll der Dichter mithilfe von neuerschaffenen Symbolen und Metaphern den Mensch mit der Natur verbinden. Mit der Kraft der Metapher und der Symbole kann der Dichter die Natur vertraut machen, damit sie nicht mehr fremd wirkt. Die Metapher und die Symbole können zwischen dem Mensch und dem Kosmos eine Brücke bauen; der griechische Begriff ‚Symbolon‘ beinhaltet die Idee, dass das Getrennte zu einem Ganzen vereint wird. Der romantische Dichter möchte eine Synthese zwischen Mensch und Kosmos herstellen, eine Synthese, die die mystische Erfahrung der

⁶⁷⁸ Die Sprache ist, wie Kierkegaard es sieht, von dem Sündenfall geprägt. Der Mensch hat die Adamitische Sprache verloren und kann die Dinge nicht mehr richtig benennen.

⁶⁷⁹ Wie Vigilius Haufniensis in einer Fußnote zu dem ‚Begriff Angst‘ ausführte: „Aber soviel steht doch fest, daß es nicht angeht zu behaupten, der Mensch habe die Sprache selber erfunden.“

Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.45

Wenn es so wäre, wäre es legitim für das Bewusstsein des Menschen sich als autonom aufzufassen und Kierkegaards erbauliches Projekt wäre ohne Sinn. [dän.meningsløst, L.R.]

unio mystica tangiert. Aber eine dichterische Aspiration wie diese hat wahrscheinlich nicht die Sympathie Kierkegaards. Er insistiert darauf, dass es einen grundlegenden – und erbaulichen – Unterschied, einen Unterschied zwischen den Menschen und Gott, gibt. In seiner Beschreibung der Unveränderlichkeit gibt der erbauliche Dichter kund, dass er als Mensch von der allgemeinen Sprache und deren Spiel von Differenz begrenzt ist. Gott ist unveränderlich, aber die Beschreibung von ihm muss mit dieser Sprache als eine fortlaufende Behauptung und eine Ablehnung der Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Bild von ihm werden.⁶⁸⁰ Der erbauliche Dichter Kierkegaard lehnt nicht den Gebrauch von Metaphern und Symbolen ab. Sehr häufig zerstört er seine metaphorischen und symbolischen Bilder mit einem herben Kommentar, dass eine solche Rede ‚schlecht‘ ist, aber dennoch bildet er sie und in ‚Der Liebe Tun‘ entwickelt er Bilder, ohne sie zu zerstören.

Dem metaphorischen Sprachgebrauch kann sich auf verschiedenen Weisen und von verschiedenen Perspektiven angenähert werden, aber am Ende lässt er eine Unsicherheit offen, da ihm die Begriffe entgegen stehen:

„Die Ratio des Denkens fordert Eindeutigkeit (der Begriffe), die Oratio, die ‚Bildende‘ braucht Mehrdeutigkeit, Metaphorik, ‚différance der Begriffe‘. Das Problem der kognitiven Kompetenz ‚intellektuellen Anschauens‘ und ‚anschauendes Denkens‘ hat Kant in der klassischen Formulierung bezeichnet, in der er postulierte; „daß Anschauungen (scil. Das Bild von der Sache) ‚sichtige‘. Soll heißen nicht- ‚blinde‘, nicht blind bleibende sein, und *Begriffe* (von der Sache) konkrete, ‚volle‘, das heißt nicht ‚leere‘ (inhaltslose) sein müssen, wenn anders sie triftige Erfahrung und Erkenntnis der Sache gewährleisten sollen.“⁶⁸¹

Ich möchte hier die Metapher⁶⁸² genauer beleuchten, wenn sie sich in dem Übergang zwischen dem was sinnvoll gesagt werden kann und dem Unsagbaren

⁶⁸⁰ Das Bild ist das der Quelle.

⁶⁸¹ Schweppenhäuser, H., „Dialektischer Bildbegriff und ‚dialektisches Bild‘“, in ‚Zeitschrift für kritische Theorie‘ 16/2003, 9.Jahrgang, herausgegeben von Wolfgang Bock und Gerhard Schweppenhäuser, zu Klampen, Lüneburg 2003, S.13f

⁶⁸² Paul de Mans Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dem Begriff der Metapher ist meiner Ansicht nach ein Bewusstsein von der Macht der figürlichen Sprache. Die Machtausübung der Sprache ist hier zugleich zu verstehen als Missbrauch der Sprache. Diese Gefahr sieht de Man in der Beziehung von rhetorischen Figur zur Wirklichkeit. Er bereitet vor allem der Unterscheidung von einer metaphorischen und einer wörtlichen Sprache größere Probleme. Diese Opposition ist für ihn in keinster Weise gegeben; vielmehr steht für ihn bei einer Benennung bzw. besagter Bildung von Allgemeinbegriffen immer eine Wechselwirkung zwischen einer begrifflichen Komponente und einem metaphorischen Charakter im Vordergrund.

„Das Problem ist da einer notwendigen Verbindung zwischen den beiden Elementen einer binären Polarität, zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, das heißt, strenggenommen, das der Metapher als der Figur der Komplementarität und Korrespondenz.“

befindet. Ein solche Perspektive gibt eventuell die Möglichkeit, eine allgemeine Reflexion über die Leistungsfähigkeit und die Begrenzungen der Sprache bei Kierkegaard zu erstellen, da in einer gereinigten Sprache die Metaphern ihren hermeneutischen Vorgriff verloren haben und sie ohne spielerisch-entdeckerische Möglichkeiten sind. Die Metapher bei Kierkegaard prozessiert vom Sinnlichen zum Übersinnlichen, indem das Übersinnliche sich durch die Metapher sinnlich darstellt, denn als ein bildliches Sprachelement kann ggf. die Metapher und das Bild, das Absolute oder das Nichtaussagbare, ausdrücken.

Dabei werde ich mich auf Wittgenstein und dabei insbesondere auf einige Passagen aus den ‚Philosophischen Untersuchungen‘ konzentrieren. Er macht dort Aussagen, wie ‚Der Vokal e ist für mich gelb‘ und ‚Der Mittwoch ist fett‘. Der metaphorische Sprachgebrauch wird besonders in der Poesie gebraucht, aber bei Kierkegaard begrenzt er sich nicht nur auf das Ästhetische, sondern in seiner schriftstellerischen Tätigkeit erscheint eine philosophische Reflexion der Metapher als eine Grenze und auch als eine Möglichkeit. Die Sprache – und die Philosophie – begegnen sich selbst, indem sie gegen die eigenen Begrenzungen stoßen:

„Das Manko, Debet des Begriffs ist also das Plus, Credit des Bildes; das Plus des Bildes das Manko des Begriffs. (...) In der [dialektischen Komplementarität] von Bild und Begriff sind beide zugleich Verschiedene, Heterogene *und* einander Ergänzende.“⁶⁸³

In der ‚Poetik‘ und der ‚Rhetorik‘ befinden sich die Gedanken Aristoteles über die Methaphorik, als ein Teil seiner Theorie über ‚die Rede‘ oder den sprachlichen Ausdruck [Lexis, L.R.]. Eine Metapher ist ein sprachlicher Ausdruck, der entsteht wenn wir ein Ding mit dem Namen eines anderen Dings benennen⁶⁸⁴ und eine Metapher entsteht, wenn der Name von einem Ding auf ein anderes übertragen wird: Zum Beispiel, wenn gesagt wird, dass die Natur des Menschen, die des Wolfes ähnlich ist oder, dass das Alter der Abend des mneschen ist. Das griechische Wort *metaphorá*, *meta-phorá*, bedeutet buchstäblich Über-führung (meta = über und pherein = tragen). Ein Name (oder etwas was nominalisiert werden kann) wird von einer auf eine andere Stelle übertragen, wo es nicht zu

de Man, „Epistemologie der Metapher“ in „Theorie der Metapher“, herausgegeben von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, S.422

⁶⁸³ ebd., S.14

⁶⁸⁴ siehe, Aristoteles, „Die Poetik“, 1457b 7-8

Hause ist. Die Metaphern können unsere Auffassung der Wirklichkeit verändern, sie sind erkenntnisausweitend, aber gleichzeitig können sie verschleiern. Indem gesagt wird, dass die Natur des Menschen sich von der Aufmerksamkeit der nicht-wölfischen Natur des Menschen abwendet. Der erkenntnisausweitende und der verschleiernde Moment sind zwei Seiten derselben Sache. Dies zeigt das Beispiel mit dem Wolf. Der bekannte Ausdruck ‚Liebe macht blind‘ ist ein anderes gutes Beispiel dafür. Die Metapher richtet unsere Aufmerksamkeit in Richtung des ‚Tunnelblicks‘, der entstehen kann, wenn man verliebt ist. In der Verliebtheit wird derjenige bzw. diejenige, der bzw. die geliebt wird, in einem begrenzten Blickfeld fokussiert und vieles wird überschattet. Aber gleichzeitig verschleiert die Metapher, dass durch die Liebe und die Verliebtheit – der Eros – der Andere genauer gesehen werden kann, denn die Liebe kann auch erkenntnisausweitend sein, was aber von der Metapher überschattet wird.

Ein wichtiges Moment in Aristoteles Abhandlung ist, dass die Metapher uns eine neue Einsicht geben könnte. Wir können ihn so verstehen, dass er der Auffassung ist, dass die Metapher eine Funktionstheorie ist, oder eine kognitive Funktion hat, dass wir neue Zusammenhänge erkennen können, indem wir sie für uns anschaulich machen. Eine gute Metapher beschreibt die Möglichkeit eine Ähnlichkeit zwischen verschiedenen Dingen zu sehen:

„ (...) ; weitaus das Wichtigste ist das Metaphorische. Denn dieses allein kann man nicht bei anderen lernen, sondern ist das Zeichen von Begabung. Denn gut zu übertragen bedeutet das Verwandte erkennen zu können.“⁶⁸⁵

Die Begriffe teilen uns nur das mit, was wir schon wissen, während die Metapher etwas Neues zeigt:

„Die Metapher aber versetzt uns am ehesten in diesen Zustand [der angenehmen Empfindung]; denn sofern man das Alter einen *Stoppel* nannte [Odys. XIV 214], vermittelte man Lernen und Kenntnisse mit dem Gattungsbegriff; denn beide fallen unter die Gattung des Verblühtseins.“⁶⁸⁶ Wir werden auf Merkmale eines Dinges aufmerksam, die wir früher nicht gesehen haben und dadurch können wir eine neue Einsicht gewinnen. Das Telos der Metapher liegt daher außerhalb der Poesie und hilft uns zu entschleiern, was die Wahrheit ist und damit kann die Metapher uns vielleicht auch helfen können die Physis zu entschleiern, denn die Metapher drücken häufig Gleichheiten aus, die wir sehen,

⁶⁸⁵ Aristoteles, „Von der Dichtkunst“, eingeleitet und neu übertragen von Olof Gigon, Zürich 1950, S.425 (1458 b)

⁶⁸⁶ Aristoteles, „Die Rhetorik“, übersetzt von Franz G. Sievke, München 1987, S.190 (1410 b)

siehe auch Aristoteles, „Von der Dichtkunst“ 1459a ff

aber nicht aussprechen können. Ich behaupte daher, dass die Metaphorik für Aristoteles Bezeichnungen sind, bei denen Namen von einem Ding auf Dinge eines anderen Typos übertragen (*epiphora onomatos*) werden.

„Gleichheiten, die wir sehen, aber nicht sagen können“ sind ein an Wittgenstein angelehnter Ausdruck, denn obwohl Wittgenstein selbst den Begriff der Metapher nicht benutzt, reflektiert er in „Philosophische Untersuchungen“ über sprachliche Ausdrücke, die metaphorisch sind.

„Gegeben die beiden Begriffe >fett< und >mager<, würdest du eher geneigt sein, zu sagen, Mittwoch sei fett und Dienstag mager, oder das Umgekehrte? (Ich neige entschieden zum Ersteren.) Haben nun hier >fett< und >mager< eine andere Verwendung. –Hätte ich also eigentlich andere Wörter gebrauchen sollen? Doch gewiß nicht. –ich will *diese* Wörter (mit den mir geläufigen Bedeutungen) *hier* gebrauchen. –Nun sage ich nichts über die Ursachen der Erscheinung. Sie *könnten* Assoziationen aus meinen Kindheitstagen sein. Aber das ist Hypothese. Was immer die Erklärung, - jene Neigung besteht. Gefragt, >>Was meinst du

hier eigentlich mit >fett< und >mager<? >> -könnte ich die Bedeutung nur auf die ganz gewöhnliche Weise erklären. Ich könnte sie nicht an den Beispielen von Dienstag und Mittwoch zeigen.

Man könnte hier von >primärer< und >sekundärer< Bedeutung eines Wortes reden. Nur der, für den das Wort jene Bedeutung hat, verwendet es in dieser. (...) Die sekundäre Bedeutung ist nicht eine >übertragene< Bedeutung. Wenn ich sage >>Der Vokal *e* ist für mich gelb<<, so meine ich nicht: >gelb< in übertragener Bedeutung-denn ich könnte, was ich sagen will, gar nicht anderes als mittels des Begriffs >gelb< ausdrücken.“⁶⁸⁷

„Mittwoch ist fett“, „Dienstag ist mager“ und „der Vokal *e* ist für mich gelb“, Wittgenstein verknüpft viele Phänomene, die nicht zusammen gehören, die aber hier zusammen erscheinen. Die Wochentage werden in Verbindung mit der Fettschicht des Körpers und die Vokale mit den Farben zusammen gebracht und sie können unter dem Begriff der Metaphorik von Aristoteles subsumiert werden, weil sie Namen oder Bezeichnungen beinhalten, die von einem Ding (hier dem Körper und auch andere anschauliche Dinge) auf ein Anderes (Wochentage und Vokale) übertragen werden. Die Strukturen von verschiedenen Erfahrungs- oder Wirklichkeitsfeldern werden zusammengesetzt, oder sie werden übertragen.

Aber die Begriffe ‚fett‘, ‚mager‘ und ‚gelb‘ werden nicht in einem übertragenen (also metaphorischen) Sinn gebraucht, da Wittgenstein es nicht anders ausdrücken

⁶⁸⁷ Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.252f (Teil II, XI)

kann. Das bedeutet nur, dass diese Begriffe sich nicht umschreiben oder paraphrasieren lassen. Geht man nicht von der Annahme aus, dass die Verständigung eine Metapher bedingt, dass man sie paraphrasieren kann, so können diese Ausdrücke als metaphorisch aufgefasst werden. So wie Wittgenstein seinen Text schreibt, kann angenommen werden, dass er diese Annahme nicht teilt. Vielleicht führt er deshalb die Trennung zwischen primärer und sekundärer Bedeutung ein. Die sekundäre Bedeutung eines Begriffs steht in demselben Verhältniss zu der Übertragung zu dem Buchstäblichen, wie zu der primären Bedeutung. Die Trennung zwischen primärer und sekundärer Bedeutung ist die Trennung zwischen dem üblichen und unüblichen Gebrauch von Begriffen. Aber die Begriffe von primärer- und sekundärer Bedeutung sind asymmetrisch, weil ‚fett‘ und ‚mager‘, in den Ausdrücken ‚Mittwoch ist fett‘ und ‚Dienstag ist mager‘, nicht mit Dienstag und Mittwoch als Beispiele anschaulich gemacht werden können. Das bedeutet, dass die primäre Bedeutung, die einzige Bedeutung ist, die die Begriffe haben können. Was übrig bleibt, ist die buchstäbliche Bedeutung der einzelnen Begriffe in dem Ausdruck und was mithilfe eines Ausdrucks ausgedrückt wird, kann nicht mit einem anderen ausgedrückt werden. Dennoch ist zu verstehen, was gesagt wird:

„Wir reden vom Verstehen eines Satzes in dem Sinne, in welchem er durch einen anderen ersetzt werden kann, der das Gleiche sagt; aber auch in dem Sinne, in welchem er durch keinen anderen ersetzt werden kann. (So wenig wie ein musikalisches Thema durch ein anderes.)

Im einen Fall ist der Gedanke des Satzes, was verschiedenen Sätzen gemeinsam ist; im anderen, etwas, was nur diese Worte, in diesen Stellungen, ausdrücken. (Verstehen eines Gedichts.)

So hat also >>verstehen<< hier zwei verschiedene Bedeutungen? – Ich will lieber sagen, diese Gebrauchssarten von >>verstehen<< bilden seine Bedeutung, meinen Begriff des Verstehens. Denn ich will >>verstehen<< auf alles das anwenden.“⁶⁸⁸

Wir können einen Ausdruck, wie ‚der Vokal e ist gelb‘, verstehen, ohne dass es sodann möglich ist, das was wir verstehen, mit anderen Begriffen ausdrücken zu können. Die Verständigung von metaphorischen Ausdrücken fordert nicht, dass sie sich paraphrasieren lassen. Aber worin besteht ein solches Verständnis? Eine Möglichkeit der Interpretation ist, dass e gelb ist, wenn das was gelb ist, für uns ‚dämmert‘. In ‚Bemerken eines Aspekts‘ introduziert Wittgenstein Aspekte, die dämmern, als eine visuelle Erfahrung: „Ich betrachte ein Gesicht, auf einmal bemerke ich

⁶⁸⁸ ebd., S.176 (531 und 532)

seine Ähnlichkeit mit einem anderen. Ich sehe, daß es sich nicht geändert hat; und ich *sehe* es doch anders. Diese Erfahrung nenne ich >>das Bemerkens eines Aspekts<<.“⁶⁸⁹

Das Wiedererkennen eines Aspekts erscheint als eine Erfahrung des Sehens und des Denkens. „Ist das Auffallen Schauen+Denken? Nein. Viele unserer Begriffe *kreuzen* sich hier. (...) –aber was ich im Aufleuchten des Aspekts wahrnehme, ist nicht die Eigenschaft des Objekts, es ist eine interne Relation zwischen ihm und anderen Objekten. Es ist beinahe, als ob das >Sehen des Zeichens in diesem Zusammenhang< ein Nachhall eines Gedankens wäre.“⁶⁹⁰

Bei Aristoteles, Wittgenstein und Kierkegaard befindet sich in der Auffassung eine Metapher zu verstehen eine Familienähnlichkeit, da sie alle drei betonen, dass die Metapher es ermöglicht in dem Gleichen das Ungleiche sehen zu können, auch wenn es sich nicht paraphrasieren lässt. Dadurch werden die Reflexionen über die Metapher und die textuelle Form der Schrift der Metapher gleichzeitig Reflexionen über die mögliche Leistung und Begrenzung der Sprache. Der Sinn der Begriffe kann durch die Metaphorik hervorgehoben und geöffnet werden, aber gleichzeitig zeigt die Metapher die Grenze, wo die buchstäbliche Sprache zu kurz kommt und aufgeben muss, auf. Die Metapher ist wie Keime oder Blumen – die neue Seiten der Wirklichkeit eröffnen können.

Die Metapher ist verweltlichte Chiffre, vermittelt über einen sprachlichen Code, verschlüsselt und zugleich entstanden durch Geschichte und sinnliche Innersubjektivität. Anders als das Bild: Es schaut zugleich nach Innen, es ist ursprünglicher und voraussetzungsloser, begründet in der Sinnlichkeit; die Sprache ist Klang des eigenen Körpers und das Bild der Dinge. Im Augenblick, des Moments der Verwirklichung, entfaltet sich das Wort. Ein Wort wird beim Hören oder Lesen zum Bild. Konventionell ist das (sprachliche) Bild zwischen Metapher und Gleichnis eingebettet. Das Bild ist mit der Metapher eng verwandt, weil im Bild das Ding (außen) und die Sinnlichkeit (innen) vereint werden können. Aber im Bild wird die Bedeutung dicht an die Sprache gebracht, weil die Sprache nicht die Funktion als Mittel hat.

Der Ästhetiker revidiert mit diesem Gedankenexperiment über die reflektierte Trauer mithilfe des Prinzips von Lessing, dass „die Kunst das Ruhende, die Poesie das

⁶⁸⁹ ebd., S.227

⁶⁹⁰ ebd., S.247

Bewegliche darstellt.“⁶⁹¹ Sein Dreh besteht darin, die Hervorbringung der Bilder zu serialisieren und diese Serie in einem zeitlichen Ablauf, der der Dichtung entspricht, einzusetzen. Dennoch würde diese einzige Zeugenaussage der Trauer die Bewegung in sich selbst sein und die Bilder müssen, wie „man den Sekundenzeiger einer Uhr betrachtet; das Werk sieht man nicht, die innere Bewegung aber äußert sich fortwährend dadurch, daß das Äußere sich fortwährend verändert“⁶⁹², betrachtet werden. Die Metapher kommt nicht ohne Vorwarnung, so wurde früher die reflektierte Trauer mit dem ‚Pendel der Uhr‘⁶⁹³ verglichen. Die mechanische Uhr, deren Bewegungen eine räumliche Metapher für die nicht räumliche Zeit ist, macht die zeitliche Succession, die die Kunst bei Lessing nicht hervorbringen kann, sichtbar, aber nur als eine äußere Bewegung, die von einer inneren vorangetrieben wird.

Das Innere ist in dem Äußeren nicht sichtbar, weil Innerlichkeit und Äußerlichkeit in einem Verhältnis der Inkommensurabilität stehen. Dies wird bei Kierkegaard durch und mit dem Tableau und der reflektierten Trauer aufgezeigt. Die Wissenschaft der Physiognomie hilft auch nicht weiter. Er zeigt, dass es einen Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und Sprache gibt, dass die Sprache auch metaphorisch ist, dass sie es auch sein muss ist die andere Seite, dass die Wirklichkeit –in und außerhalb von uns – sich immer dem totalen Überblick entziehen will. Die Sprache beinhaltet Tiefen, die wir nie erreichen werden können, sondern sie zwingt uns dazu, mit der Sprache der Poesie, den Kobold mit der Kappe, die ihn unsichtbar macht, sprachlich hervorzubringen. Indem Kierkegaard sich der metaphorischen Sprache bedient, macht er gleichzeitig auf die Grenzen der Sprache aufmerksam. Kierkegaard benutzt viele Metaphern in seinen Texten und zeichnet damit die Grenze der Sprache auf, aber dadurch versucht er gleichzeitig die Wirklichkeit neu zu eröffnen.

⁶⁹¹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.199

⁶⁹² ebd., S.211

VII. DER GESCHICHTLICHE KONTEXT SEINER MAGISTERARBEIT

1. DER MITSTREITER, DER FREUND UND DIE LITERATUR

Johann Ludvig Heiberg, die ästhetische und literarische Autorität Dänemarks, hat gerade ‚Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid‘⁶⁹⁴ herausgegeben, dort bezeichnet er seine Zeit als eine tiefgreifende Krise, die nur mit Hilfe der Philosophie überwunden werden könnte. Nach Heibergs Auffassung hat seine Zeit in ihrer rastlosen, von den Ideen verlassenen Geschäftigkeit, ein bloß äußerliches, unpersönliches Verhältnis zu den ewigen Ideen. Aus Mangel an Persönlichkeit wird sich dem Realismus und Aktualismus zugewandt, während seine Antwort auf die Krise der Zeit, die Philosophie als solche ist: „Filosofien er intet annet enn erkjennelsen av den evige eller den spekulative idé, fornuften, sannheten“.⁶⁹⁵ Sowohl die Religion als auch die Kunst und die Poesie sind Relationen der Unendlichkeit, aber nur die Philosophie beinhaltet die Wahrheit als Begriff. Mit dieser Schrift schreibt sich Heiberg in die lange europäische Bildungstradition ein, die ihren Höhepunkt in der deutschen Romantik erreicht hat und damit ist sie mit dem deutschen Idealismus verbunden. Als die unbestreitbar größten Repräsentanten seiner Zeit benennt er, ohne Überraschung, Goethe und Hegel. Hegel, weil sein System der am meisten raffinierte und ehrgeizigste Versuch ist, eine komplette zentrale Wissenschaft heraus zu arbeiten. Das Ziel des dialektischen Prozesses ist die absolute Erkenntnis, wo die Unterschiede zwischen Subjekt und Objekt, Erkenntnis und Gegenstand, aufgehoben sind. In diesem Prozess wird auch die Religion, als ein untergeordnetes Stadium, in der Philosophie aufgehoben.

Die Zeitschrift ‚Persus‘, eine Zeitschrift für die spekulative Idee, von der nur zwei Nummer 1837 und 1838, erschienen sind, wurde von Heiberg heraus gegeben. Darin hat H.L.Martensen, der Schwiegersohn von Mynster, seine Abhandlung veröffentlicht, die von Sibbern in ‚Maanedsskrift for Litteratur‘⁶⁹⁶, sehr ausführlich rezensiert wurde. Martensen pflegte einen sehr engen und persönlichen Kontakt

⁶⁹³ siehe, Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.202f

⁶⁹⁴ ‚Über die Bedeutung der Philosophie für die jetzige Zeit‘, [L.R.] wurde 1831/1832 herausgegeben.

⁶⁹⁵ Heiberg, Johann Ludvig, „Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid“, København, S.83
„Die Philosophie ist nichts anderes als die Erkenntnis von der ewigen oder der spekulativen Idee, der Vernunft, der Wahrheit.“ [L.R.]

mit Heiberg und seiner Frau und er rühmte Heiberg dafür, Hegel in Dänemark eingeführt zu haben. Hegel wird durch Heiberg und Martensen, den Vertretern der Kopenhagenschen Kulturelite, salonfähig gemacht. Zwischen Bischof J.P.Mynster, dem Schriftvater der Familie Kierkegaard, dem Vertreter der Staatskirche, und Søren Kierkegaard war das Verhältnis von einer maximalen Ambivalenz geprägt. Mynster vertritt der rechten Flügel, während Kierkegaard den linken vertritt, aber beide sind sie dem König treu ergeben und konservativ und stehen der politischen Revolte skeptisch gegenüber. Beide stellen sich N.S.F.Grundtvig, dem Erneuerer der dänischen Kirche, dem Begründer der Volkshochschulbewegung, dem überreichen Kirchenliederdichter des 19. Jahrhundert und seinen Gefolgsleuten kritisch entgegen. Aber gegenüber Hegel und der spekulativen Philosophie, die die Kulturelite prägt, zeigen sich beide abweisend. Die Unübereinstimmung zwischen den beiden, wenn es um philosophische und theologische Fragen geht, wird davon geprägt, dass Kierkegaard die Anerkennung Mynsters sucht und Mynster immer noch die Wünsche des Vaters von Kierkegaard vertritt. Aber nach dem Cosaren-Streit vom 6. März 1846 werden die Unübereinstimmungen zwischen den beiden unversönlicher, da Mynster Goldschmidt, für Kierkegaard das Werkzeug der moralischen Verderbnis, rehabilitiert und Kierkegaard gleichberechtigt zur Seite stellt. Mynster hat sich damit als Vertreter des Evangeliums vollends unglaubwürdig gemacht und der Angriff gegen ihn wird für Kierkegaard zur Gewissenspflicht.⁶⁹⁷

Umstritten ist, wie eingehend Kierkegaard Hegel studiert hat, oder ob seine Kenntnisse der Hegelschen Schriften nur auf dem dänischen Hegelianismus beruhen. Seine Buchsammlung wurde nach seinem Tod versteigert⁶⁹⁸ und dadurch wurde herausgefunden, dass sie hauptsächlich aus der Literatur der Gegenwart bestand, nur weniger als fünfzig Exemplare datieren vor 1750 und ungefähr ein hundert von ihnen aus der Zeit von 1750-1800. Ungefähr die Hälfte der Sammlung bestand aus theologischer und erbaulicher Literatur und die andere Hälfte bestand

⁶⁹⁶ ‚Monatsschrift für Literatur‘, [L.R.]

⁶⁹⁷ „Heute las ich mein gewöhnliches Pensum im Alten Testament.Und es waren Davids Psalmen an der Reihe: 24,25,26,27,28.

Es traf mich so sehr, gerade weil ich gestern abend das kleine Buch von Bischof Mynster bekam, wo er mich mit Goldschmidt zusammenbringt und dadurch den Eindruck von sich geschwächt hat, als sollten wir uns scheiden.“ Kierkegaard, S., „Tagebücher“, Bd.IV, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1970, S. 304

⁶⁹⁸ siehe „Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards bogsamling“, ved H.P.Rohde, København 1967

aus Werken der klassischen Literatur entweder in griechisch, latein oder aber in andere Sprachen übersetzt, dabei überwiegend in die deutsche. Unter den deutschen Übersetzungen befanden sich auch die meisten europäischen Verfasser, von Dantes ‚Göttliche Komödie‘ und Petrarcas ‚Italiensche Gedichte‘ über Shakespeares dramatische Werke zu Pascals ‚Gedanken‘ und Lord Byrons sämtlichen Werken. Reichhaltig repräsentiert waren Goethe, Hegel und die deutsche Romantik vertreten durch Namen wie Schlegel, Jean Paul, Novalis, Tieck, Hoffman und Heine. Die neuere Literatur ist recht zerstreut vertreten, die dänische einigermaßen repräsentativ, aber die schwedische begrenzte sich auf Bellman. Außer einer varierten Gruppe bibliographischer und anderer Handbücher beinhaltete die Sammlung eine größere Menge an Volksmärchen, Sagen und Lieder aus verschiedenen Ländern, selbstverständlich Klassiker wie ‚Tausend und eine Nacht‘ und ‚Irische Elfenmärchen‘ der Gebrüder Grimm, aber auch ‚Tre Hundrede utvalgte og lystige Nye Historier eller Skjemt og Alvor, meget nyttige og artige til at fordrive Tiden med‘⁶⁹⁹ von Svend Grundtvig und auch das verfasserlose Rätsel und Spaßbuch ‚Underlige Spørsmal, lystige at høre og læse, samt een at Æsops Fabler og Hof-og Land-Musen‘.⁷⁰⁰

Seine Lesegewohnheiten nur auf die Sammlung seiner Bücher zu reduzieren, würde Kierkegaard nicht gerecht werden, denn er war auch Mitglied der Leservereins ‚Athenaeum‘ und frequentierte sein ganzes Leben hindurch die Bibliotheken des Studentenvereins und der Universität. Wenn der Auktionskatalog seiner Büchersammlung mit den bewahrten Buchhändlerrechnungen vom Buchhändler Soldin aus der Grønnegade verglichen wird, wird man sehr schnell entdecken, dass der Katalog nur eine reduzierte Sammlung präsentiert. So sind auf einer Rechnung aus 1836 z.B. die Gedichte von Blicher zu finden, während sie in dem Auktionskatalog nicht aufgeführt sind und das trifft auch auf ‚Peder Paars‘ von Holberg und die ‚Tragödien‘ von Heine zu.

Am 13. Januar 1838 schreibt Kierkegaard in sein Tagebuch:

Einen Einblick in Kierkegaards Bibliothek, die ungefähr 2200 Bände umfasste, bietet Thulstrup, ‚Katalog over Kierkegaards Bibliotek‘.

⁶⁹⁹ ‚Dreihundert ausgewählte und lustige neue Geschichten, oder Witz und Ernst, sehr nützlich und mit denen die Zeit vertrieben werden kann‘ [L.R.]

⁷⁰⁰ ‚Merkwürdige Fragen, lustig zu hören und zu lesen, sowie einer Fabel von Aesop und die Stadt und -Land Maus‘ [L.R.]

„Når jeg leser en bok, er det som fornøyer meg ikke så meget det den er, som den uendelige mulighed som på ethvert sted må ha vært, den vidløftige historie, begrunnet i forfatterens individualitet, studium etc.“⁷⁰¹

Kierkegaard liest kreuz und quer, diagonal, er zappt und surft. Es spielt nicht nur eine Rolle, was er liest, sondern auch wie er es tut. Seine These von 1837 könnte auch auf ihn selbst zutreffen: „En Thesis: store Genier kunne egl. ikke læse en Bog, de vil nemlig bestandig under Læsningen mere udvikle sig selv end forstaae Forfatteren.“⁷⁰²

Paul Martin Møller⁷⁰³, Professor für Philosophie an der Universität Kopenhagen, wurde von Heiberg als ‚Desertør‘ bezeichnet, weil er an der Hegelschen Philosophie Skepsis nährte und stattdessen die zentrale Bedeutung der Persönlichkeit in der Philosophie hervorhebt. In seiner Abhandlung versucht Møller die Formen der Affektion in drei Teile einzuteilen: das Momentane, der Feste und der Wechselnde. Für Møller ist die Affektion mehr als nur gezieltes sprachliches Benehmen, eher kann von einem ontologischen Defekt gesprochen werden. Die Affektion habe immer ihren Grund darin, dass der Mensch von einer oder einer anderen Neigung, ohne es selbst zu wissen, bestochen sei. Die Affektion ist identisch mit dem Selbstbetrug des Individuums und führt deshalb in ein philosophisches und psychologisches Paradox hinein. Wer ist es eigentlich, der betrogen wird, wenn man sich selbst betrügt? Diese Frage bildet mehr oder weniger den unausgesprochenen Hintergrund der Analyse. Møller ist mit seiner Wahrnehmung der Affektion auf der Spur der individuellen und psychologischen unerschöpflichen Bedeutung des Unbewussten.

Heutzutage ist schwierig zu erkennen, welche große bahnbrechende Bedeutung der Analyse von Møller innewohnte. Sie bildet innerhalb der intellektuellen Kreise einen qualifizierten und psychologischen Gegenpart zu der philosophischen Vergöttlichung Hegels. Aber die Analyse von Møller war zu unangenehm, da die dunklen Seiten des Subjekts, die Verstellung und die Verdrängung, hervorgehoben

⁷⁰¹ „Wenn ich ein Buch lese, ist das was mich vergnügt, nicht was es ist, sondern die unendliche Möglichkeit, die an jeder Stelle gewesen wäre, die weitläufige Geschichte, die in der Individualität, Studium etc. des Verfassers begründet liegt.“ [L.R.]

⁷⁰² Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg 1834-1846“, tekststudigivelse, efterskrift og noter af Jørgen Dehs, Borgen 1999, S.136

„Eine These: große Genies können eigentlich kein Buch lesen, sie werden sich nämlich während des Lesens beständig weiterentwickeln, als den Schriftsteller zu verstehen.“ [L.R.]

⁷⁰³ Die Dedikation ‚Der Begriff Angst‘ ist Møller gewidmet, außer dem Vater ist Møller der Einzige, dem Kierkegaard offiziell eines von seinen Werken gewidmet hat. Dort wird Møller als ‚der glückliche Liebhaber der Gräzität‘ bezeichnet.

wurden, sodass jeder sich getroffen fühlen musste. Nur die Frage, wieviel Lüge sich in einer alltäglichen Szene versteckt, gibt darüber Auskunft. Es war nicht nur die psychologische Seite der Sache, die Kierkegaard faszinierte, sondern seine Aufmerksamkeit wird durch die ästhetische Dimension in der Darstellung von Møller gefangen, da sie ein spürbarer Bruch mit dem akademischen Schematismus markiert.

Was ihn interessiert ist das literarische Inszenesetzen von philosophischen Problemen, der Text als Theater oder Bühne. Im Nachhinein ist festzustellen, dass er diese Kunst selbst sehr gut beherrscht hat, was er in dem Vorwort zu ‚Der Begriff Angst‘ deutlich ausführt. Das Vorwort kann als eine Satire über die literarischen Marktmechanismen und die Schriftsteller als Marktschreier und über Heiberg und seine nie vollendete Ausgabe über das absolute System Hegels verstanden werden und die ‚Nachschrift‘ kann als eine Kritik an der Hegelschen Spekulation verstanden werden, aber gleichzeitig ist der Text polemisch gegenüber Martensen formuliert.

2. EINE LEIDENSCHAFTSLOSE ZEIT

Die Kierkegaardsche Prosa ist keine Lyrik, aber sie hat mehrere lyrische Merkmale, unter anderem das Basale, dass die Lyrik nicht referiert, sondern nur zitiert werden kann. Wird der Versuch unternommen seine Schriften zu referieren, entsteht die Erfahrung, dass die Essenz verschwindet, weil sie mit dem feinen Äther des Rhetorischen verbunden ist und sich in dem Referat selbstverständlich auflöst. Das bedeutet nicht, dass seine Schriften nur literarische Scherze ohne philosophischen und theologischen Inhalts sind, aber er bewegt sich literarisch weit von Hegel und dessen System und totalitärer Neigung weg. Kierkegaard fängt sehr früh an seine Angriffe auf Hegel spielerisch zu formulieren. Er bevorzugt seine lustige Wissenschaft, fast einen intellektuellen Antiintellektualismus, in dem die Begriffe auseinanderfallen und sich unter ihrem parodistischen Druck spalten. Falls Hegel dadurch gekennzeichnet wird, dass er sich auf so einem hohen Niveau der Abstraktion befindet, dass die Assoziation und die Fantasie dem Leser zur Hilfe kommen muss, während man unter der Anstrengung des Begriffs zusammen bricht, dann ist es bei Kierkegaard ganz anders. Der Leser wird in einen komplizierten dialektischen Prozess hineingeworfen, bevor er auf einen erholsamen Aufenthalt in einer der Schriften, die sich expressiv, pastost, hintergründig aufgeklärt von Innen ausbreitend, befindet. Dazu gehört selbstverständlich ein Moment der Verführung und Kierkegaard war sich bestimmt darüber bewusst, obwohl er selbst die Bezeichnung ‚Betrug‘ bevorzugte – ein Betrug ist etwas, wovon der Leser sich nicht verführen lassen soll.

1846 wurde eine kleine Schrift mit der Titel ‚En literair Anmeldelse‘⁷⁰⁴ von Kierkegaard herausgegeben. Diese Schrift repräsentiert die Kritik seiner Gegenwart und Kierkegaard reflektiert darüber, wie gesellschaftliche Veränderungen sich in dem inneren Leben des Menschen wiederspiegeln. Das Innere und das Äußere sind nicht nur inkommensurabel, sie stehen auch in einer Wechselbeziehung zueinander. Die Veränderungen in der Gesellschaft (das Äußere) und das Psychologische (das Innere) sind aufeinander bezogen:

⁷⁰⁴ ‚Eine literarische Anzeige‘ [L.R.]

Der Rezipient Søren Kierkegaard ist ein Pseudonym des Essayisten, der die Gelegenheit ergreift um mit der Gegenwart ins Gespräch zu kommen. Die literarische Öffentlichkeit kann als eine Vorform für die politische gesehen werden. vgl., Habermas, J, „Borgerlig offentlighed – dens framvekst og forfall“, übersetzt ins norwegische von E.Schwabe-Hansen, H.Høibraaten und J.Øien, Oslo 1971

„Je länger das Leben seinen Gang geht und der Existierende durch sein Tun in das Dasein verwoben wird, desto schwieriger ist es, das Ethische vom Äußeren zu trennen; und desto leichter kann es scheinen, dass die metaphysische Auffassung bestärkt werde, dass das Äußere das Innere sei und das Äußere, dass das eine ganz und gar dem anderen kommensurabel sei. Dies ist gerade die Anfechtung, und deshalb wird das Ethische von Tag zu Tag schwieriger, (...).“⁷⁰⁵

Die Novelle ‚To Tidsaldr‘⁷⁰⁶ wird dort rezensiert. Dabei handelt es sich um die Zeit der Revolution, die Jahre ab 1790 und die Gegenwart, also die Zeit des absoluten Königtums (1680) bis 1884. Die Zeit der Revolution ist von Spontanität und unmittelbarer Zeit geprägt und die Gegenwart ist die reflektierte und beobachtende Zeit. Die Zeit der Modernität repräsentiert einen Verfall und eine Entwicklung verglichen mit der Zeit der Revolution und die Gegenwart wird deshalb mit anderen Begriffen beschrieben als die Zeit der Revolution. Die Menschen der Gegenwart verhalten sich vergleichend zueinander und nicht wie in dem Zeitalter der Revolution zu einem Ideal außerhalb. Seine Gegenwart ist die vernünftige und reflektierende, die leidenschaftslose und sie flüchtet sich nur für einen Moment in die Begeisterung. Kierkegaard sieht die Verweltlichung seiner Zeit, in der der Halt im Transzendenten verloren ist. Die politischen Revolutionen sind dafür ein Surrogat, die die Nivellierung der Kultur und des Geistes zum Ergebnis haben. Die Menschen haben sich von Teilnehmern in Zuschauer verwandelt. Die Beziehungen unter den Menschen wird, wie Kierkegaard es bezeichnet, durch ‚Repräsentanten‘, ersetzt und es entsteht eine Form ohne Inhalt. Die Haltungen sind liberal und von Toleranz geprägt,⁷⁰⁷ aber das was toleriert wird, wird gleichzeitig neutralisiert. Aber so sehr er sich anstrengt, um das Bestehende zu kritisieren und zu Fall bringen zu wollen, bezeugen seine Schriften, dass er selbst ein Teil davon ist. Dass die Gesellschaft – für Kierkegaard das christlich Bestehende im protestantischen Dänemark – wie ein Bann alles umschließt, so

⁷⁰⁵ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, Bd.I, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.127

⁷⁰⁶ ‚Zwei Zeitalter‘ [L.R.]

⁷⁰⁷ Die Kritik an der Gegenwart äußert nicht nur Kierkegaard, sondern auch Johannes Climacus: „Den Einwand nennt man nicht mit Namen in unserer objektiven und doch liberalen Zeit, die allzu eifrig mit dem System und mit den Formen beschäftigt ist, als daß sie sich um Menschenleben kümmern könnte.“

Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, Bd.I, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.148

Die Zeit des Verstandes und die Zeit der Leidenschaft würde sich auf das Zurückkommen des Christus unterscheiden: „Käme Christus jetzt zur Welt, so würd er doch vielleicht nicht getötet werden, sondern ausgelacht. Dies ist das Martyrium in der Zeit des Verstandes; in der Zeit des Gefühls und der Leidenschaft wird man getötet.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.115

führt Adorno aus, dass es um Katastrophe oder Befreiung aus diesem Bann geht. Dies hat Kierkegaard erfahren und theologisch festgestellt, indem er für die Rettung des Menschen seine theologische Definition als *iustus et peccator*, auch ethische oder soziologische Kriterien, angeben will.

Im Jahre 1835 spricht Kierkegaard im Studentenverein über die Konsequenzen der Liberalisierung der Pressegesetze. Sein Engagement für das Christentum führt dazu, dass er niemals in der neuen Zeit zu Hause wird, sondern die Modernität wird problematisiert und er muss Abstand dazu nehmen. In einem seiner frühen Werke legt er die Unterschiede zwischen der Lyrik des Mittelalters und der Form des modernen Romans dar, um zu zeigen, wie unterschiedlich die Mentalität und das Bewusstsein die Zeit prägen. Für ihn ist ein Moment der neuen Zeit, dass das Individuum selbst die Identität formen muss, denn die Modernität beeinflusst das Bewusstsein des Einzelnen. Das Weltbild wird in der Modernität umgestellt und die Zeit ist die der Fragmentierung und der Differenzierung. Der Prozess führt zur Desozialisierung der Natur und zur Denaturalisierung der Gesellschaft; mit Piaget lässt er sich als eine *Dezentrierung des Weltbildes* begreifen. Kierkegaard beobachtet, dass das Ethische und das Ästhetische nicht mehr dem Religiösen untergeordnet sind, sondern sie werden als selbständige Momente erfasst und sie haben sich nicht nur von der Religion abgelöst, sondern sie fordern gleichzeitig deren Platz. Die Modernität setzt eine Reflexion frei, die unendlich ist. Die Reflexion untergräbt jede Form für Autorität, sie setzt das Unbedingte in Bedingtes um. Das ist das Wesen der Modernität, die Säkularisierung, sie ist und wird ein Problem für das Religiöse. Aber die Reflexion ist nicht nur ein gesellschaftliches- und religiöses Problem, sondern eine Herausforderung für das Individuum, das sich selbst sucht. Die Reflexion entzaubert das Selbst als etwas von dem Individuum selbst Gesetztes und damit als eine nicht notwendige Identität und das Problem wird dann ein unauthentische Form der Selbstbildung.

Kierkegaards Aufwertung des subjektiven Inneren resultiert aus dem abgewerteten objektiven Außen:

„Auf die Weise protestiert das Christentum gegen alle Objektivität; es will, daß das Subjekt sich unendlich um sich selbst bekümmere. Wonach es fragt, ist die Subjektivität; erst in dieser ist die Wahrheit des Christentums, wenn sie überhaupt ist; objektiv ist sie überhaupt nicht.“⁷⁰⁸

Die Aufwertung des Inneren ist auch eine Gegenüberstellung zwischen Christentum und Wissenschaft:

„Aber der Unterschied ist bloß der, daß die Wissenschaft lehrt, der Weg sei objektiv zu werden, während das Christentum lehrt, der Weg ist, subjektiv zu werden, d.h. in Wahrheit ein Subjekt zu werden.“⁷⁰⁹

In der ‚Phänomenologie des Geistes‘ schreibt Hegel:

„Das Geistige allein ist das *Wirkliche*; es ist das Wesen oder *Ansichseiende*, - das sich *Verhaltende* und *Bestimmte*, das *Anderssein* und *Fürsichsein* – und [das] in dieser Bestimmtheit oder seinem Außersichsein in sich selbst Bleibende; - oder es ist *an und für sich*.“⁷¹⁰

Der Begriff ‚Geist‘ ist bei Hegel so zu verstehen, dass das Absolute, Subjekt und Substanz eins ist. Wenn es sich zu sich selbst verhält, hat das Geistige Bewusstsein davon, dass es das einzig Wirkliche ist, oder die Wirklichkeit die zu sich selbst bewußt ist, selbstbewußte Wirklichkeit. Wenn es auf das Selbst oder das Individuum mit dieser latenten Möglichkeit in sich fokussiert wird, wird das Ziel des Geistes dadurch erreicht, in dem in einem Selbst, „das in sich Zurückgekehrte“⁷¹¹ ist. Wie Hegel es versteht, ist das Bewusstsein des Individuum ein Streben nach dem absoluten Zweck des Geistes. Es ist von Bedeutung zu wissen, dass viel von dieser Hegelianischen Auffassung bei Kierkegaard zu finden ist:

„Der Mensch ist Geist. Aber was ist Geist? Geist ist das Selbst,“ behauptet Anti-Climacus, und er beschreibt weiter den Menschen als „den sjælelig-legemlige Sythese anlagt til at være Aand“.⁷¹²

Der Unterschied liegt selbstverständlich darin, dass während für Hegel nicht nur der Zweck, sondern auch die Bewegung für dessen Realisierung in der fortschreitenden Begrifflichkeit des Subjekts von dessen Verhältnis zu und in endlichem Zusammenschmelzen mit der Wirklichkeit liegt, so ist die Entwicklung des Subjekts für Kierkegaard eine Frage der Wahl. Assessor Wilhelm drückt es so aus: „Ich wähle das Absolute, und was ist das Absolute? Das bin ich selbst in meiner ewigen Gültigkeit.“⁷¹³ In dem Verständnis von Kierkegaard bedeutet sich

⁷⁰⁸ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, Bd.I, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1967, S.119

⁷⁰⁹ ebd., S.120

⁷¹⁰ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.28

⁷¹¹ ebd., S.26

⁷¹² Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt und herausgegeben von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S. 13 (19)

⁷¹³ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.771

Selbst zu wählen, nicht ein anderes Selbst als dasjenige, das man schon hat, zu wählen, denn in der Wahl wird die gegenwärtige Persönlichkeit mit der ‚ewige Gültigkeit‘, die man implizit schon anerkannt hat, das man sie hat, übereinstimmend gewählt. Die Wahl des Selbst ist eine absolute Wahl. Die Wahl reflektiert den traditionellen Zweck der Vollkommenheit oder der Perfektion:

„Zwar wird der Mensch damit kein anderer als er zuvor gewesen, aber er wird er selbst; das Bewußtsein schließt sich zusammen, und er ist er selbst.“⁷¹⁴

Aber Kierkegaards Begriff des Einzelnen ist von Anfang an ein polemischer Begriff und ist in den Spätwerken ohne die innere Bindung an seine theologischen wie politischen Verhinderungen durch das ‚Bestehende‘ überhaupt nicht mehr wegzudenken. Dieser Kontext⁷¹⁵ geht verloren, wenn Adorno Kierkegaard mit den ‚Existentialisten‘ gleichsetzt. Die Kategorien von Kierkegaard, wie die des Einzelnen, des Individuums und der Persönlichkeit, stehen polemisch gegen die damalige anfängliche Auffassung, die Person als Exemplar numerisch wahrzunehmen.⁷¹⁶ Die Gelegenheit in der Kierkegaard die Begriffe durch seine Schriften ausführte, hat ihren Zeitkern und ihre Wahrheit, in der der historische Zustand widergespiegelt wird, denn sie ist darin eingebunden. Der Gesichtspunkt für die Betrachtung der Werke Kierkegaards ist historisch und ästhetisch. Das Historische und das Ästhetische setzen einander voraus und sie sind unentbehrlich um zu verstehen, worüber es in den Werken von Kierkegaard handelt. Kierkegaard hat sich ständig an seine Gegenwart gewendet, aber er war Dichter und deshalb hat er es nicht direkt getan. Das gilt nicht nur, weil viele seiner Schriften nicht mit seinem eigenen Namen signiert sind, sondern auch, weil die Mitteilung indirekt und in sich verständlich – und damit in der literarischen Form der Schriften eingeflochten ist. Denn möchte man Kierkegaard historisch lesen, muss er auch

⁷¹⁴ ebd., 728

⁷¹⁵ Wittgenstein betont die wichtige Bedeutung des Kontextes. Die Umgebung, in der etwas gesagt wird, kann als Ganzes nicht beschrieben werden, aber der Kontext kann auch nicht ignoriert werden.

„Wenn wir Häuser bauen, reden und schreiben wir. Wenn ich einen Bus nehme, sage ich zum Schaffner: ‚Threepenny‘. Wir konzentrieren uns nicht auf das Wort oder den Satz, in dem es gebraucht wird -der ist ganz uncharakteristisch- sondern auf die Gelegenheit, bei der es gesagt wird: den Rahmen, in welchem (nota bene) das tatsächliche Urteil praktisch nichts bedeutet.“

Wittgenstein, L. „Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben“, zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett, deutsche Übersetzung von Ralf Funke, Düsseldorf und Bonn 1994, S.11, Fußnote 1

⁷¹⁶ „„Exemplar“ ist weniger als „Geschlecht“; der Einzelne ist mehr als Geschlecht, denn er ist das ganze Geschlecht und zugleich Individuation. Im ewigen Leben wird daher auch „Geschlecht“ aufhören.“

Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.177 vgl., auch mit Seite 90, 91, 98 und 103

ästhetisch gelesen werden, das will heißen, unter Bezugnahme auf *wie* und *was* er schreibt und die Art *wie* er es getan hat.

Die eigenen fehlenden Eigenschaften, das Ideal des Christentums nachzuleben, reduziert nicht seinen innerlichen Wunsch, dass es für andere die Möglichkeit gibt, dennoch so zu leben. Das, was er selbst aufgeben musste. Sein Beitrag für die Ausbreitung des Christentums kann als Ausdruck dafür gesehen werden, dass die gegenwärtige Zeit eine falsche Richtung, weg vom Christentum, eingeschlagen hat.⁷¹⁷ Seine Zeit (1813 bis 1855) war die Zeit der Umwälzungen von einer überlieferten feudalistischen Ordnung und zu einer entstehenden kapitalistischen Gesellschaftsform. Im Kopenhagen etablierte sich das Bürgertum als ökonomische und politische Macht; die Autorität der Alleinherrschaft des Staates und dessen Institutionen, auch die der Kirche, wurde einer häufigen und kräftigen Kritik

⁷¹⁷ Aus dem Tagebuch ist zu entnehmen, dass die Schriften als eine Reaktion auf den Zeitgeist zu verstehen sind:

„Eigentlich wird etwas anderes geschehen, als ich mir ursprünglich gedacht hatte.

Als ich als Verfasser von Entweder/Oder begann, hatte ich freilich einen weit tieferen Eindruck vom *Entsetzen* des Christentums als irgendein Geistlicher im Lande, ich empfand Furcht und Zittern wie vielleicht niemand. Nicht, daß ich deshalb das Christentum hätte aufgeben wollen. Nein, ich erkläre es mir auf eine andere Weise. Teils hatte ich ja frühzeitig gelernt, daß es Menschen gibt, die gleichsam zum Leiden ausersehen sind; und teils war ich mir bewußt, viel gesündigt zu haben, deshalb dachte ich mir, das Christentum müsse sich für mich in dieser Entsetzensgestalt zeigen. Aber wie grausam und unwahr von dir, dachte ich, wenn du damit andere erschreckst, und vielleicht so viele, viele glückliche, liebenswürdige Existenzen zerstörst, von denen doch vielleicht gilt, dass ihr Christsein Wahrheit in ihnen ist. Es war meinem Wesen so fremd wie möglich, andere erschrecken zu wollen, so dass ich beide wehmütig und vielleicht auch ein wenig Stolz meine Freude darin fand, andere zu trösten und gegen sie die Milde selbst zu sein – während ich die Schrecknisse in meinem eigenen Innersten verbarg.

Alsdann war es meine Absicht, in einer humoristischen Form (um mich leicht zu machen), der Mitwelt einen Wink zu geben, ob sie nicht selbst verstehen wolle, dass stärkerer Druck nötig sei – aber mehr dann auch nicht; mein schweres Gepäck dachte ich für mich selbst zu behalten, als mein Kreuz. Ich habe es oft mißbilligt, daß jemand, der im strengsten Sinne ein Sünder war, sich sogleich ein Geschäft daraus machte, andere zu erschrecken. – Hier liegt die Abschließende Nachschrift.

Da sah ich mit *Entsetzen*, was man unter einem christlichen Staat versteht (und das sah ich besonders im Jahre 48), ich sah, daß die, welche herrschen sollten beide in der Kirche und im Staat, sich feige versteckten, während die Niedertracht in aller Frechheit rast; und ich erfuhr, wie ein in Wahrheit uneigennütziges und in Wahrheit gottesfürchtiges Streben (und das war mein schriftstellerisches Streben) gelohnt wird – in dem christlichen Staat. (...) Aber wenn das Christenheit sein soll, christlicher Staat, was man jetzt allenthalben in Europa sieht: so gedenke ich, hier in Dänemark den Anfang zu machen und den Preis für das Christsein derart zu notieren, daß der ganze Begriff: Staatskirche, Beamte, Lebensunterhalt – in die Luft geht.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.261

„- ich kann euere Kierkegaard'sche Trennung von Kirche und Christentum nicht mitmachen.“

Mann, Thomas., „Doktor Faustus“, Frankfurt am Main 1974, S.160f

Kierkegaard wünscht sich nicht, wie Deutschlin und Adrian, eine Trennung von Kirche und Christentum oder eine Trennung von Kirche und Staat, sondern was er möchte, ist dass das richtige Christentum von einer staatlichen Kirche und deren Vertretern vertreten werden sollte. Den allgemeinen Trugsinn sieht Kierkegaard so umfassend, dass er zuletzt nur dem Staat noch die Möglichkeit zuzusprechen vermag, dem Wirksamen Abhilfe zu tun: „(...) der Staat hat es ja in seiner Hand, ihn wegzuräumen. Und so ist denn (...) des Schriftstellers Aufgabe, (...) in der Richtung zu arbeiten, daß der Staat bewegt werde, diesen Sinnentzug wegzuräumen.“

Kierkegaard, S., „Der Augenblick“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1959, S.114

ausgesetzt und daraus entstand die Genehmigung des Grundgesetzes. Die Erkenntnis, dass die Handelsklasse nunmehr eine öffentliche Klasse und mächtig geworden sei und daher von der Staatsverwaltung nicht mehr ausgeschlossen werden könnte, setzte sich ebenso durch.

3. DÄNEMARK, EINE ÖKONOMISCHE ERFOLGSGESCHICHTE

Um eine Vorstellung von den Umwälzungen seiner Zeit darzustellen, zeichnet die Entwicklungstheorie von Dieter Senghaas⁷¹⁸ und einigen anderen der skandinavischen Historiker ein gutes Bild darüber, wie die ökonomische Expansion die sozialen Veränderungen vorantrieb, aber gleichzeitig bringt Skandinavien und damit auch Dänemark eine besondere Form der Industrialisierung hervor.

„Idet eneveldets grep om de nordiske landene slakkes ved inngangen til det 19. århundre, er de altoverveiende grad jordbrukssamfunn. I løpet av første halvpart av dette århundre konsoliderer England sin posisjon som den førende økonomiske og politiske stormakt. Den engelske og etterhvert også den sentraleuropeiske økonomiske utviklingen var kraftig nok til å utøve et markert press på de mindre utviklede landene som lå i en sirkel rundt de europeiske kjerneområdene. Denne europeiske periferi strakk seg fra Skandinavia, gjennom Russland, Balkan, Italia og Spania til Portugal. I løpet av den første halvdel av 1800-tallet ble disse landene trukket inn i den ekspanderende kapitalistiske verdensøkonomiens gravitasjonsfelt.“⁷¹⁹

Der Absolutismus bricht im Norden am Anfang des 19. Jahrhunderts zusammen. Während der Zeit des Absolutismus, ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, waren Schweden und Dänemark die zwei dominierenden Imperien im Norden. Schweden hatte Finnland unter sich und Dänemark herrschte über Norwegen und Island, später kam Grönland hinzu. Zu dieser Zeit gehörten die skandinavischen Länder, mit Ausnahme von Dänemark, zu den ärmsten Nationen der Welt. Die nordischen Ländern hatten über Jahrhunderte hinweg eine gemeinsame Geschichte – nicht nur wegen der Kriege, die sie untereinander ausgefochten haben. Im Mittelalter bildeten die nordischen Länder längere Zeit eine politische Union unter dänischer Führung. Zum Ende des Mittelalters setzte Norwegen die Union mit Dänemark, Finnland die Union mit Schweden fort. Die südlichen Teile des heutigen Schweden gehörten bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Dänemark. Während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die Offensive des

⁷¹⁸ siehe Dieter Senghaas, „Von Europa lernen. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtungen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982

⁷¹⁹ Mjøset, Lars, (Hrsg.), „Norden dagen derpå. De nordiske økonomisk-politiske modellene og deres problemer på 70- og 80-tallet“, Oslo 1985, S.15

„Indem der Griff des Absolutismus um die nordischen Länder am Eingang der 19. Jahrhundert nachlässt, sind sie überwiegend landwirtschaftliche Gesellschaften. Während der ersten Hälfte dieses Jahrhundert konsolidiert England ihre Position als führende ökonomische und politische Großmacht. Die englische und allmählich der zentraleuropäischen ökonomischen Entwicklung wurden kräftig genug um einen markierten Druck auf die weniger entwickelten Länder, die in einem Kreis um das europäische Kerngebiet lagen, auszuüben. Diese europäische Peripherie zog sich von Skandinavien, durch Russland, Balkan, Italien und Spanien bis Portugal. Während der ersten Hälfte von

feudalistischen Landadels von der Königsmacht, die sich mit den anderen staatsgebundenen Schichten, nämlich den Beamten, dem Militär und der Geistlichkeit alliiert hatten, zurückgeschlagen. Ende der 17. Jahrhundert löste der dänische Staat seine Finanzkrise, indem er Krongüter verkaufte, woraus die freie selbststeigende Bauernschaft entstand:

„Det mest utpregede særtrekk ved denne [skandinaviske modell, L.R.] er at det til tross for en brokete historisk fortid med føydalistiske tendenser, enevælde og interne nordiske dominansforhold, eksisterte frie og selveide bønder helt fra tidlig nordisk historie og gjennom til moderne tid.“⁷²⁰

Die Schicht der Beamten war - im Kontrast zu Schweden - mit der urbanen Elite verflochten. In Dänemark konzentrierte sich die Handelsbürgerschaft in Kopenhagen.⁷²¹ Das wird im 18. Jahrhundert zu einer wichtigen Bedeutung, als der dänische ‚Embedsmannstaten‘ [‚Beamtenstaat‘, L.R.] sich an die Landwirtschaft als Hauptexportsektor bindet. Im Jahre „1850 waren in Kopenhagener Industriebetrieben 4.400 Arbeiter beschäftigt; bis 1872 war die Zahl auf fast 14.000 gestiegen, was einer jährlichen Zuwachsrate von 12,5 % entspricht. Insgesamt waren in 1872 in Dänemark rd. 35.000 Arbeiter beschäftigt.“⁷²²

In der Lebenszeit von Kierkegaard entwickelte sich Dänemark von einer frühen modernen Gesellschaft, einer strengen hierarchischen, aber absoluten, ‚face to face‘ Monarchie‘, zu einer auf der anonymen Macht des Marktplatzes und der populären Souveränität basierenden Gesellschaft.

Im Jahre 1809 trat Schweden Finnland an Russland ab, und Finnland blieb bis 1917 ein Großfürstentum des Russischen Reiches. 1814 wechselte Norwegen den Unionspartner; Dänemark wurde gezwungen, Norwegen an Schweden gehen zu lassen, unter dessen Krone die beiden Länder bis 1905 vereint blieben. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren die nordischen Länder noch überwiegend

19. Jahrhundert wurden diese Länder in das expandierende kapitalistische weltökonomische Gravitationsfeld mithineingezogen.“ [L.R.]

⁷²⁰ Mjøset, Lars, (Hrsg.), „Norden dagen derpå. De nordiske økonomisk-politiske modellene og deres problemer på 70- og 80-tallet“, Oslo 1985, S.17

„Das am meisten ausgeprägte Merkmal mit diesem [skandinavischen Modell, L.R.] ist, dass trotz einer bunten historischen Vergangenheit mit feudalistischen Tendenzen, Absolutismus und internem nordischen Dominanzverhältnis, freie unselbststeigende Bauern von der frühen nordischen Geschichte bis in die modernen Zeit existiert haben.“ [L.R.]

⁷²¹ Der Name Kopenhagen kommt nicht umsonst von *Kaufmannshafen*.

⁷²² Jörberg, Lennart, „Die Industrielle Revolution in den nordischen Ländern 1850-1914“, in „Europäische Wirtschaftsgeschichte. Dt. Ausgabe der „Fontana Economic History of Europe“, Bd. 5, herausgegeben von Cipolla, Carlo M., Stuttgart/New York 1985, S.257

Während des Lebzeitens Kierkegaards wuchs die Bevölkerung innerhalb der Mauern von Kopenhagen von 100.000 auf 130.000.

Agrarländer, und der gewerbliche Sektor hatte nur eine geringe Bedeutung. Eine Industrie im engeren Sinne gab es überhaupt nur in Schweden, nämlich Eisen- und Stahlproduktion.

Das Auftreten der sog. Erweckungsbewegung lässt sich an zwei modernen Erscheinungen festmachen: Einerseits an der beginnenden industriellen Revolution und in politischen Gründungsphasen. Die gesamte Bewegung in ihrer Hauptphase erstreckt sich von ca. 1740 bis ca. 1870. Die Erweckungsbewegungen und die Auswanderung nach den Vereinigten Staaten verhinderten in Skandinavien nicht nur eine Proletarisierung, sondern sie haben auch entscheidend dazu beigetragen, dass die Menschen die Phase der industriellen Revolution überhaupt ertragen haben, dass die Depravierungserlebnisse sich in Grenzen hielten.

Skandinavien hatte in dem Zeitraum 1870-1913, im internationalem Vergleich, eine der höchsten Wachstumsraten unter jenen Ländern aufgewiesen hat, die man seinerzeit als industrialisiert bezeichnen konnte. In allen vier Ländern stieg die Produktivität der Landwirtschaft – in Dänemark am stärksten. Die dänische Entwicklung setzte zunächst schwerpunktmäßig bei der Modernisierung des Agrarsektors ein. Neben internationalen Dienstleistungen blieb Dänemark aufgrund einer sehr einseitigen Ressourcenausstattung keine Alternative zur Entwicklung seiner Landwirtschaft. Man muss jedoch bemerken, dass das rasche Wachstum in den nordischen Ländern zu einem großen Teil auf exogene Faktoren zurückzuführen ist, vor allem auf eine steigende Auslandsnachfrage. Davon waren in den einzelnen Ländern sehr verschiedene Erzeugnisse betroffen: In Dänemark handelte es sich in erster Linie um landwirtschaftliche Erzeugnisse. So ist es möglich, die Entwicklung der dänischen Industrie als von den Beziehungen des Landes zu Großbritannien abgeleitet zu sehen, denn Großbritannien war für die dänische Landwirtschaft der größte Exportmarkt. Dänemarks Entwicklung begann mit einer Agrarmodernisierung, die mit einer landwirtschaftsnahen Industrialisierung rückgekoppelt war.

Die ‚Investition in menschliches Kapital‘ setzte also vor der Industriellen Revolution ein und deshalb wurde relativ früh in den nordischen Ländern das Unterrichtswesen umfassend ausgebaut. In Dänemark gab es bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert eine allgemeine Schulpflicht (in Norwegen ab 1827, Schweden ab 1842, Finnland ab 1866). Der dänischen Kirche wurde dadurch in Dänemark ein wichtige Rolle zugeschrieben, denn sie war für die praktische

Umsetzung des Unterrichts verantwortlich. Die Einführung einer allgemeinen Schulpflicht hat die Einführung neuer Techniken erleichtert und war der gleichmäßigen Entwicklung von Sachkapital und intellektuellem Kapital förderlich.

4. ‚THE COMMON MAN‘

Der Vater von Søren Kierkegaard kam aus bäuerlichen Verhältnissen und die Familie stammte aus Jutland. Michael Pedersen Kierkegaard hatte im Alter von vierzehn Jahren die Heide von Jutland verlassen um sein Glück in Kopenhagen als Händler auszuprobieren. Am 2.Mai 1794 heiratet er die zwei Jahre jüngere Kristine Nielsdatter Røyen. Sie ist die Schwester von seinem Geschäftspartner Mads Nielsen Røyen. Aber Madam Kierkegaard stirbt schon am 23. März 1796 an Lungenentzündung und schon im Jahre 1797 heiratet er sein schwangeres Diensmädchen Anne Sørensdatter Lund. Sie bekommt eine Tochter, Maren Kristine, die nach langen chronischer Krankheit im Alter von 24 stirbt. Aber sonst noch war Fortuna Michael Pedersen Kierkegaard gnädig und seine Kinder wuchsen in guten Verhältnissen auf. Peter Christian, der ältere Bruder, und Søren genossen die beste Ausbildung. „Yet the Kierkegaard family home was marked not only by upward mobility but also by a stubborn sense of its peasant origins and a continuing loyalty to the rural religiosity that had seized much of the eighteenth- and nineteenth-century peasantry, often in explicit (and political) defiance of the dry official religion of the urban cultural elite. (...) The split between country and city, between peasant and elite culture, was summed up neatly in the tension between the Moravian congregation and state church.“⁷²³ Nach der Ausbildung auf der Grundschule und nachdem er für die Armee untauglich erklärt wurde, wurde Søren 1830 an der Universität Kopenhagen immatrikuliert. Dort an der Philosophischen Fakultät lernte er F.C.Sibbern und Poul Martin Møller, beide Professoren der Philosophie, kennen. Der Vater von Søren starb am 9.August 1838 und einer seiner letzten Wünsche war, dass Søren, wie sein Bruder es schon tat, Theologie studieren sollte. Nach dem Tode des Vaters fängt Søren mit schwerem Herzen mit dem Studium der Theologie an und an der Universität macht er nähere Bekanntschaft mit H.L.Martensen und Bischof Mynster, Vertreter einer defensiven Staatskirche.

Vielleicht kam der große Umschwung schon in 1848:

„Suddenly the nation was transformed from an absolute monarchy, in which the king’s word was the source of law, into a popular sovereignty state, in which law could only be made by a democratically elected legislature chosen on the basis of what was at that time probably the broadest franchise in the world.“⁷²⁴

⁷²³ Bukdahl, Jørgen, „Søren Kierkegaard & the Common Man“, translated, revised, edited, and with notes by Bruce H.Kirmmse, Michigan 2001, S.XXi f

⁷²⁴ ebd., S.XVi

Das Zeitalter der ‚common man‘ [dän. menige mann, L.R.] hat angefangen. Kierkegaard war sich klar darüber, dass die Umwälzungen in diesem Jahr das politische Erdbeben sind. In der nächsten Zeit wurden alle kulturellen Konfigurationen demokratisiert: ökonomische Verbindungen, Transport, Kommunikation, Literatur, die Kunst, Media, Ausbildung und die Religion wurden transformiert. Das neue Zeitalter, der ‚common man‘ bedeutet, dass das individuelle Selbstverständnis neu diskutiert wurde und eine Folge davon war, dass eine Trennung zwischen der Staatskirche und der Volkskirche angefangen hatte. Früher war das Volk durch die Staatskirche vertreten, denn die aristokratischen Vertreter der Kirche waren gleichzeitig die Eigentümer großer Bauernhöfe auf dem Lande.

In dieser Zeit wurde das traditionelle Weltbild durch neue Erkenntnisse der Naturwissenschaft erschüttert und die offizielle Theologie wurde von der aufklärerischen Philosophie angegriffen. Die große Anzahl von Anhängern des Pietismus kann als eine Reaktion auf die Aufklärung verstanden werden. Der Aufstand gegen die dänische Staatskirche fing mit unausgebildeten Laienpredigern unter den Bauern, wie dem Prediger Jacob Christian Lindberg (1797-1857), an. Aber die größte religiöse Revolte gegen die etablierte Kirche wurde von N.F.S. Grundtvig (1783-1872) und seinen Anhängern geführt. Die wohl umfassendste Durchdringung der spirituellen Tiefendimension der skandinavischen Gesellschaft findet bei N.F.S. Grundtvig in Dänemark statt. In Grundtvigs Denken kristallisieren sich die historischen und politischen Erscheinungsformen: Die Erweckungsbewegungen, der soziale Interventionalismus, Liberalismus, Konstitutionalismus. Grundtvigs Verdienst ist es, diesen Traditionskomplex in die Moderne vermittelt zu haben. Sein Einfluss war im gesamten skandinavischen Raum spürbar und wird unmittelbar greifbar in der Volkshochschulbewegung ab 1870, die in allen skandinavischen Ländern verbreitet ist. Die Volkshochschule diente in erster Linie der religiösen und politischen Erziehung der Bauern zu liberalen Demokraten. Sie kann dem erweckerischen Ambiente zugeordnet werden, wiewohl nicht in einer doktrinären Weise, denn Zeit seines Lebens hielt Grundtvig Abstand zu einem erweckerischen Bibeldoktrinarismus.⁷²⁵

⁷²⁵ Sein besonderes Augenmerk galt der Kirche. Bereits in den dreißiger Jahren hatte er die Freiheit des Einzelnen in Glaubensangelegenheiten gefordert. Bereits zu dieser Zeit machte er einen Vorschlag zur Aufhebung des Zwanges, sich ausschließlich der liturgischen Dienste der Heimatgemeinde bedienen zu müssen (Parochialbindung). Die Aufhebung der Parochialbindung wurde, nicht zuletzt durch das Wirken Grundtvigs, 1855 zum Gesetz.

Sein zentrales Anliegen war sein lebenslanger Kampf gegen die dogmatisch erstarrte rationalistische beeinflusste lutherische Staatskirche. Grundtvig hatte erkannt, dass die staatskirchlich vermittelte Religion im Zeitalter der anbrechenden Industriegesellschaft nicht mehr hinreichen würde, das geistige Fundament der Gesellschaft zu repräsentieren. Nicht zu Unrecht empfand er den Abfall vom Christentum als geistige und politische Katastrophe, die weit über Dänemark hinausreichte. Während der Pietismus die Entwicklung, die zunehmende Verwissenschaftlichung der Theologie, die er für rein äußerlich hielt und stellte ihnen sein Ideal einer persönlichen, gefühlsbetonten Frömmigkeit entgegen, und die Forderung des absolutistischen Staats nach einem Bekenntnis zum offiziellen Dogma, kritisiert. Ende 1848 wurden die Grundtvigianer in die Staatskirche einverleibt und der Name wurde in Volkskirche verändert. Søren Kierkegaard konnte sich nicht für eine Seite - entweder für die Konservativen, vertreten durch Mynster und Martensen oder aber für den demokratischen Flügel, vertreten durch Grundtvig und seinen Bruder Peter Christian, entscheiden:

„Kierkegaard’s Christianity was destined to be the diestablished, „unofficial“ Christianity of an outsider. In Kierkegaard’s view, the Christianity of the ordinary person (the „common man“) of this new, democratic age had to be that of an individual, not that of a religious movement or party that would of necessity be compelled to make compromises.“⁷²⁶

Das bürgerliche Individuum wurde von übergeordneten Autoritäten wie Staat und Kirche losgerissen, um stattdessen Agent auf einem freien Markt der Anonymität, wo Waren und Dienste getauscht wurden, zu werden. Die Reduktion der Menschen auf Agenten und Träger des Warentausches realisierte die Herrschaft von Menschen über den Menschen. Im daraus entstehenden geistigen leeren Raum der Möglichkeit, wurde die Frage nach der Individualität entscheidend und die Umstrukturierung der Gesellschaft betraf auch die Kirche als eine staatliche Institution. Auf der einen Seite das ‚offizielle Christentum‘ repräsentiert durch Martensen und Mynster, ein Christentum geprägt von Pietismus und Rationalismus, und auf der anderen Seite die Vertreter der ‚Volkskirche‘, Grundtvig⁷²⁷, der Gründer der Volkshochschule und Jacob Christian Lindberg

⁷²⁶ Bukdahl, Jørgen, „Søren Kierkegaard & the Common Man“, translated, revised, edited, and with notes by Bruce H. Kirmmse, Michigan 2001, S. xiii

⁷²⁷ N.F.S Grundtvig (1783-1872) der Vertreter der größten religiösen Revolte gegen die Staatskirche. Er vertrat die neue Synthese zwischen dem neu revidierten Christentum und der demokratischen Kultur.

(1797-1857), der Anführer des ‚religiösen Aufweckens‘. Die Transformation der Gesellschaft spiegelte sich in der Entwicklung der Kirche wieder. Die Trennung verlief zwischen Stadt und Land, zwischen Staat und Bauern. Die Glaubensfrage wurde zu einer Frage der Individualität. Im Gegensatz zu früher war das Individuum jetzt freigestellt, sich selbst überlassen. Aber es resignierte in einem leeren Konventionalismus und wegen des freien Marktes, in einem Egoismus des Besitzens, einer sentimental Selbstzentrierung, in veralteten Vorstellungen und in Heuchelei: „He [Kierkegaard, L.R.] saw them take refuge in a bourgeois philistinism devoid pathos, slack and indolent, intoxicated with aesthetic enjoyment or speculative fantasy.“⁷²⁸ Die Verfolgung von eigenen Interessen wurde charakteristisch für die gebildeten Kreise der Zeit, und sie wurden ein Thema, für das sich Kierkegaard interessierte; dieser neue Menschentyp, den die gegenwärtige Zeit gebar, nannte er ‚Spidsborgeren‘.⁷²⁹ Der damalige übertriebene Respekt für objektives Wissen und die idealistischen Entwürfe für die Systeme des Seins, wurden von Kierkegaard als eine Bedrohung gegen den Respekt für das konkrete existierende Individuum wahrgenommen. Er verstand die religiöse Leidenschaft als eine rettende Handlung, mitten in der allgemeine Not der Zeit und sein Humanismus wird somit zu einer Analyse über das Verhältnis zwischen Glauben und Gesellschaftskritik.

„For Kierkegaard, this hope [the future of the common man] was to be understood in the specifically religious sense. For Grundtvig, it was to be understood across a broad religious, social, and national front as the common folk on the way to becoming a people.“

Bukdahl, Jørgen, „Kierkegaard & the Common Man“, translated, revised, edited and with notes by Bruce H Kirmmse, Michigan 2001, S.25

Die Ereignisse von 1848 resultierten nicht zu revolutionären Veränderungen in dem Verhältnis zur etablierten Kirche in Dänemark. Die äußeren gesellschaftlichen und politischen Umstände hatten bei Kierkegaard, wenn es um das Verständnis des Christentums ging, eine geringere Bedeutung, als bei Grundtvig. Der Begriff des Christentums bei Grundtvig kann nur mit den Begriffen von Volk und Nation zusammen gesehen werden: „Kierkegaard’s task was religious, and (unlike Grundtvig) he was not interested in the external circumstances of religion, but only in the existential dimension.“

ebd., S.99

Kierkegaards großer Antipode war Hegel, der von Grundtvig Schelling. Beide hatten das Problem der Abhängigkeit des Christentums von einer idealistischen Philosophie und Theologie erkannt.

Mit dem ‚Cosaren‘-Streit schlägt die Philosophie Kierkegaards in eine andere Richtung und mit dem ‚Augenblick‘ findet Kierkegaard ein neues Publikum für seine Schriften, the common man. Seine Angriffe auf Mynster, Martensen und die hohen kirchlichen Elemente nahmen zu, aber gleichzeitig zeigt er, dass er mit dem ‚Volksaufwecken‘ nichts zu tun haben wollte. Er ist ein religiöser Schriftsteller, aber mit der Herausgabe der Zeitschrift bewegt er sich auf einer politischen Ebene.

⁷²⁸ Bukdahl, J., „Kierkegaard & the Common Man“, translated, revised, edited and with notes by Bruce H. Kirmmse, Michigan 2001, S.3

⁷²⁹ ‚den Spitzbürger‘, [L.R.]

EXKURS

I. DAS VERHÄLTNISS ZWISCHEN KIERKEGAARD UND HEGEL

1. DIE SCHWIERIGKEIT DER TEXTE HEGELS

Hierbei müssen wir so gut wie immer an das philosophische System Hegels denken, das sein philosophisches und theologisches Denken der Zeit Kierkegaards in Deutschland und Dänemark hatte, wenn es auch bei den Schülern und Anhängern Hegels in mancherlei verschiedenen Abwandlungen auftrat.⁷³⁰ Seine Werke beinhalten einige unüberschaubare Probleme, sowohl von philologischer wie philosophischer Art und ich werde hier nur einige Momente andeuten.

Hegel hat relativ wenig gedrucktes Materiale hinterlassen, während die Anzahl der Entwürfe und Vorlesungsmanuskripte bedeutend ist, wovon ein großer Teil in der Zeit, bevor er nach Berlin kam, entstanden ist. Diese Nachlassenschaft ist jedoch schlecht bewahrt und nur wenig davon wurde publiziert, da das Interesse für Hegel, das am Anfang der 30iger Jahre des 19.Jahrhunderts kulminierte, offenbar nicht dem Hegel, der in Bern oder Frankfurt, auch nicht dem Hegel der in Jena, Nürnberg oder Heidelberg saß, sondern dem Hegel, der in Berlin aufgetreten und seine Vorlesungen über das System gehalten hat, galt.

Die Vorlesung über die Geschichte der Philosophie, die Hegel über zehn Semester vorgetragen hat, zum ersten Mal in Jena im Winter 1806/07 und das letzte Mal in Berlin, ein paar Tage bevor er starb, kann als Illustration dazu dienen. Im Vorwort

⁷³⁰ „Auch in seiner Polemik gegen Adler, der von Hegel beeinflusst worden war, betont Kierkegaard die Verschiedenheit des Christentums von aller menschlichen Erkenntnis und allem menschlichen Lebensverständnis. Im *Buch über Adler* sagt er: „Das Christentum verkündigt nun, daß es ein transzendenter Ausgangspunkt sei, daß es eine Offenbarung sei, dergestalt dass die Immanenz sich diesen Ausgangspunkt in alle Ewigkeit nicht einverleiben und ihn zum Glied machen kann.““

Malantschuk, G., „Die Begriffe der Immanenz und Transzendenz bei Søren Kierkegaard“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaard“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.489 Die Frage bleibt, ob Kierkegaard Adler oder Hegel angreift oder dessen Auslegung der Philosophie Hegels.

zu der dreibändigen Ausgabe, die in den Jahren 1833-36 herauskam, schreibt der Herausgeber Karl Ludwig Michelet, dass alles was aus der Hand Hegels zugänglich war, war ein Vorlesungsheft aus der Jenaer Zeit mit späteren Zufügungen am Rande und auf losen Blättern, ansonsten macht er auf die Vorlesungsnotizen von Dr. J.F.C. Kampe von 1829/30, Hauptmann von Griesheim von 1825/26 und seine eigenen von 1823/24, aufmerksam. Auf dieser Grundlage erarbeitet Michelet, was später unter dem Namen Hegels ‚Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie‘ bekannt wurde. Entsprechend wurden die Vorlesungen über die ‚Philosophie der Geschichte‘, ‚die Ästhetik‘ und die ‚Philosophie der Religion‘ herausgegeben, mit dem Unterschied, dass andere für die Herausgabe verantwortlich waren.

„Die Aufgabe für den Herausgeber bestand hier überhaupt in der Kunst des Ineinanderschiebens, und zwar nicht nur größerer Stücke verschiedener Vorlesungen, sondern auch, wo es nötig war, einzelner Sätze. Zu diesem Problem war aber der Leitfaden der, dass nur solche Stücke – und nur so – zusammengehängt werden durften, die ohne gewaltsame Änderung nebeneinanderstehen können; so zugleich, dass dem Leser die äußerliche Zusammenstellung nicht bemerkbar werde, sondern es im Gegenteil scheine, als ob das Ganze, wie mit einem Gusse, aus dem Geiste des Verfassers hervorgegangen sei.“⁷³¹

K.L.Michelet unterschlägt nicht mit welchen Schwierigkeiten er bei der Ausarbeitung der Vorlesung zu kämpfen hatte, aber trotz des Konjunktivs ist er davon überzeugt, dass die Arbeit im Geiste Hegels getan wurde.

Während die Redaktion in der Suhrkamp Ausgabe diese Problematik so formuliert hat:

„Die Vorlesungen füllen tatsächlich mehr als die Hälfte der Werke: mehr als die Hälfte dessen, was in dieser Ausgabe steht, ist also nicht authentischer Hegel, sondern die durch Schüler überlieferten und mehr oder weniger kompilierten Worte des Meisters, und doch der wahre Hegel für die philosophischen Skrupel noch nicht befallenen Freunde (oder Feinde) des Verewigten.“⁷³²

Die Werke, die von Hegel selbst publiziert wurden, bieten auch einige Probleme. Es ist bekannt, dass Hegel unbekümmert der sprachlichen Fixierung gegenüber stand. Gegenüber dem schriftlichen Ausdruck bewegte er sich als der vollkommene Schlendrian und hat beispielsweise die Lesung der Korrektur, den Druck, die stilistischen Verbesserungen, und falls es notwendig war auch die Verkürzungen

⁷³¹ Michelet, K.L., „Vorwort“, zitiert nach Hermann Glockners Jubiläumsausgabe, Bd. 17, Stuttgart 1959, S.8

⁷³² Modendauer, E. und Michel, „Editorischer Bericht“ in Theorie Werkausgabe, Bd.20, Frankfurt am Main 1986, S.530

und Vereinfachungen der Neuausgabe der ‚Enzyklopädie‘ von 1827 Daub überlassen.

Mit Rücksicht auf Kierkegaard wird es interessant, weil es beinhaltet, dass die hartnäckige Kritik an dem System schon eine Kritik an der Wirkungsgeschichte Hegels ist. Diese Kritik, wofür er berühmt wurde, war eine Kritik an dem Hegelianismus und den Hegelianern. Kierkegaard wandte sich gegen die Leser Hegels, gegen die Art und Weise wie man Hegel benutzt und missbraucht hatte und die Kritik nahm auch eine Form der Selbstkritik an. Kierkegaard nannte sich später, wie bekannt ist, ein ‚Hegelscher Tor‘.⁷³³ [dänisch: *dåre*, L.R.]

In der dritten seiner ‚Studien über Hegel‘ mit dem Titel ‚Skoteinos oder Wie zu lesen sei‘ nimmt Adorno zum Ausgangspunkt, welchen unübereinkommlichen Problemen der Leser bei einem Zugang zu den großen systematischen Werken gegenüber steht. Die Aufgabe besteht nicht allein darin, die Wörter zu betrachten und durch die Anstrengung der Gedanken hervorzubringen, was die Wörter bedeuten. Beim lesen der Texte von Hegel ist das Problem, dass es Textpassagen gibt, wo keine Philosophie, keine Hermeneutik und keine Textkritik die Bedeutung, worüber gesprochen wird, hervorbringen kann:

„Im Bereich großer Philosophie ist Hegel wohl der Einzige, bei dem man buchstäblich zuweilen nicht weiss und nicht bündig entscheiden kann, wovon überhaupt geredet wird, und bei dem selbst die Möglichkeit solcher Entscheidung nicht verbrieft ist.“⁷³⁴

In dem Text ‚Kierkegaard noch einmal‘, schreibt Adorno über das Verhältnis zwischen Hegel und Kierkegaard:

„Der Widersacher Hegels (Kierkegaard, [L.R.]) war in dessen Bann, zugleich jedoch der Hegelschen Philosophie nicht ganz mächtig, taumelnd befangen wie ödipale Charaktere gegenüber Vaterfiguren. (...) Kierkegaards Hegelverständnis (...) ist problematisch, merkwürdig ähnlich übrigens wie die von Marx.“⁷³⁵

Adornos Studie kann als eine Studie der Annäherung an einen Philosophen, der die äußersten Forderungen an die Gedanken und gleichzeitig die Äußerlichkeit der Gedanken verneint, gesehen werden. Da Hegel nur einen kleineren Teil seiner Werke publiziert hat, aber der größte Teil ein Zusammenwurf aus Entwürfen

⁷³³ In dänisch ‚*dåre*‘. [L.R.]

⁷³⁴ Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel“, Frankfurt am Main 1974, S.84

⁷³⁵ Adorno, T.W., „Kierkegaard noch einmal“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.564

eigener Vorlesungen und den Notaten anderer besteht, kann als eine Konsequenz an dem Verhältnis Hegels zu der sprachlichen Darstellung, ein Verhältnis, das schon von Anfang an problematisch war und mit der Zeit immer schlimmer wurde und in einer Negation der sprachlichen Darstellung als Ideal endete, erscheinen. Adorno formuliert das Verhältnis zwischen Forderung und Angebot so, dass ein Denken von so masslosem Anspruch darauf verzichtet haben sollte, sich selbst bestimmt, definitiv zu überliefern, ist erklärbar einzig aus seinem Darstellungsideal, der Negation von Darstellung. Zugleich sei, in dem Lockeren eines noch im Exponiertesten eher gesprochenen als geschriebenen Vortrags, ein Korrektiv zu suchen gegen jene Hybris des Abschließenden und Endlichen, deren man Hegels Werk schon zu seinen Lebzeiten anklagte.

Es kann nicht bestritten werden, dass die Philosophie Kierkegaards zu der Philosophie Hegels in einem Verhältnis steht, aber es muss ein Fragezeichen dahinter gesetzt werden, worin dieses Verhältnis bestand und ob das Verhältnis bestimmend für eine Lesung der Philosophie Kierkegaards ist - diese Fragen sind noch offen. Der einzige Text in dem sich Kierkegaard explizit in einen Dialog mit Hegel einlässt und ständig Referenzen zu seinen Texten zieht, befindet sich in der Abhandlung ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘. Kierkegaard zeigt sich dort in einem Duell, wie er mit seinem Stift, seiner Feder, dem Pinsel ficht und dieser Text ist wiederum wie ein zweischneidiges Schwert aufgebaut, der das Verhältnis in beide Richtungen offen hält. Kierkegaard geht als Ironiker in einen Dialog mit seinen Vorgängern und nutzt Hegel gegen Schlegel und Schlegel gegen Hegel auf so eine Weise, dass der Leser vorsichtig sein muss, um die großen Zusammenhänge und die großen Konklusionen über das oben genannte Verhältnis zu erkennen.

2. KARL MARX UND SØREN KIERKEGAARD UND DEREN EWIGER WIDERSACHER GEORG FRIEDRICH WILHELM HEGEL

Die Unstimmigkeit zwischen den Interpreten, ob Kierkegaard als Opfer des Hegelschen Systems oder als Kritiker gesehen werden kann, einigen sich mindestens darin, dass das Verhältnis zu Hegel eine Grundlage bildet um

Kierkegaard zu verstehen.⁷³⁶ Statt wie es immer noch üblich ist, Hegel und Kierkegaard (oder Hegel und Marx) gegeneinander auszuspielen, wäre es sinnvoller geschichtlich zu reflektieren, was alle diese Denkansätze miteinander verbindet und welche – weitere – Reflexion auf Sein den einen aus dem anderen hervorgehen lässt.

Die Philosophie Kierkegaards ist von der dominierenden Rolle, die der deutsche Idealismus und vor allem von der Rolle die Hegel in seiner Gegenwart spielte, geprägt.⁷³⁷ Er erkennt durchaus die Dialektik als Erkennungsmittel - und seine Polemik wurde dialektisch geführt - an, weil er selbst ein Hegelianer ist oder war. Hauptsächlich wird die Auslegung der Hegelschen Philosophie seiner Zeit von den Pseudonymen attackiert und kritisiert:

„Climacus schätzt den Logiker Hegel, während er die Logiken der Hegelianer nicht hoch bewertet“

Und weiter unten führt er fort:

„Climacus läßt sich auf die zeitgenössischen Diskussionen um Hegel nicht ein, weil er Hegel weder verstehen und auslegen, noch widerlegen will. Er geht vielmehr davon aus, daß Hegels Logik die Sachfrage, um die es Climacus geht, vergessen macht – auch da, wo Hegel diese Probleme zu behandeln scheint. Climacus' Hegel-Kritik dient ausschließlich der indirekten Mitteilung der eigenen Überlegungen zu diesen eigenständig gestellten Fragen (...).“⁷³⁸

Die veröffentlichten ‚Vorworte‘ zu dem ‚Begriff Angst‘ bezeugt auch, dass Vigilius Haufniensis hauptsächlich sich an das damalige dänische Publikum

⁷³⁶ Kroner, Richard, „Kierkegaards Hegelverständnis“, in „Materialien zur Philosophie Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979
siehe auch: Hagen, Eduard von, „Abstraktion und Konkretion bei Hegel und Kierkegaard“, H. Bovier und Co.Verlag, Bonn 1969

Niels Thulstrup hat in seinem Forschungsbericht von 1969 eine gut gemischte Zusammenfassung der bis dahin herausgegebenen Texte, die die Kierkegaard vs. Hegel Forschung betrifft, dargestellt. Der Forschungsbericht umfasst die Rezensionen in Dänemark, Schweden, Norwegen und Deutschland in einem Zeitraum von 1877 bis 1961. In der Konklusion schreibt er: „Das prinzipielle Verhältnis zwischen Hegel und Kierkegaard ist fast auf ebenso viele Weisen erklärt worden, wie es Forscher gibt. Doch sind zwei Dinge zu bemerken. Erstens sind die meisten der Forscher – trotz aller Uneinigkeiten untereinander – doch darin einig, daß Hegel und Kierkegaard in ihrem sonst so verschiedenen Denken gewisse Berührungspunkte besitzen. Zweitens sind die Hegel-Interpretationen der Forscher weder besonders originell noch nuanciert, während ihre Deutungen Kierkegaards zwar sehr verschieden, aber dennoch meist darin einig sind, daß Kierkegaard in der einen oder anderen Weise im Zusammenhang mit Hegel und mit der ganzen deutschen idealistischen Tradition – gegen die er wohl in mancherlei Beziehung protestierte, mit der aber Wesentliches gemeinsam haben soll – verstanden werden muß.“

Thulstrup, Niels, „Kierkegaards Verhältnis zu Hegel, Forschungsgeschichte“, Verlag W.Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1969, S.201

⁷³⁷ Kierkegaards Verhältnis zum deutschen Idealismus ist häufig behandelt worden. Die historische Exegese kann in zwei Fronten eingeteilt werden: zwischen den Interpreten, die seine Schriften im Grunde als eine Erweiterung oder Umformung des deutschen Idealismus ansehen wollen, und denen, die sie behandeln, als seien sie ihrem Wesen nach eine ausgearbeitete Gegenposition zu ihm.

⁷³⁸ Schäfer, Klaus, „Hermeneutische Ontologie bei Søren Kierkegaard?“, in Søren Kierkegaard (Wege der Forschung, Bd. CLXXIX), herausgegeben von H.H. Schrey, Darmstadt 1971, Anm.130, S.259f

gewandt hat, und nicht an die Gelehrten der Philosophie. Was er damit kritisierte, war die neue populäre, aber verdünnte, Auslegung der Hegelschen Philosophie.

Als Kierkegaard 1841 Berlin besuchte, war Hegel bereits zehn Jahre tot, er erlebte dort den Streit der Rechts- und Linkshegelianer untereinander und mit der Schule Schellings und Trendelenburgs. Er selbst besaß sämtliche damals verfügbare Hauptwerke Hegels, scheint sich aber vor allem mit der ‚kleinen Logik‘ und der ‚Geschichte der Philosophie‘ auseinander gesetzt zu haben.

Wie der junge Karl Marx stellt er sich als einen ungläubigen Hegelianer dar. Also einer, der philosophisch nicht ernsthaft eine Alternative zu den Schriften Hegels aufstellt, und sich deshalb nicht darin eingesetzt hat ihn philosophisch zu überbieten, sondern „Dem systematischen Denken der Philosophie setzt Kierkegaard ein höheres Denken entgegen, ein Denken über diejenige Wirklichkeit, die jenseits des Gegenstandsbereichs von Philosophie liegt und die paradoxalen Charakter trägt.“⁷³⁹

Die Bewegung des Individuums hin zum Paradox wird zum ersten Mal in der ‚Wiederholung‘ gezeigt. Es gibt zwei Bewegungen hin zum Transzendenten und es geht um das Verhältnis des Menschen zu diesem Transzendenten. Kierkegaard will die Hegelsche Philosophie, die Einheit von Denken und Sein, widerlegen. Nicht der Begriff der Vermittlung steht bei ihm im Mittelpunkt, sondern der Widerspruch ist das Zeichen des Wirklichen. Das Anliegen Kierkegaards ist nicht nur ein rein logisches, sondern auch eine Kritik des metaphysischen Traums eines Systems. Immer wieder hat Kierkegaard dieses Problem und seine paradoxe Struktur zu artikulieren gesucht, insbesondere in seiner christologischen Zuspitzung.

„Beide, Kierkegaard wie Marx, treffen sich nach Löwith in ihrer Herkunft von Hegel und ihrer Gegenerschaft zu Hegel: Beide wandten sich im selben Maße gegen den Anspruch der hegelschen Philosophie, die Wirklichkeit der Vernunft zu begreifen, (...)“⁷⁴⁰

⁷³⁹ Malantschuk, Gregor, „Die Begriffe Immanenz und Transzendenz bei Søren Kierkegaard“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M. Theunissen und W. Greve, Frankfurt am Main 1979, S.466

⁷⁴⁰ Hügli, Anton, „Kierkegaard und Kommunismus“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M. Theunissen und W. Greve, Frankfurt am Main 1979, S.512

Kierkegaard äußert sich in seinen Schriften selten zur politischen Lage Dänemarks. In dem Tagebuch wird seine zweite Begegnung mit Christian III beschrieben. Während der Audienz fragt Christian Kierkegaard nach seiner Meinung zur politischen Lage: „An diesem Tag brachte er das Gespräch auf den Kommunismus, vor dem ihm deutlich genug angst und bange war. Ich erklärte ihm, nach meinem Verständnis werde die ganze Bewegung, die jetzt bevorstünde, eine Bewegung bleiben, die mit dem König überhaupt nicht in Berührung komme. Es werde ein Streit entstehen zwischen Stand und Stand, aber die streitenden Parteien würden stets den Wunsch haben, sich mit dem Monarchen gut zu stehen.“

Das Verhältnis zwischen Kierkegaard und Hegel ist von einem Zwiespalt durchtränkt und dies zeigt sich deutlich in den pseudonymen Schriften, dann besonders in der ‚Nachschrift‘. Dort ist Hegel der Gegenstand der Kierkegaardschen Ironie und Humor. Obwohl Marx und Kierkegaard zur gleichen Zeit Kritik an Hegel übten, war diese inhaltlich sehr unterschiedlich. Karl Marx lebt im Exil in London, der Hauptsitz des fortschreitenden Kapitalismus, während Kierkegaard in Kopenhagen seinem Wirken als Schriftsteller nachging. Dänemark kann als Pheripherie, als Zulieferer Englands mit Agrarprodukten, verstanden werden. Kierkegaard erwähnt in seinen Schriften selten den ökonomischen Zustand seiner Gesellschaft und er schreibt in den Papieren „Og ligesom Publikum er en reen Abstraktion, saa bliver tilsidst den menneskelige Tale det ogsaa, der bliver Ingen mere som taler, men en objektiv Reflexion afsætter efterhaanden et atmosfærisk Noget, en Abstraktions-Lyden, der vil gjøre den menneskelig Tale overflødig, ligesom Maskinerne gjør Arbeiderne overflødig.“⁷⁴¹

Seine Ausführungen über Geld und Tausch sind Beispiele für die Nivellierung als Abstraktion:

„Jedoch eine leidenschaftslose Zeit besitzt keine Währung; alles wird ein Umsatz von Stellvertretungen. Es sind so gewisse Redensarten und Betrachtungen, zum Teil auch wahre und verständige, aber entseelte, die im Volke umlaufen; aber kein Held, kein Liebender, kein Denker, kein Ritter des Glaubens, kein Hochsinniger, kein Verzweifelter steht mit ursprünglichem Erleben für den vollen Wert ein. Und gleich wie man beim Rascheln des Papiergeldes, wenn zwischen Mann und Mann umgesetzt wird, sich sehnen mag nach der Klangfülle des gemünzten Geldes: ebenso kann man sich in der Gegenwart sehnen nach ein bißchen Ursprünglichkeit. (...) So wird denn zuletzt Geld das Begehrte, es ist ja auch ein Stellvertreter und eine Abstraktion.“⁷⁴²

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf /Köln 1968, S.162

Der Begriff der Menge wird von Kierkegaard aus der Beobachtung des Kommunismus herausgearbeitet: „Ich sprach dann darüber, wie man mit der ‚Menge‘ streite: nur ganz ruhig stehen; daß die ‚Menge‘ wie ein Frauenzimmer sei, mit dem man niemals unmittelbar streite, sondern mittelbar, ihr helfe, sich zu verrennen, Blick stets verlieren – aber nur feststehen.“

ebd., S162

Der Kontext seiner Gegenwart, in der Kierkegaard schreibt, spielt fast genau so eine wichtige Rolle wie in seinen Texten. Kierkegaard spricht seine Gegenwart an und um ihn verstehen zu können, muss man seine Ansprechpartner, das Bestehende, kennen. Seine Schriftstellerei betrachtet er als ‚Korrektiv‘, das Bestehende.

vgl., Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“ Bd.III, S.275

⁷⁴¹ „Und wie das Publikum eine reine Abstraktion ist, so wird zuletzt die menschliche Rede es auch sein, es wird keiner sein, der redet, aber eine objektive Reflexion setzt, nachhinein, ein atmosphärisches Etwas, ein Abstraktions-Laut, der die menschliche Rede überflüssig macht, genau so wie die Maschinen die Arbeiter überflüssig machen werden.“ [L.R.] Kierkegaard, S., „Papirer“, herausgegeben von P.A.Heiberg, V.Kuhr und E.Torsting, København 1909-48, SV1 VIII, S.97

Kierkegaard lebte gleichzeitig mit Marx, aber vor Adorno, der einen Zusammenbruch in der menschlichen Erfahrung im Fahrwasser der industriellen Revolution und zwei Weltkriege identifizierte.

⁷⁴² Kierkegaard, S., „Eine literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.79f

In der Besprechung der Novelle ‚Zwei Zeitalter‘ von Thomasine Gyllembourg-Ehrensward, geb. Butzen, bezeichnet Kierkegaard seiner Zeit, die Gegenwart, als die Leidenschaftslose.

Das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft wird in dem Zeitalter der Nivellierung grundsätzlich verändert. Für Kierkegaard ist das Geld eine von vielen Symbolen der Abstraktion, während Marx das Geld als allgemeine gesellschaftliche Äquivalentform definiert:

„Die gesellschaftliche Aktion aller anderen Waren schließt daher eine bestimmte Ware aus, worin sie allseitig ihre Werte darstellen. Dadurch wird die Naturalform dieser Ware gesellschaftlich gültige Äquivalentform. Allgemeines Äquivalent zu sein wird durch den gesellschaftlichen Prozeß zur spezifisch gesellschaftlichen Funktion der ausgeschlossenen Ware. So wird sie - Geld.“⁷⁴³ Marx legt im ‚Kapital‘ die Verwandlung von Geld in Kapital dar, denn ohne die Annahme der Warenform wird das Geld nicht Kapital.

Kierkegaards ideologiekritische Analyse seiner Gesellschaft und seiner Kirche zeigen in einer unübersehbaren Fülle von Metaphern, Argumenten und Polemiken, wo Geld und Verdrängung und Tausch die Oberhand gewonnen haben, und wo deshalb vom Christentum keine Rede mehr sein kann. In der ‚Liebe Tun‘ ist beständig vom Geld die Rede:

„Weil die Welt sich nur auf Geld versteht – und Christus nur auf Barmherzigkeit.“⁷⁴⁴

Das ist der Kontext für Kierkegaards Christentum, das seiner These gemäß überhaupt nicht mehr existiert. Das Geld als Abstraktion der Ware, als Abstraktion gesellschaftlicher Arbeit wird von Kierkegaard nicht wahrgenommen. Bei ihm bildet das Publikum und die öffentliche Meinung die Abstraktion. Und damit die Nivellierung zustande kommen kann, muss ein Phantom eine ungeheuerliche Abstraktion, das Publikum, zuwege gebracht werden:

„Jedoch die gleich Meinung wie das Publikum annehmen ist ein trügerischer Trost, denn Publikum ist nur im Abstrakten da. Während daher keine Mehrheit jemals dessen so sicher gewesen ist, das Recht und den Sieg zu behalten wie Publikum das ist, so ist dies doch nur wenig tröstlich für den Einzelnen, denn Publikum ist ein Phantom, welches keinerlei persönliche Annäherung duldet.“⁷⁴⁵

Das Publikum welches alle und niemand ist. Die Presse hat nach Kierkegaard das Publikum, die Aufhebung zwischen privat und öffentlich und die Formlosigkeit,

vgl., „(...) die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlos kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.“

Nietzsche, F., „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“ in Bd.3, herausgegeben von Karl Schlechta, München 1966, S.314

⁷⁴³ Marx, Karl, „Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie“, Bd.I, Buch I: „Der Produktionsprozeß des Kapitals“, MEW Bd.XXIII, Berlin 1993, S.101

⁷⁴⁴ Kierkegaard, S., „Der Liebe Tun“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh 1998, S.350

⁷⁴⁵ Kierkegaard, S., „Eine literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.98

die aufgehobene leidenschaftliche Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, hervorgebracht:

„Die Abstraktion der Presse (denn ein Blatt, eine Zeitung ist kein konkretes staatsbürgerliches Gebilde und nur in abstraktem Sinne ein Individuum) bringt im Verein mit der Leidenschaftslosigkeit und Reflektiertheit der Zeit jenes abstrakte Phantom, Publikum, zur Welt, welches das eigentlich Nivellierende ist.“⁷⁴⁶

3. WAS ERSCHEINT IN DER KUNST BEI HEGEL?

Hegel selbst wird zur widersprüchlichen Figur, er bewahrt selbst in der Rechtsphilosophie aufbrechende Zerrissenheit, fordert aber Schutz im Ministerium vor Angriffen, benutzt die Gunst von Altsein in der Berufungspolitik und farblos, grau und traurig wird die Philosophie:

„Um noch über das *Belehren*, wie die Welt sein soll, ein Wort zu sagen, so kommt dazu ohnehin die Philosophie immer zu spät. Als der *Gedanke* der Welt erscheint sie erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsprozeß vollendet und sich fertig gemacht hat (...) Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“⁷⁴⁷

Wo keine Hoffnung, da ist kein Licht; wo keine Farbe da ist kein fantastisches Auge; Hegels Worte spiegeln nur die hoffnungslose deutsche Situation wieder. Vergangen sind Widerspruch und Zerrissenheit als allgemeine Macher - sie verlagern sich in Subjektivität, Widerspruch kann nur verkörpert werden. Die Theorie Hegels sucht in der gesellschaftlichen Zerrissenheit das Treibende:

Die Bilder entstehen aus Kollisionen und Konflikten; diese sind das Treibende, ein Treibendes, das aber in den Bildern nicht erscheinen soll; in ihnen selbst soll Ruhe walten. Bilder seiner Zeit, die gerade das Unschöne selbst im Bild darstellen, stellen für Hegel Darstellungen von etwas „innerlich Gemeinen, Schlechten und Bösen ohne versöhnende Komik dar.“⁷⁴⁸

Sie seien schlecht gemalt und ein Zerrbild des Menschen:

„Heutigentags aber muß man sich allzuoft Portäts und historische Gemälde vor Augen bringen lassen, denen man aller Ähnlichkeit mit Menschen und wirklichen Individuen zum Trotz doch auf den ersten

⁷⁴⁶ ebd., S.100

⁷⁴⁷ Hegel, G.W.F., „Grundlinien der Philosophie des Rechts“, Hamburg 1967, S.17

⁷⁴⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik III“, Gesammelte Werke, Bd.15, Frankfurt am Main 1993, S.130

Blick schon ansieht, daß der Künstler weder weiß, was der Mensch und menschliche Farbe, noch was die Formen sind, in denen der Mensch, *daß* er Mensch sei, ausdrückt.“⁷⁴⁹

Das ‚System der einzelnen Künste‘ ist dritter und letzter Teil der Hegelschen Ästhetik. Zentral ist das Kunst-Ideal auch hier; ein Kunstideal aber, das brüchig geworden ist, an seiner Identität verwittert. Trotz der Vielfalt des Auseinanderfallenden versucht Hegel zu vereinheitlichen:

„Das Kunstwerk ist deshalb auch jetzt noch als eine in sich gegliederte Totalität zu fassen, doch als ein Organismus, dessen Unterschiede (...) jetzt als *vereinzelte* Glieder auseinanderfallen, von denen jedes für sich zum selbständigen Ganzen wird und in dieser Einzelheit die Totalität der unterschiedenen Kunstformen zur Darstellung bringen kann.“⁷⁵⁰

Hegel steht im Umbruch einer Zeit, wo Kunstwerke von traditionellen Abhängigkeiten befreit, vom Markt vereinnahmt werden, aber zugleich sich von Form- und Inhaltskanon befreien. Werke werden geschaffen, die nicht nur in den Motiven, sondern auch bis zum Farbton hin das Zerrissene der bürgerlichen Zeit nicht nur abbilden, sondern es als Protest der Gesellschaft vorzeigen.

Unmittelbar ist es vielleicht überraschend, dass es gerade die Ästhetik ist, die sich anbietet, wenn man in den traditionellen philosophischen Bedingungen einige auffallende Züge der Verfasserschaft Kierkegaards hervorheben will. Gerade weil Kierkegaard sich angestrengt hat, die Kategorie des Ästhetischen suspekt darzustellen. Das Ästhetische als Lebensform ist so umfassend, dass fast von einer negativen Ästhetik gesprochen werden kann. Aber seine Schriften heben sich als ein ‚Replik‘ innerhalb die Geschichte der Ästhetik hervor. Dass Kierkegaard sich so deutlich auch dort platziert hat, ist nicht nur das Schicksal der Ironie. Seit Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ (1790) hat die Philosophie der Kunst sich zu einer theoretischen Entwicklung gebildet, dort hat die Kunst sich mehr oder weniger in einer ästhetischen Autonomie verschanzt. In demselben Prozess sieht es so aus, als ob die Autonomie mit dem Ästhetischen in Konflikt geraten ist. Deren Aufgabe ist nun wahr zu sein und nicht schön. Die Kunst wird zu der einzigen metaphysischen Aktivität. Nur die Reflexion kann die gespaltene Welt sammeln und als Einheit wieder herstellen. In der Bestrebung nach Wahrheit kann die Philosophie den Weg über die autonome Kunst und deren Werke gehen um Hilfe und Inspiration dort zu holen, aber sie, die Kunst, kann selbst die Wahrheit und das Sein, da sie sich nicht

⁷⁴⁹ ebd., S.131

⁷⁵⁰ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1999, S.246

als solche entschleiert hat, darstellen. Die Entschleierung ist auf ihrem Niveau echt genug, aber sie ist auch problematisch. Wenn die Kunst die Wahrheit darstellt ist ihr Ausgangspunkt die Inspiration in dem Übersinnlichen und danach versucht sie die Wahrheit in einer anschaulichen äußerlichen Form auszudrücken. Indem sie in einer äußeren Darstellung endet, schafft sie es nicht zum Ausgangspunkt zurück zu zirkulieren und sich ein Leben in dem Äußeren zu sichern. An eine äußere Darstellung gebunden, unterbindet die Kunst die Entschleierung der Wahrheit und des Seins als einen nie ruhenden Prozess und deshalb bleibt sie suspekt. Sie bleibt nur eine Vermittlung von dem Sein und der Wahrheit. Hegel folgt Platon in dem Gedanken, dass sich die Wahrheit des Seins in einer Übereinstimmung, gegenwärtig in dem Bewusstsein als Idee, präsentiert. Aber ein wichtiger Unterschied ist, dass Hegel das Bewusstsein und die Philosophie in den Prozess der Entschleierung, in der die Wahrheit des Seins sich zu erkennen gibt, einfließen lässt. Während bei Plato das Sein sich in Anwesenheit, bevor sich das Seiende darstellt, darstellt, kann das Sein bei Hegel erst nach dem Seienden, also nach der Bewegung der Entschleierung, dargestellt werden.⁷⁵¹

„Nach Kierkegaardscher Auffassung akzeptiert sowohl Hegel wie auch - obwohl nicht auf die gleiche Weise – Platon die Voraussetzung einer Identität oder unmittelbare Einheit von Denken und Sein. An diesem Punkt also, meinte Kierkegaard, müsse man die Hegelsche Philosophie widerlegen.“⁷⁵²

Wenn das Vorgegebene, die metaphysische Einheit, fortfällt, bekommen die einzelnen Stufen, in denen die Entschleierung des Seins stattfindet, eine größere Autonomie zugesprochen. Es kann nicht länger von einer zusammenhängenden Bewegung der Darstellung gesprochen werden, sondern nur von bloßen Niveaus der Entschleierung, die im Verhältnis zu den früheren autonom und nicht mit den folgenden notwendig sind. Nur negativ ist es für das einzelne Niveau möglich über sich hinaus in die Richtung einer adäquaten Darstellung des Seins hinzuweisen.

⁷⁵¹ „Die Vollendungsbestimmtheit der Kunst impliziert nach Hegel ursprünglich ihre Aktualität und ihre Vergangenheit. (...) „Vergangen“ ist die Kunst für Hegel in einem zweifachen Sinn. Sie ist vergangen für das Kunsterleben, das sich durch die Kunst verwirklicht und bestimmt. Die Kunst ist überdies vergangen für ein Subjekt, das sich nicht in der Kunst, sondern in der Religion oder in der Philosophie vollendet.“

Zander, Hartwig, „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.188

„Der Gedanke der historischen Abhängigkeit ist nach Hegel nur voll zu begreifen, wenn ich ihn in Verbindung bringe mit dem Gedanken des geschichtlichen Höhepunkts einer Kunst, mit dem Gedanken ihrer Gegenwärtigkeit und ihrer Vergänglichkeit.“

ebd., S.210

⁷⁵² Heywood Thomas, J., „Logik und Existenz bei Kierkegaard“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M. Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.409

Deren eigene Unzulänglichkeit zeigt sich in den eingebauten Spannungen, die sie selbst nicht lösen kann. Um das Sein zu entschleiern, muss die Darstellung konstant über sich selbst hinaus gehen. Das bedeutet, dass deren Wiedergabe des Seins notwendigerweise begrenzt und mangelhaft wird. Da die Wahrheit bei Hegel nicht *vorher* liegt, sondern in einem Prozess entsteht, und deshalb erst *nachher* entschleiert werden kann, wird der künstlerischen Darstellung eine größere Bedeutung zugeschrieben als bei Platon. Die Selbstentschleierung und die Darstellung der Wahrheit finden bei Platon vor allem anderen statt. Die Ästhetik Hegels möchte beweisen, dass die Kunst eine Sachwelt, die für die Selbstverwirklichung des Subjekts bestimmend ist, ist. In der Kunst, der Religion und der Philosophie erlangt das Subjekt eine je eigenartige Vollendung und Verwirklichung seiner selbst. Die Philosophie ist das Totum und die Selbstverwirklichung des Subjekts. Bei Hegel kommt sie danach und kann nur durch die Vermittlung und den Einsatz des Subjekt gefunden werden. Deren Medium kann nicht länger die Natur sein, sondern nur die menschliche Kultivierung der Natur. Die Wirklichkeit der Kunst wird in dem Kontext des Geistes und nicht in der einfachen Natur⁷⁵³ gefunden. Auf Grund der Unterschiede in der Vermittlung von Subjekt und Objekt wird der Begriff der Naturschöne bei Hegel anders betont als bei Adorno:

„Schön ist an der Natur, was mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist. Ohne Rezipivität wäre kein solcher objektiver Ausdruck, aber er reduziert sich nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung. Wahrgenommen wird es ebenso als zwingend Verbindliches wie Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet. Weniges vom Naturschönen hat auf die Kunstwerke so vollkommen sich übertragen wie dieser Doppelcharakter.“⁷⁵⁴

Was im Naturschönen erscheint, kann nicht von den Begriffen ausnahmslos erfasst werden und deshalb ist er dem Allgemeinen als verfügbares Moment entzogen und damit kann das Naturschöne zu einem Beispiel von dem Vorrang des Objekts werden.

⁷⁵³ Mit dem Begriff der Natur kann ein Unterschied zwischen Hegel und Adorno hervorgehoben werden: „Gegenüber der Hegelschen Geringschätzung des Naturschönen, das nur Gestaltung beanspruchen darf, insofern es sogleich durch den Geist ins Kunstschöne transportiert wird, verweigert Adorno gemäß seiner Lehre von dem Vorrang des Objekts die umstandslose Unterwerfung von Natur unter die quantifizierende Gewalt des Subjekts.“

Scheible, H., „Geschichte im Stillstand“, in ‚TEXT+KRITIK Theodor W. Adorno‘ Zeitschrift für Literatur, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnhold, München 1983, S.102

vgl., auch: Thyen, A., „Negative Dialektik und Erfahrung“, Frankfurt am Main 1989, S.229ff

⁷⁵⁴ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.111

Den Konstitutionsgrund der Kunst konnte Hegel nur im Subjekt finden. Das Kunstwerk wird durch das Subjekt hervorgebracht und die Verdoppelung des Selbstbewusstseins vollzieht sich, indem das Kunstwerk von einem (Subjekt) herausgesetzt und niedergelegt wird. Das Kunstwerk hat eine reflexive Struktur. Die subjekt- und objektästhetischen Grundzüge seiner Ästhetik sind die Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung des Subjekts. Kunst ist ein von dem Subjekt geschaffenes Objekt und ein Subjekt, das im Objekt Konkretion und Bestimmtheit hat. In der Kunst gibt das Subjekt ein Bewusstsein von sich selbst: „Die Naturdinge sind nur *unmittelbar* und *einmal*, doch der Mensch als Geist verdoppelt sich, indem er zunächst wie die Naturdinge ist, sodann aber ebensowohl für sich ist, sich anschaut, sich vorstellt, denkt und nur durch dies tätige Fürsichsein Geist ist.“⁷⁵⁵

Die neue Kategorie der Kunst impliziert, dass die Kunst den ‚Schein der Wirklichkeit‘ produziert, sie produziert Wirklichkeit im Hinblick auf die ästhetische Rezeption des Subjekts. Er greift damit jene Variante der Ästhetik auf, die seit Gottlieb Alexander Baumgarten in der Kunst eine Form der sinnlichen Erkenntnis gesehen hatte. Die besondere Stellung der Kunst begründet sich darin, dass sie das höchste Sinnliche darstellt, aber der Vorzug der Kunst ist auch ihr Nachteil, dass sie sich im Bereich der Sinne bewegt und das Mittel, das die Kunst gebrauchen muss, das der Täuschung ist:

„aber jeder Künstler arbeitet in einem sinnlichen Stoff, und es ist die Eigenheit des Genies, dieses Stoffes vollständig Meister zu werden, so daß die Geschicklichkeit und Fertigkeit im Technischen und Handwerksmäßigen eine Seite des Genies selbst ausmacht.“⁷⁵⁶

In der Kunst wird nur der konkrete Inhalt erlebt. Der Inhalt ist allgemein menschlich und er ist eine dem Künstler eigentümliche konkrete menschliche Innerlichkeit.

„Hegels Dialektik der absoluten Selbstverwirklichung des Subjekts zieht den Begriff der Materialität als den Begriff des Kontextes subjektiver Selbstverwirklichung ausdrücklich heran. (...) Die Materialität interessiert Hegel einzig als Bezugsmoment subjektiver Selbstverwirklichung, also als gesellschaftliche Materialität.“⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1969, S.41 Anhand des Begriffs der Sprache, zeigt Hegel in der zweiten Vorrede zu ‚Wissenschaft der Logik I‘, dass der Mensch das Bewusstsein von sich durch theoretische *und* praktische Tätigkeit erlangt: „Die Denkformen sind zunächst in der *Sprache* des Menschen herausgesetzt und niedergelegt; (...)In Alles was ihm zu einem Innerlichen, zur Vorstellung überhaupt wird, was er zu dem Seinigen macht, hat sich in der Sprache eingedrängt, und was er zur Sprache macht und in ihr äußert, enthält eingehüllter, vermischter oder herausgearbeitet eine Kategorie; so sehr natürlich ist ihm das Logische, oder vielmehr: dasselbige ist seine eigentümlicher Natur selbst.“

Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.6, Frankfurt am Main 1986, S.20

⁷⁵⁶ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.441

⁷⁵⁷ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.219

Tatsächlich ergibt sich aus dem Verhältnis von Erscheinungen und Dingen an sich selbst betrachtet, insofern die Geltungsbereiche beider Ausdrücke durch die negative Bestimmung der Noumena festgelegt werden, dass die konstitutiven Formen der Möglichkeit von Erkenntnis, das Objektiv-Physische, nur der Seite der Objekte zugerechnet wird. Material ist jene Erfahrung, indem sie sich auf Erscheinungen bezieht und nicht, wie Kant im Amohiboliekapitel zeigt, auf das Innere der Dinge. Mit Mitteln der spekulativen Dialektik sucht Hegel den Kantischen Dualismus von Form und Inhalt zu überwinden. Auch diesem Programm nimmt Adorno, aber anders als Kant gegenüber, eine ambivalente Haltung ein. Zwar vermag die dialektische Verflüssigung des Dualismus bei Hegel die Negativität des Denkens angemessen zu erfassen. Sie impliziert ein materiales Philosophieren und bestätigt damit, was bei Kant ausgeschlossen schien: materiale Elemente der Erkenntnis auch auf der Seite des Subjekts.

In der Kunst kehrt die Subjektivität in sich selbst zurück und wird Gegenstand und die Gegenständlichkeit der Produktion, aber hebt das künstlerische Produkt allemal über das sonst Subjektive hinaus:

„Deshalb gerade aber ist ein Kunstprodukt nur vorhanden, insofern es seinen Durchgangspunkt durch den Geist genommen hat und aus geistiger produzierender Tätigkeit entsprungen ist.“⁷⁵⁸

Denn die Kunst produziert den ‚Schein der Wirklichkeit‘, sie produziert Wirklichkeit im Hinblick auf die ästhetische Rezeption des Subjekts. Dem Kunstwerk entspringt ein Gehalt und ein Sinnbestand, der weder im Kontext der Natur noch im Kontext des Gedankens seine Stelle hat. Der künstlerische Sinnbestand repräsentiert die Wirklichkeit in der Form des ‚Scheins‘, eine Wirklichkeit, „die beim Menschen das Medium der Anschauung und Vorstellung hindurchgehen muß.“⁷⁵⁹

In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst vergeistigt, da das Geistige in ihr als versinnlicht erscheint. Die Kunst erweist sich dann als eine Stufe in der Entwicklung der Idee. Der Mensch kann nur einem anderen Selbstbewusstsein in einem anderen Menschen begegnen. Aber die Freiheit kann nicht wegen der gegenseitigen Abhängigkeit in anderen begegnet werden:

„(...) weshalb der Geist auch in der Endlichkeit des Daseins und dessen Beschränktheit und äusserlichen Notwendigkeit den unmittelbaren Anblick und Genuss seiner wahren Freiheit nicht

⁷⁵⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1969, S.49

⁷⁵⁹ ebd., S.56

wiederzufinden vermag und das Bedürfnis dieser Freiheit daher auf einem anderen, höheren Boden zu realisieren genötigt ist. Dieser Boden ist die Kunst und ihre Wirklichkeit das Ideal.⁷⁶⁰

Die Verdoppelung des Selbstbewusstseins des Menschen findet eben dann nur in der Kunst statt. Die Frage nach dem Ursprung des Ästhetischen und die Frage nach dem Ursprung der Ästhetik gehören zusammen. Mit der Beantwortung der ersten Frage weist Hegel auf den Grundgedanken der Selbstverwirklichung des Subjekts und deren Verwirklichungsphasen hin. Die Beantwortung der zweiten Frage führt Hegel zum Begriff der Philosophie. Die Fragen vereinigen sich für Hegel im Wissen vom Absoluten: Das Subjekt weiß in seiner Absolutheit um sich selbst, und dass es das absolute, nämlich philosophische, Wissen von sich selbst hat.

Was in der Kunst erscheint, ist die Wahrheit und dadurch wird der Kunst eine Form der Erkenntnis zugeschrieben. Eben wegen diesem, ihres Wahrheitsgehaltes, ist sie für ihn unbestreitbar auch Mittel der Erkenntnis. Aber eben nur für ihn als Philosophen, nicht aber als Rezipienten, als mit dem Ästhetischen konfrontiertes Subjekt. Denn die Ästhetik ist streng genommen nur die Theorie dessen, was als Ästhetisches empfunden, was als ästhetisch genossen wird. Das eigentliche Künstlerische, das Ästhetische ist nach Hegel nicht das, was dargestellt wird, sondern etwas davon theoretisch Getrenntes, die Tatsache, dass es erscheint.

4. WAS ERSCHEINT IN DER KUNST BEI KIERKEGAARD?

Mit seinen pseudonymen Werken und besonders mit ‚Entweder-Oder‘ widmet Kierkegaard sein Interesse dem, *wie* das Kunstwerk erscheint. In den ‚Vorlesungen über die Ästhetik‘ betont Hegel „daß in der ästhetischen Situation auch der betrachtende Mensch für sich werde, denn gerade darin und dadurch wird sich der Inhalt (letzten Endes: der Geist) der Wahrheit seines Wesens bewußt“⁷⁶¹, weil im Kunstwerk die konkrete Totalität erlebt wird. Der Inhalt ist an sich nicht nur frei, sondern er ist objektiv im Kunstwerk überhaupt nicht vorhanden. „(...) das Kunstwerk ist als für die Anschauung gesetzt zunächst ein

⁷⁶⁰ ebd., S.202

⁷⁶¹ Horn, A., „Kunst und Freiheit“, Den Haag 1969, S.72

Horn wirft Heinrich Barth vor, dass die Theorie darauf hinaus läuft, dass nur die Einstellung des Rezipienten entscheidet, ob etwas als Ästhetisches erlebt wird oder nicht. Die Theorie von Kierkegaard läuft nicht darauf hinaus, „daß es nur von der subjektiven Verfassung, von der Einstellung des Rezipienten abhängt, ob etwas als Ästhetisches erlebt wird oder nicht.“

ebd., S.81f

Sondern Kierkegaard betont das *Wie*, wenn es sich um den Rezipienten handelt. Wie das Verhältnis zum Absoluten ist - wie das Verhältnis zum Kunstwerk ist.

ganz gemein *äusserlicher Gegenstand*, der sich nicht selbst empfindet und sich nicht selbst weiß. Die Form, die Subjektivität, die der Künstler seinem Werke gegeben hat, ist nur *äußerlich*, nicht die absolute Form des sich Wissenden, des *Selbstbewußtseins*. Die Vollendete Subjektivität fehlt dem Kunstwerke. Dieses Selbstbewußtsein fällt in das *subjektive Bewußtsein*, in das anschauende Subjekt.⁷⁶² Am Kunstwerk gibt es nur das Sinnliche, nur die Form und das Selbstbewusstsein, der Inhalt gehört zum lebendigen Menschen.

Wenn Richard Kroner schreibt:

„Hegel und Kierkegaard sind vielmehr durch einen Abgrund voneinander getrennt, den keine Übereinstimmung zu überbrücken vermag. In Hegels System triumphiert das metaphysische Begreifen über die Zerrissenheit des menschlichen Selbst; der Begriff ist der große Versöhner. Kierkegaard ist vielmehr überzeugt, daß kein Begreifen solches vermag, sondern allein die göttliche Allmacht, die den Menschen in Liebe umfängt und durch die Tat der Vergebung erlöst. Nach Hegel ist die Spekulation fähig zu leisten, was nach Kierkegaard nur der Glaube zu leisten vermag“⁷⁶³, sieht er sowohl die ästhetische wie die religiösen Bemühungen Kierkegaards. Die Endlichkeit des Subjekts mochte zwar von den positiven Wissenschaften zum Objekt ihrer Forschung werden, aber die Einzelwissenschaften treffen nicht die Endlichkeit des Subjekts in ihrer eigentümlichen Bestimmtheit. Kierkegaard weiß um die Distanz zwischen der Äußerlichkeit, der Endlichkeit, und der Innerlichkeit, dem Ewigen, denn das vereinzelte Subjekt verkörpert das Ganze. Die Entzweiung kann, ermöglicht aufgrund des Abstandes zum Absoluten, als Selbstbewusstsein und Selbstäußerung beschrieben werden. „Die Kunst ist für Hegel an die Endlichkeit und an die Andersheit des Absoluten gebunden. Hegel ermittelt die Endlichkeit des Subjekts als die Instanz, durch die sich die Kunst des Absoluten bemächtigt. Er bestimmt mithin die Endlichkeit des Subjekts als Konstitutionsgrund der Kunst – er bestimmt sie jedoch nicht mehr als Grund und Bestimmtheit des Absoluten schlechthin.“⁷⁶⁴ Kierkegaard versucht mithilfe der Ästhetik diesen Abgrund darzustellen und mithilfe von deren Mitteln versucht er das Unmögliche bzw. das Unausprechliche in seinen Texten aufzuzeichnen.

„Was er wollte, war nicht das Ende der Philosophie, sondern vielmehr ein neues Verständnis für die Verbindung von Denken und Handeln. So versuchte er, die Unterscheidung zwischen Logik und Existenz herauszuarbeiten, um zu zeigen, daß die Philosophie eine Vereinigung des Intellektuellen mit dem Ethischen sowie die Tätigkeit eines existierenden Menschen und nicht eines körperlosen oder zeitlosen Geistes ist.“⁷⁶⁵ Kierkegaard betont in seinen Schriften die konkrete

⁷⁶² Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Philosophie der Religion I“, Gesammelte Schriften Bd.XVI, Frankfurt am Main 1969, S.137

⁷⁶³ Kroner, R., „Kierkegaards Hegelverständnis“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.426

⁷⁶⁴ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen /Wuppertal 1970, S.105

⁷⁶⁵ Heywood Thomas, J., „Logik und Existenz bei Kierkegaard“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.421

körperlich menschliche Wirklichkeit. Der Unterschied zwischen Kierkegaard und Hegel ist nicht nur eine begriffliche Differenz, sondern auch eine Existentielle. Diese Überlegung wird auch in der Anmerkung Kierkegaards an Hegel verständlicher, nämlich, dass Hegel, obwohl er eine große Gelehrsamkeit besitzt, ihm ein Eindruck vom Leben fehle. Der zu Grundliegende qualitative Unterschied zwischen ihrer elementaren inneren Beziehung zur Existenz bestimmt den jeweiligen philosophischen Ansatz. Kierkegaard bezeichnet das System Hegels als etwas, das ein „Schatten-Dasein“ verbirgt, ein „Schatten-Dasein, ein Wissen von, nicht ein Sein“⁷⁶⁶ und seine Kritik am Hegelschen Stil, kann als ‚Verschleierte Sprache‘ charakterisiert werden.

Die Bestimmung des Menschen, als das theologische Selbst, wird schon bei Anti-Climacus in ‚Krankheit zum Tode‘ festgelegt:

„Die Stufenfolge im Bewußtsein vom Selbst, mit der wir uns anher beschäftigt haben, liegt innerhalb der Bestimmung: das menschliche Selbst, oder das Selbst, dessen Maßstab der Mensch ist. Eine neue Qualität aber und Qualifizierung wird dem Selbst dadurch zuteil, daß es das Selbst Gott gegenüber ist“.⁷⁶⁷

Die Geschichte der Kunst beginnt dort, wo der Entzweiung des Geistes und der Natur selbst reflektiert und als reflektiert begriffen wird. ‚Selbstbewusstsein‘ und ‚Vermittlung‘ werden die Hauptbegriffe der Romantik. Aber Kierkegaard grenzt sich gegen die Romantik ab. Bei Kierkegaard wird es deutlich, dass die Kunst das Absolute nur in der Form seiner endlichen Gegebenheit zur Darstellung bringen kann. Die Reflexion dieser Entzweiung und aus der Wirklichkeit in sich selbst zurückziehen zu können, wird für Hegel eine wesentliche Bedingung der romantischen Kunst. Die ästhetischen Begriffe Hegels entspringen aus seinem philosophischen System. Wie bei Kierkegaard hat die Philosophie und die Kunst denselben Ursprung, aber dafür hat er keine ästhetische Theorie oder ein philosophisches System aufgestellt. Sein theoretisches Interesse liegt darin, *wie* die Kunst erscheint. Bei Hegel ist das Andere ein Moment der Äußerlichkeit

⁷⁶⁶ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.II, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968/1975, S.211

⁷⁶⁷ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.77

Der Begriff des Denkers wird bei Kierkegaard als Abgrenzung benutzt, um den Selbstdenker, der sich auf die Existenz bezieht, aufzeichnen zu können. Selbstdenker „bedeutet nun nicht, daß er viele Bücher liest und das Katheder als Privatdozent zu besteigen denkt. Denker von dieser Sorte können das Verschiedenenartige gut unter einen Hut bringen, und dann haben sie ja auch die ‚Vermittlung‘. Er hingegen ist wesentlich Selbstdenker, und zwar in dem Sinne, dass er, um existieren zu können, stets die Idee auf seiner Seite haben muß.“

Kierkegaard, S., „Stadien auf dem Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.459f
Was ihn interessiert ist das Dasein selbst, indem er existiert.

(Gegenständlichkeit). Das Andere ist die Möglichkeit der Erfahrung. Das Äußere, vorausgesetzt, Fürsich und als gesetzt, Füruns. Die Setzung ist etwas zu dem in Beziehung zu bringen, was diese Beziehung stiftet. Der Geist bestimmt sich Äußerlich und die Kunst wird als notwendiger Selbstentfaltung des Subjekts gesehen. In der Kunst, und nur in ihr, wird der Mensch sinnlich frei. Die Selbstäußerung, subjektiver Geist, und die Erscheinung, objektiver Geist, wird in der Manifestation als Dasein des Geistes verknüpft. Die Selbstentfaltung des Geistes ist der Zusammenfall von Begriff und Realität und die Kunst ist eben beides, ‚Dasein‘ d.h. Geschichtlichkeit und Konkretion und Erfassung d.h. Absolutheit und Idee. Aus der Selbstentfaltung des Absoluten in der Kunst leitet Hegel sein System der Einzelkünste ab. Das Kunstwerk ist schon Fürsich und aus sich Einheit und Totalität. Kunst hat Zweck in sich selbst und ist in sich selbst ein reines und in sich beschlossenes Zweckgefüge. Im Kunstwerk fällt Idee und Erscheinung, Gegenständlichkeit, zusammen. Die Natur erfüllt die Funktion der Äußerlichkeit, sie ist planlos und unfrei, indem sie auf ihr ‚Anderes‘ hinweist. Die Gegenständlichkeit der Produktion hebt aber das künstlerische Produkt über das Subjekt hinaus. Das Subjekt, das sich in der Kunst entfaltet ist zugleich Grund und Begründetheit der Kunst. Das Sich-ausdrücken und Sich-objektivieren-Können bedeutet kein „Sich-selbst-Bestimmen der künstlerischen Subjektivität in der Wirklichkeit, keine Freiheit des Künstlers in seiner je eigenen Existenz.“⁷⁶⁸

5. KIERKEGAARD UND HEGEL – KUNST IST MEHR ALS DIE DARSTELLUNG DER SCHÖNHEIT, ABER KANN SIE AUCH MEHR ALS ROMANTISCHE SUBJEKTIVITÄT SEIN?

Kierkegaard deutet nirgendwo in seinen Texten ein besonderes Interesse für die Sublimität. Aus einer externen Perspektive wäre es möglich das in seiner Texten zu finden. Aber bei Kierkegaard selbst treten schon in der Sprache externe Perspektiven auf. Johannes de Silentio demonstriert in ‚Furcht und Zittern‘, dass er nicht ‚die Bewegung des Glaubens‘ vollziehen, sondern er weist nur darauf hin, dass er sie bloß beschreiben kann. Die Lehre von der Sublimität und dem Ikonoklasmus sind zwei Ausdrucksformen der Moderne, die aufzeigen, dass ein pointierender Abstand zu dem Anschaulichen, wie es bei Kierkegaard gesehen

⁷⁶⁸ Horn, A., „Kunst und Freiheit“, Den Haag 1969, S.66

wird, keine Hinderung ist, ihn in einer ästhetischen Tradition festzuhalten. Aber auf der anderen Seite deuten sie in Richtung einer Tradition, in dem entweder das Äußere dem Inneren entspricht oder, dass Form und Inhalt einander durchdringen sollen:

„aber worin er [Hegel, L.R.] nicht Recht hat, ist, vom Glauben zu reden oder zuzulassen, daß Abraham als Vater des Glaubens angesehen wird; denn hierdurch hat er ein Urteil sowohl über Abraham wie über den Glauben abgegeben. In der Hegelschen Philosophie ist das Äußere (die Entäußerung) höher als das Innere.“⁷⁶⁹

Aber die Forderung beinhaltet in sich selbst keine Garantie dafür, dass ‚das Innere‘ umgangen werden und die Möglichkeit für eine direkte Anschauung stören kann. Das ist die Möglichkeit für eine solche Störung, die die Voraussetzung für die berühmte These in der Vorlesung über die Ästhetik bei Hegel ist, in der die Reflexion in dem modernen Zeitalter die Kunst überholt hat. „Auf der anderen Seite enthält der religiöse Inhalt zugleich in sich selber das Moment, durch welches er sich nicht nur der Kunst zugänglich macht, sondern in gewisser Beziehung derselben auch *bedarf*.“⁷⁷⁰

Hegel wollte bestimmt nicht behaupten, dass die Kunst dabei ist die Welt zu verlassen, sondern bloß, dass sie reflektiert wurde. „Die Kunst, wie sie bisher der Gegenstand unserer Betrachtungen war, hatte die Einheit von Bedeutung und Gestalt und ebenso die Einheit der Subjektivität des Künstlers mit seinem Gehalt und Werk zu ihrer Grundlage. (...) Weiterhin stellte die Anschauung der klassischen Kunst die griechischen Götter als unbefangene, begeisterte, doch ebenso wesentlich noch von der menschlichen Naturgestalt als von einem affirmativen Moment behaftete Individuen dar; und die romantische Kunst erst vertiefte den Geist in seine eigene Innigkeit, gegen welche nun das Fleisch, die äußere Realität und Weltlichkeit überhaupt, obschon das Geistige und Absolute nur in diesem Elemente zu erscheinen hatte, zunächst als Nichtiges gesetzt war, doch zuletzt sich mehr und mehr wieder in positiver Weise Geltung zu verschaffen wußte.“⁷⁷¹ Das Ende der Kunst bedeutet nicht ihr Verschwinden, sondern das, dass die Reflexion in der früheren schönen Anschauung der Kunst eingebrochen ist – und *die* Texte von Kierkegaard zeugen davon, weil gerade Innerlichkeit und Vereinzelung der Subjektivität sich den plastischen Gestaltungsmöglichkeiten entziehen, weil die Plastik sich am Körper als Ausdruck der Subjektivität orientiert.

Hegel beschreibt die Entwicklung, die Auflösung der romantischen Kunstform, und begründet sie in ihrer inneren Entzweiung:

⁷⁶⁹ Kierkegaard, „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.63

⁷⁷⁰ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.515

⁷⁷¹ ebd., S.576f

„In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik, und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens auch der Künstler bemächtigt und sie in Betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion, nachdem auch die notwendigen besonderen Stadien der romantischen Kunstform durchlaufen sind, sozusagen zu einer tabula rasa gemacht.“⁷⁷²

Der historisierende Charakter der Schönheit⁷⁷³ kann nicht mehr die Welt repräsentieren und für uns bleibt sie ein Vergangenes. Alle Beide, Hegel und Kierkegaard, sehen die Schönheit als einen zentralen Ausdruck für die klassische griechische Welt:

„Diese Form (die Naturerscheinung im Leiblichen und Sinnlichen die äußere Form, L.R.) jedoch blieb nicht wie auf der ersten Stufe nur oberflächlich, unbestimmt und von ihrem Gehalt undurchdrungen, sondern die Vollendung der Kunst erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, daß sich das Geistige vollständig durch seine äußere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Einigung idealisierte und zur gemäßen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber machte. Dadurch ward die klassische Kunst die begriffsgemäße Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden.“⁷⁷⁴

Das Schöne als ‚das sinnliche Scheinen der Idee‘ erreicht in der Plastik, d.h. in der Darstellung des Menschen/Gottes die Versöhnung von Innen/Außen.

Das Naturschöne schließt Hegel aus seinen ästhetischen Betrachtungen aus. Er schreibt:

„Im gewöhnlichen Leben ist man zwar gewohnt, von *schöner* Farbe, einem *schönen* Himmel, *schönem* Strome, ohnehin von *schönen* Blumen, *schönen* Tieren und noch mehr von *schönen* Menschen zu sprechen, doch läßt sich (...) hiergegen zunächst schon behaupten, dass das Kunstschöne höher stehe als die Natur.“⁷⁷⁵

Die Schönheit hat viele verschiedene Formen angenommen. Man hat die allumfassende metaphysische Natur als schön angesehen wie man die Natur als schön, als Landschaft angesehen hat und am Ende hat man die Kunst als schön empfunden. Die Kunstschönheit steht höher als die Naturschönheit, „Denn die Kunstschönheit ist *aus dem Geiste geboren* (...).“⁷⁷⁶ Jede Vorstellung von dem was schön sei wird nach Hegel so ausgedrückt, dass in verschiedenen Zeiten und auf verschiedenen Niveaus der Bruch zwischen unserem Wissen und das Sein in-sich-

⁷⁷² ebd., S.579

⁷⁷³ „Die Forderung, das Schöne nicht als Zeichen oder Symbol zu fassen, sondern als Selbstzweck, konnte die Ästhetik nur mit der durch Herders Geniebegriff eingeleitet und in Kants Kritik der Urteilskraft transzendental begründeten Wendung ins Subjektive genügen. Die Autonomiegedanken griff Hegel uneingeschränkt auf. Mit der Wendung ins Subjektive versuchte er dadurch fertig zu werden, daß er das Schöne als kunstschöne Objektivation des Geistes restringiert.“

Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.20

⁷⁷⁴ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.498

⁷⁷⁵ ebd., S.14

⁷⁷⁶ ebd., S.14

selbst zu heilen versucht. In der modernen Darstellung der Schönheit in der Kunst ist der Ausgangspunkt die Spaltung zwischen Subjekt und Natur, sowie Ideal und faktischer Wirklichkeit. Daraus fügt die Kunst das Äußere mit dem Geistigen zusammen und indem sie Partei für die Idealität ergreift, hat sie dieselbe Richtung wie die Philosophie eingeschlagen: in Richtung Wahrheit und Sein aus einem modernen Verständnis heraus. Indem die Kunst die Einheit von Idee und Realität darstellt, kann sie der Philosophie auf dem Weg zur Idealität verhelfen. Das Kunstwerk wird danach so aufgefasst, dass eine Trennung zwischen Subjekt und Natur stattgefunden hat und dass Wirklichkeit und Ideal in dem modernen Bewusstsein getrennt sind. Das harmonische Werk ist nicht dafür disponiert den innerlichen modernen Antagonismus des Bewusstseins darzustellen. Dass die romantische Kunst die säkularisierte Wirklichkeit für die Idealität durchsichtig gemacht hat, macht sie zu einer höheren Kunstform als die griechische.⁷⁷⁷ Die klassische Subjektivität unterschlägt das Wesen, das Wissen von sich selbst und von der Unmittelbarkeit, während Hegel die romantische Subjektivität aus der Entzweiung der Wirklichkeit versteht.

Hegel sieht seinen Begriff der romantischen Subjektivität in zwei herausragenden geschichtlichen Ereignissen repräsentiert, im Christentum und in der modernen bürgerlichen Gesellschaft.⁷⁷⁸ Dies Neue ist zugleich ein Ende des griechischen Ideals; den Kunstformen der Klassik fehlt die Wirklichkeit, die Skulptur kennt nicht das ‚Licht des Auges‘. Der Gott der romantischen Kunst erscheint sehend und das Auge ist nicht mehr ein Instrument, ist nicht das Fernrohr des Geistes; es gebietet nicht mehr, gebrochen ist seine Herrschaft, das Auge schaut sinnlich warm. Das Sehen wird zum verändernden Sinn des Augensinns; das materielle Außen wird zum Empfundene für das Innere. Die romantische Kunst ist die

⁷⁷⁷ vgl., Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1999, S.128ff

Die klassische Kunstform begreift Hegel nicht als eine Kunstform neben anderen, weil sie vielmehr die Form ist, „in der sich die Selbstentfaltung des Subjekts in der Kunst vollbringt und in der Kunst als Absolutheit manifestiert. Sie ist die Kunstform, aus deren Begriff Hegel die Bestimmtheit des Verlaufs der Kunstformen deduziert.“

Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen /Wuppertal 1970, S.99f

⁷⁷⁸ Gerade diese zwei Momente treffen auf Kierkegaard zu. Er kritisiert das Christentum und die bürgerliche Gesellschaft, aber gleichzeitig ist er mit beiden verstrickt.

Grundtvig wusste, ebenso wie Kierkegaard, dass die Mehrzahl Nichtchristen waren. Vor allem dieses ‚Volk‘ und sein Staat sollten von diesem staatskirchlichen Scheinwesen befreit werden. Hier war Grundtvig prinzipiell sehr konsequent. Die bürgerliche Gesellschaft sollte dann nicht mehr auf dem somit als radikal verstandenen Christentum basiert werden, sondern auf sog. ‚Folkelig‘ Prämissen bzw. Werten, d.h. auf Werten, die von allen geteilt wurden; und die

Darstellung der christlichen Botschaft und die Spannungen in der modernen Kunst widerspiegeln die Gegensätze zwischen Christen- und Heidentum wieder. Mit dem Christentum tritt die Entzweiung des Absoluten in dem Geschichtskreis der Kunstdarstellung ein. Die Unendlich- und Endlichkeit werden Grundmomente der Subjektivität. Innen und Außen sind miteinander verstrickt – nicht hierarchisch gegliedert und in dieser Verstrickung können sie zerrissen werden: Versöhnungslos sind sie in den Extremen, durch die hindurch das Neue wird. Sowohl Verstrickung als auch Riss muss die romantische Subjektivität aushalten können und durch die existentielle Zerrissenheit konstituiert sie sich. Bei Kierkegaard wird es dadurch deutlich, indem er den Begriff der Ewigkeit einführt:

„Erst mit dem Christentum werden Sinnlichkeit, Zeitlichkeit; Augenblick verständlich, gerade weil erst mit ihm die Ewigkeit wesentlich wird.“⁷⁷⁹

Die Entzweiung des Menschen liegt im Gegensatz zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit:

„Das Ewige bezeichnet auch das Gegenwärtige, das kein Vergangenes und kein Zukünftiges hat, und dies ist die Vollkommenheit des Ewigen.“⁷⁸⁰

Was die Zeit gibt, nimmt sie sich in demselben Augenblick und sollen die Ewigkeit und die Zeitlichkeit sich berühren, muss dies in der Zeit geschehen, in dem Augenblick. Zeitlichkeit und Ewigkeit als Synthese ist der Augenblick, aber als Atom der Ewigkeit und nicht die der Zeitlichkeit.⁷⁸¹

natürlicherweise stark vom Christentum beeinflusst waren. Das ist der Grund dafür, dass er, Grundtvig, sich für Volksaufklärung [dän. folkeopplysning, L.R.], Staatsverfassung und Vaterland stark machte.

⁷⁷⁹ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.78

⁷⁸⁰ ebd., S. 80

⁷⁸¹ Walter Schulz beschreibt die Synthese von Zeitlichkeit und Ewigkeit so: „Zeitlichkeit als solche – die Auslegungen verfehlen hier Kierkegaards Intention fast durchweg – ist für Kierkegaard nicht die Existenzzeit, in der der konkrete Mensch lebt, sondern eine abstrakte Bestimmung, ebenso unmenschlich wie ihr Gegensatz, die Ewigkeit. Zeitlichkeit und Ewigkeit, die als Extreme – mit Hegel gesprochen – einander gleichgültig lassen, werden beide erst „konkret“ in der Vermittlung, die der Mensch vollzieht. Diese Vermittlung ist die Setzung des Augenblickes als der existentiellen Zeit. Der Augenblick ist der Punkt, durch den die reine Ununterschiedenheit der Ewigkeit und die reine Diskretheit der Zeit überhaupt in Bezug zueinander gebracht werden. Durch diese Vermittlung erhält die Zeit erst Bedeutsamkeit. Durch den Augenblick gliedert sie sich nämlich in die Gegensätze der Vergangenheit und der Zukunft, (...)“

Schulz, W., „Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard. Bemerkungen zum „Begriff Angst““, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.352 Die Begriffe der Erinnerung und des Vergessens zeigen, dass die Gegenwart die Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft ist.

6. LAOKOON NOC HEINMAL

Den Blick als Metaphorik benutzt Kierkegaard für die Möglichkeit durch das Äußere in das Innere zu erblicken:

„So waghalsig ist es, das Ich, das da predigt, der Redende, zu sein, ein Ich, das durch die Predigt und mit der Predigt sich unbedingt verpflichtet, das eigene Leben darlegt, so daß man ihm womöglich gerade ins Herz sehen kann: dies Ich zu sein, das dürfte waghalsig sein! Daher verfiel der Pastor allmählich darauf, sein Auge in sich selber hinein zu kehren, um damit anzudeuten, es möge nur keiner auf ihn sehen. Er predigt ja, meint er, nicht von sich selber, er predigt von der Sache; und dies ward bewundert als ein außerordentlicher Fortschritt in der Weisheit, daß auf die Art der Redende gewissermaßen aufhörte, ein Ich zu sein und, falls dies möglich wäre, zur Sache wurde. Auf jeden Fall wurde es auf die Art weitaus leichter Pastor zu sein – der Redende predigt nicht mehr, er wandte diesen Augenblick darauf, einige Betrachtungen anzustellen. Einige Betrachtungen! Ja, das sieht man am Redenden; sein Blick verzieht sich in das Auge hinein, er gleicht nicht so sehr einem Menschen als jener in Stein angehauene Gestalten, die keine Augen haben.“⁷⁸²

Die knappe Paraphrase aus Platos ‚Charmides‘:

„Sprich, daß ich dich sehen möge“⁷⁸³ hebt hervor, dass alles im Zusammenhang zu betrachten ist, dass ‚Anschauen‘ nicht im üblichen Sinne, nämlich lediglich die äußere Erscheinung anzusehen, gebraucht wird, sondern Sokrates wünscht Charmides auch sprechen zu hören, damit er ihn anschauen könne, er versucht einen Blick in Charmides‘ Inneres zu werfen. Kierkegaard interessiert sich weniger für die Frage nach dem Ursprung oder nach dem Verhältnis des Wortes zum Objekt oder des Wortes zum Gedanken. Im Mittelpunkt seines Interesses steht vielmehr die Frage nach der Beziehung zwischen dem aktuellen Sprachgebrauch und der inneren Verfassung des Individuums während des Akts der Kommunikation, indem es dem Blick der Welt ausgesetzt ist.

Lessing nimmt die Gruppe des Laokoon als Beispiel auf, um die Grenzen der Malerei und der Poesie aufzuzeichnen. Kein anderes antikes Werk zeigt eine derart gewaltige Anatomie des Schmerzes und letzter Verzweiflung, aufgebaut aus dem mächtigen nackten Leib des Mannes, dem das Gewand entglitt, den zarten Körpern der Knaben und den furchtbaren vielfältigen Schlangenwindungen, die diese Leiber tödlich verketteten. Die Gruppe drückt eine heftige muskulöse Bewegung, von etwas mehr als körperlicher Stärke, aus. Lessing behielt andererseits die Ansicht, dass die

⁷⁸² Kierkegaard, S., „Einübung im Christentum“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1955, S.227

⁷⁸³ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.248

Marmorgruppe die Version der Legende veranschaulichte, die von Vergil gegeben wurde, aber mit solchen Unterschieden, wie den Künsten der Skulptur und der Poesie durch die unterschiedlichen Begrenzungen der Darstellung notwendigerweise auferlegt ist. Diese Begrenzungen erfordern deshalb eine neue Definition. Die Gruppe ist interessant, weil sie eben nicht die künstlerischen Erwartungen und Forderungen erfüllt:

„Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesicht des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig.“⁷⁸⁴

Daraus entsteht die Frage, ob die Gruppe eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons ist, oder nicht. Es muss einen anderen Grund geben, wieso der Künstler dieses Schreien nicht nachahmen wollte. Lessing begründet es damit, dass der Meister auf die höchste Schönheit hin arbeitet, „unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er musste ihn also herab setzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise darstellt.“⁷⁸⁵ Der Auslegung Lessings unterliegt nicht nur die normative Forderung der Schönheit, sondern auch die Bestimmung der Grenzen, die das Material der visuellen Kunst setzt. Der Laokoon von Vergil ist eine erzählende,⁷⁸⁶ während die Gruppe aus Marmor eine plastische Figur ist, die sich an die Gesetze der Materie strenger halten muss. Hegel beschreibt die griechische Gruppe aus Marmor⁷⁸⁷ anhand von Winckelmann so:

„Denn mit der bestimmteren Handlung kommt die konkretere Lebendigkeit zum Vorschein, die sich zu Gegensätzen, Reaktionen und damit auch zu wesentlichen Beziehungen mehrerer Figuren und deren Verschlingung auseinanderbreiten. (...) Die Skulptur geht nun aber in der Gruppe ebenso sehr *zweitens* zur Darstellung von Situationen, welche Konflikte, zwiespältige Handlungen, Schmerz usf. zum Inhalte haben, fort.“⁷⁸⁸

Sodann fängt er an die Laokoon-Gruppe näher zu erläutern:

„Das Wesentlichste, was bei dieser Gruppe in Betracht kommt, ist, daß dem hohen Schmerz, der hohen Wahrheit, dem krampfhaften Zusammenziehen des Körpers, dem Bäumen aller Muskeln

⁷⁸⁴ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, herausgegeben von Paul Rilla, Gesammelte Schriften Bd.V, Berlin/Weimar 1968, S.14

⁷⁸⁵ ebd., S.25

⁷⁸⁶ vgl., Vergile, „Énéide“, II,v 199-227

⁷⁸⁷ Die Bedeutung der Materialität der Plastik: „am unmittelbarsten aber stimmt der Marmor in seiner weichen Reinheit, Weiße sowie in seiner Farblosigkeit und Milde des Glanzes mit dem Zwecke der Skulptur zusammen und erhält besonders durch das Körnige und das leise Hindurchscheinen des Lichts einen großen Vorzug vor der kreidhaften toten Weiße des Gipses, der zu hell ist und die feineren Schattierungen leicht überblendet.“

Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.443

⁷⁸⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1965, S.433

dennoch der Adel der Schönheit erhalten und zur Grimasse, Verzerrung und Verrenkung auch nicht in der entferntesten Weise fortgegangen ist.“⁷⁸⁹

Für Hegel steht dann fest, dass die Schönheit trotz der Schmerzen erhalten ist. Die Laokoon-Gruppe bildet eine Ableitung plastischer Autonomie und erfüllt das griechische Ideal der Schönheit:

„Denn das Schöne hat sein Leben in dem *Scheine*.“⁷⁹⁰

In der klassischen Kunst fallen Erscheinung und Gegenständlichkeit für Hegel zusammen und in der griechischen Plastik, das klassische Ideal, entspricht die Darstellung dem Absoluten.

Lessing versucht eine andere Erklärung zu finden, wieso der Laokoon seufzt und nicht, falls es eine Nachahmung Vergils wäre, schreit oder aber ob es ein Versuch ist, das griechische Ideal der Schönheit zu erfüllen:

„Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustand zu erblicken.“⁷⁹¹

Der Künstler lässt der Einbildungskraft freies Spiel, weil je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. In der Studie über die Laokoon-Gruppe definiert Lessing den Unterschied zwischen der Malerei und der Poesie, indem er die Kunst um den Punkt, wo die Einbildungskraft freies Spiel hat, festlegt. Bei Lessing wird einer Vorstellung begegnet, dass das eigentliche ‚Tableau‘ nicht das Sichtbare ist, sondern das was der Betrachter mithilfe der Einbildungskraft realisiert. Das ist gerade diese Realisierung, die das visuelle und literarische Kunstwerk ermöglichen soll. In ‚Schattenrisse‘, in dem ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘, stellt der Ästhetiker fest, dass „seitdem Lessing durch seine berühmte Abhandlung Laokoon die Grenzstreitigkeiten zwischen Poesie und Kunst entschieden hat, darf es wohl als ein von allen Ästhetikern einstimmig anerkanntes Resultat gelten, daß der Unterschied darin besteht, daß die Kunst in der Bestimmung des Raumes, die Poesie in der der Zeit liegt, daß die Kunst das Ruhende, die Poesie das Bewegliche darstellt.“⁷⁹²

Aber Kierkegaard hat mit seinen kürzeren Texten in ‚Furcht und Zittern‘ die drei Bewegungen hin zur Transzendenz aufgezeichnet, dabei hat er unter anderem aufgezeigt, dass der erzählende Dichter das Moment des Dramatischen, wo der

⁷⁸⁹ ebd., S.434

⁷⁹⁰ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.16, vgl. auch S.19

⁷⁹¹ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, herausgegeben von Paul Rilla, Gesammelte Schriften Bd.V, Berlin/Weimar 1968, S.28

⁷⁹² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.199

Künstler der Einbildungskraft freies Spiel lässt, übernommen hat und dabei über die Ästhetik Lessings hinaus geht. Er hält diesen einzigen Augenblick mithilfe des Textes fest, gibt ihm dadurch eine unveränderliche Dauer und muss nichts ausdrücken, was er sich nicht anders als im Augenblick entstehend und verschwindend, denkt. Der Unterschied zwischen dem Maler und dem Poet liegt darin, dass nichts den Dichter nötigt, sein Gedicht (sein ‚Gemälde‘) in einem einzigen Augenblick zu konzentrieren. Nur der Dichter allein „besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen.“⁷⁹³ Und „Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun lässt, genügsam charakterisiert. Dem Künstler fehlen diese Mittel.“⁷⁹⁴ Die Sinnbilder in der Kunst sind allegorische Wesen. Lessing resümiert am Ende:

„Es bleibt dabei: Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters so wie der Raum das Gebiet des Malers.“⁷⁹⁵

Damit hat Lessing die Grenzen der Malerei und der Poetik, mithilfe der Einbildungskraft, entlang den Grenzen von Raum und Zeit gezogen.

Die Natur ist nach Hegel die Entfaltung der Idee im Raume und die Geschichte die Entfaltung in der Zeit. Raum und Zeit sind die beiden Dimensionen, in denen die Idee anschauend ist. „Der Raum ist das ganz ideelle Nebeneinander, weil er das Außersichsein ist, und schlechthin kontinuierlich, weil dies Auseinander noch ganz abstrakt ist und keinen bestimmten Unterschied in sich hat.“⁷⁹⁶ Aus der Differenz von Raum und Zeit leitet Hegel nicht nur die Bedingungen ab, die es erlauben zwischen Hören und Sehen als den beiden Anschauungsmodi zu unterscheiden, sondern er leitet aus der Verordnungsbestimmtheit der zeitlichen Dimensioniertheit der Anschauung vor der räumlichen Anschauung, die Gebundenheit der Anschauung an die Vorstellung ab, während die romantische Kunst auf die Äußerlichkeit als räumliche Konstante verzichtet. An die Stelle der Form, in der sich die subjektive Äußerlichkeit selbst darstellt, setzt Hegel die Form, in der die subjektive Innerlichkeit dargestellt wird. Die Malerei hebt sich deshalb besonders hervor, weil sie die Innerlichkeit als Grundmoment in ihre Erscheinungsform mit aufnimmt. Sie entsteht nicht als

⁷⁹³ Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, herausgegeben von Paul Rilla, Gesammelte Schriften Bd.V, Berlin/Weimar 1968, S.82

⁷⁹⁴ ebd., S.90f

⁷⁹⁵ ebd., S.130

⁷⁹⁶ Hegel, G.W.F., „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“, Bd.II, Gesammelte Schriften, Bd IX, Frankfurt am Main 1970, S.41 (§254)

siehe auch §258

räumliches Gebilde im Raume, sondern durch die Reduktion des Raumes auf die Fläche. Dort wird der Gegenstand auf die ‚Sichtbarkeit‘ reduziert. Nicht was gesehen wird ist von Bedeutung, sondern es wird hervorgehoben, wie es gesehen wird:

„Ihr Gegenstand ist daher nicht mehr Gott als solcher als Objekt des menschlichen Bewußtseins, sondern dieses Bewußtsein selbst.“⁷⁹⁷

Wie in den Texten von Kierkegaard wird der Schwerpunkt auf das ‚Wie‘ und nicht auf das ‚Was‘ gelesen wird, gelegt. Die malerische Beziehung wird zweifach vermittelt, zum einen, was die Beziehung des Subjekts zur Realität des Dargestellten und zum anderen, was die Beziehung des Subjekts zur Fundierung des Kunstobjekts betrifft:

„(...), daß das Werk, als das Subjektive darstellend, nun auch seiner ganzen Darstellungsweise nach der Bestimmung herausgekehrt, wesentlich nur für das Subjekt, für den Beschauer und nicht selbständig für sich allein. Der Zuschauer ist gleichsam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunstwerk nur für diesen festen Punkt des Subjekts. Für diese Beziehung auf die *Anschauung* und deren geistigen Reflex aber ist das bloße Scheinen der Realität genug um die wirkliche Totalität des Raumes sogar störend, weil dann die angeschauten Objekte für sich selbst ein Dasein behalten und nicht nur durch den Geist für seine eigene Anschauung darstellig gemacht erscheinen.“⁷⁹⁸

Die Zeit ist die ursprüngliche Dimension des Geistes und der Raum lediglich eine abgeleitete Dimension. Die Dimension der Zeit negiert die Dimension des Raumes und hebt sie auf. Die Zeit ist für Hegel nicht unmittelbar durch die Sinnlichkeit bestimmt, sondern durch eine als Negation ihrer selbst gesetzte Sinnlichkeit:

„Die Negativität, die sich als Punkt auf den Raum bezieht und in ihm ihre Bestimmungen als Linie und Fläche entwickelt, ist aber in der Sphäre des Außersichseins ebensowohl *für sich* und ihre Bestimmung darin, aber zugleich als in der Sphäre des Außersichseins setzend, dabei als gleichgültig gegen das ruhige Nebeneinander erscheinend. So für sich gesetzt, ist sie die Zeit.“⁷⁹⁹

Die Bildkunst ist das sinnlich Repräsentierende und die Wortkunst das sinnlich Vergeistigende. Aber Kierkegaard überführt mit seinem ‚Tableau‘, das ‚Nebeneinander‘ von dessen plastisch-bildlicher Anwendung bei Lessing, zu einer Beschreibung von literarischen Texten. Wie die Malerei und die Plastik Lessing Kunstkritik gelernt hat, hat der Dichter Kierkegaard nützliche Gedanken zwischen seinen Bildbetrachtungen von Laokoon gefunden. Die Gedanken Lessings werden gerade gebraucht, um über das Verhältnis Kunst und Leben weiter auszuführen.

⁷⁹⁷ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1999, S.260

⁷⁹⁸ ebd., S.183

⁷⁹⁹ Hegel, G.W.F., „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft II“, Gesammelte Schriften, Bd. IX, Theorie Werkausgabe, Frankfurt am Main 1970, S.47f

Die reflektierte Trauer lässt sich nicht darstellen, denn das Gleichgewicht zwischen dem Inneren und dem Äußeren ist aufgehoben. Bietet sich die günstige Gelegenheit, so offenbart sich das Verborgene und wir haben es dann in unserer Macht. Die Transzendenz ist das hervorstechendste Merkmal des Christentums und das Wesen des Christentums, den Gedanken einer transzendenten Wirklichkeit zu begründen und festzuhalten, ist seine wichtigste Aufgabe. Seine Ablehnung der Hegelschen Form des Idealismus betrifft deren ästhetische, ethische und existentielle Unzulänglichkeit:

„denn nur wer selber von Schlangen gebissen wurde, weiß, was der leiden muß, der von Schlangen gebissen ist.“⁸⁰⁰

In dem modernen Bewusstsein wird die Spannung zwischen Geist und Sinnlichkeit nochmals intensiviert. Die Welt des Subjekts und des Objekts ist eine partikuläre Größe geworden, die den Gedanken der Welt als eine umfassende Einheit sprengt. Die Aufgabe der Reflexion wird dann sein zwischen der faktischen Welt, in der das Bewusstsein lebt, und der Welt der Freiheit, in der es gern leben würde, eine Brücke zu schlagen. Das Bewusstsein der Moderne, von dem Hegel spricht, ist selbstverständlich das Bewusstsein seiner Zeit, die nicht nur die prosaische Betrachtung der Welt der Gegenstände, sondern auch, dass der Mensch mit dem geistigen Selbstbewusstsein sich aus der Unmittelbarkeit frei gekämpft hat, beinhaltet. Das Bewusstsein ist in der romantischen Zeit eine innerliche Subjektivität, die sich um sich selbst und die innerliche Freiheit zentriert. Aber sie ist begrenzt, da sie ihr Dasein im Gegensatz zu der fremden äußerlichen Wirklichkeit aufrecht erhalten muss. Der Abstand zwischen dem Bewusstsein und dessen Gegenstand ist unter modernen Bedingungen erweitert, so dass eine Berührung zwischen den beiden nicht zustandekommen kann. Die Möglichkeit das Getrennte durch Reflexion zu reintegrieren ist ernsthaft bedroht.

Die Aufhebung der Kunst ist nur scheinbar, aber sie kann nur ein Niveau der Wahrheit darstellen oder wie bei Kierkegaard, kann die Kunst sich nur dem Absoluten annähern und er formuliert konsequent, dass wenn Kunst Schein ist, die Ästhetisierung des Lebens von Falschheit und Täuschung durchtränkt werden muss. Die Art und Weise, wie die Wahrheit in der Kunst hervortritt oder durchscheint ist begrenzt. Der Konflikt zwischen Streben und Ziel meldet sich schon in dem

⁸⁰⁰ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.254

romantischen Kunstwerk, dort wird versucht ein höheres Niveau darzustellen und es muss konstatiert werden, dass dessen Darstellung unvollständig ist. Die Einführung der Begriffe Vermittlung und Entzweiung und das Wissen davon, ist die Voraussetzung dafür, dass das Verhältnis von Innerlichkeit und Äußerlichkeit in den romantischen Künsten der Selbstdarstellung der Innerlichkeit künstlerisch zum Problem wird. Bei Hegel wird es ständig deutlicher, dass die künstlerische Darstellung des Seins und dessen emphatische Wahrheit mit philosophischer Vermittlung suppliziert werden muss. Aber „Die Unabhängigkeit des Kunstgebildes ist für Hegel die notwendige Bedingung für dessen geschichtliche und außergeschichtliche Eigenbestimmtheit, und schließlich für die Bestimmtheit des Subjekts durch die Kunst als einer ausgezeichneten Weise seiner Selbstentfaltung.“⁸⁰¹ Die Kunst und deren Werke sind trotz allem begrenzte Anschauungen, die auch einer Kritik unterworfen werden müssen. Die Philosophie Hegels versteht die gesammelte Geschichte als einen Prozess, worin das Sein sich auf verschiedenen Niveaus entschleiert. Damit sucht sein Denken das Seiende, im Lichte des eigenen Seins oder der eigenen Wahrheit, sich selbst zu sehen. ‚Die Phänomenologie des Geistes‘ zeigt die Entwicklung des Bewusstseins bis zum absoluten Wissen und die Kunst tritt als Vermittler in diesem Prozess hervor, während die Philosophie es ermöglicht ein universales Bild dieser Prozess vorzulegen, denn Philosophie ist bei Hegel die Entfaltung des Begriffs. Auf der einen Seite kann das moderne innerliche Selbstbewusstsein die Entschleierung des Seins vermitteln, indem sie deren Niveau in der Geschichte vom unmittelbaren Bewusstsein bis zum absoluten Geist in einer Sphäre, in der der Geist die Entfremdung von sich selbst aus eigener Kraft aufzuheben weiß, wiedergibt.

Indem das Subjekt erkennen muss, dass die Natur nicht in der Lage ist, die Idealität hervorzubringen und darüber trauert, gibt es selbst eine negative Darstellung von ihr. In der romantischen Kunst ist die subjektive Darstellung darauf verwiesen, auf sich selbst zu beruhen und damit bekommt sie allein ihren Ausgangspunkt in der subjektiven Kreativität.

Bei Kierkegaard bindet nicht nur die Materie den Künstler an die Endlichkeit, sondern der Leib begrenzt die Äußerlichkeit des Subjekts und charakterisiert das Subjekt als ein endlich begrenztes und zentriertes Naturstück. Als ein existentielles Subjekt konstituiert es sich durch die Handlung und seine Verhältnisse, es wird

⁸⁰¹ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.48

durch Sinnliches erfahren. Die Bearbeitung der Materie zeigt noch einmal die Abhängigkeit und Gebundenheit an die Endlichkeit. Der Künstler ist dem Zugriff und der Unterordnung des Geistes entzogen:

Er verbildlicht sich und bewahrt die Zerrissenheit. Die subjektive Expressivität des Künstlers gewinnt damit eine neue Dimension. Es ist seine Klage, die den anderen als Kunst erscheint, es ist sein Schmerz, sein Leid das überhaupt erst zur ästhetischen Leistung befähigt. Er leidet an der Welt und er spricht es aus. Kierkegaard lotet ein Zentralproblem der Modernen aus, indem er nach den Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Existenz fragt. Der Künstler kann anhand der Schwierigkeiten in dem Schaffungsprozess der Kunst analog die Schwierigkeit, das Absolute darzustellen, aufzeichnen, aber am Ende kann nur das Verhältnis zum Absoluten von der Kunst angedeutet werden.

7. KIERKEGAARD, HEGEL UND DER TOD

„Wer nicht bereit ist zu sterben, wird niemals leben“

Hubert Selby

Anhand des Begriffs des Todes kann gesehen werden, wie Hegel Kierkegaard in die romantische Tradition hinein stellt, während Kierkegaard zeigt, dass er das Ästhetische verlässt und in das Religiöse übergeht. Kierkegaard stellt in ‚Der Begriff Angst‘ fest, dass der griechischen Auffassung der Zeitlichkeit eine Bestimmung des Geistes fehlt und keinen Schreck vor dem Tod zulässt:

„Da nun die Griechen den Begriff des Ewigen in einem tieferen Sinne nicht hatten, so hatten sie auch nicht den Begriff des Zukünftigen. Man kann deshalb die Verlorenheit des griechischen Lebens im Augenblick nicht tadeln, oder richtiger, man kann nicht einmal sagen, daß es verloren war, denn die Zeitlichkeit wurde von den Griechen ebenso naiv aufgefaßt wie die Sinnlichkeit, weil ihnen die Bestimmung des Geistes fehlte.“⁸⁰²

Die Geistigkeit drückt sich vollständig in der menschlichen Naturgestalt aus, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen.

⁸⁰² Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.83
Die Synthese wird, wie seine Bilder, ‚auf der Spitze‘ gehalten. Nur dass, das Tableau, die Unbeweglichkeit des Augenblicks, bildlich ein ‚Nebeneinander‘ zeigt.

Wenn Kierkegaard die fehlende Bestimmung des Geistes bei den Griechen feststellt, ist es in Übereinstimmung mit Hegel, weil gerade in der Auffassung des Todes sich die Unterschiede zwischen Heidentum und Christentum ausdrücken. Kierkegaard sieht, dass die fehlende Bestimmung die des Geistes ist:

„Aus der Bestimmung der Zeitlichkeit als Sündhaftigkeit folgt wiederum der Tod als Strafe. (...) Das Tier stirbt eigentlich nicht; aber wenn der Geist als Geist gesetzt ist, dann zeigt der Tod sich als das Entsetzliche. (...) Die heidnische Anschauung des Todes war – ebenso wie deren Sinnlichkeit naiver, deren Zeitlichkeit sorgloser war – milder und anmutiger, ermangelt aber des Höchsten.“⁸⁰³

Den Tod mit Strafe gleichzusetzen wird nur erst mit dem Christentum ermöglicht, indem der Mensch als Sinnlichkeit und Ewigkeit bestimmt wird.

Der Moment des Todes als Schmerz entsteht, nach Hegel, in der Bewegung des Geistes, in dessen Verlauf ein Ringen und ein Kampf, als die Qual des Geistes und der Leiblichkeit entsteht, diese Bedeutung fehlt bei den Griechen:

„Man kann nicht sagen, daß bei den Griechen der Tod in seiner wesentlichen Bedeutung aufgefaßt worden sei. Weder das Natürliche als solches noch die Unmittelbarkeit des Geistes in seiner Einheit mit der Leiblichkeit galt ihnen als etwas an sich Negatives, und der Tod der Leiblichkeit galt ihnen als etwas an sich selbst Negatives, und der Tod war ihnen deshalb nie ein abstraktes Vorübergehen, ohne Schrecken und Furchtbarkeit, ein Aufhören ohne weitere unermeßliche Folgen für das hinsterbende Individuum.“⁸⁰⁴

Die nicht vorhandene Trennung zwischen Leben und Tod kann bei den Griechen dadurch exemplifiziert werden, dass dem Toten Münzen auf die Augen gelegt wurden, damit der Fährmann, der den Toten über Lethe begleiten sollte, bezahlt werden konnte, sonst musste er für immer in dem Zwischenreich ausharren.

Erst wenn die Unmittelbarkeit des Geistes zu einer Einheit mit dem Leiblichen wird, beginnt der Schrecken des Todes:

„Wenn sich aber die Subjektivität in ihrem geistigen Insichsein von unendlicher Wichtigkeit wird, dann ist die Negation, welche der Tod in sich trägt, eine Negation dieses Hohen und Wichtigen selber und deswegen furchtbar – ein Ersterben der Seele, der ewigen Verdammnis überantwortet finden kann.“⁸⁰⁵

„Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse“⁸⁰⁶, war für Adorno keine rhetorische Frage, sondern die allerernsteste. Der spekulative Wahrheitsbegriff, der das Glück des Gedankens verheißt, welches in der Erhebung über die Faktizität besteht, war für

⁸⁰³ ebd., S.85f

⁸⁰⁴ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.503

⁸⁰⁵ ebd., S.503

⁸⁰⁶ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.353

Adorno durch die gesellschaftliche Naturkatastrophe Auschwitz auf Äußerste gefährdet und kompromittiert. Es gibt Schlimmeres zu fürchten als den Tod, wenn Individuen im Zuge ihrer Auslöschung zu bloßen Exemplaren einer abstrakten Identität gemacht werden. In einer Welt, in der es längst Schlimmeres zu fürchten gibt als den Tod, bedeutet dies, dass der Mensch den Tod der Seele im noch lebendigen Körper erlebt.

Der unendliche Schmerz der Aufopferung der eigensten Subjektivität wurde mehr oder weniger aus der Darstellung der klassischen Kunst ausgeschlossen und erhält erst im Romantischen ihre eigentliche Notwendigkeit.

Das Romantische ist an sich das Prinzip der Auflösung des klassischen Ideals. In der romantischen Kunst ist der Tod ein Erstreben der natürlichen Seele und endlichen Subjektivität, ein Erstreben, das sich nur zu dem in sich selbst Negativen negativ verhält. Die Befreiung des Geistes von seiner Endlichkeit und Entzweiung, sowie die geistige Versöhnung des Subjekts mit dem Absoluten. Für die Romantik ist der Akt mit dem Absoluten ein Akt des Inneren, welcher zwar im Äußeren erscheint, aber das Äußere als Zweck und Inhalt nicht hat. Erst die romantische Kunst vertieft den Geist in ihre eigene Innigkeit, gegen welche nun das Fleisch, die äußere Realität und Weltlichkeit, zunächst als Nichtig gesetzt wird. Die Forderung wird, dass der Inhalt für den Künstler das Substantielle, die innerste Wahrheit seines Bewusstseins ausmacht. Die romantische Kunst ist das Auseinanderfallen der inneren Bedeutung und der äußeren Gestalt.

Vigilius Haufniensis beschreibt in ‚Der Begriff Angst‘ im Jahre 1848 den Augenblick des Todes so, dass die Synthese zwischen Geist und Leib sich in dem Augenblick des Todes zuspitzt:

„Im Todesaugenblick befindet sich der Mensch am äußersten Ende der Synthese; der Geist kann gleichsam nicht zur Stelle sein, denn der kann nicht sterben, und doch muß er warten, denn der Leib muß ja sterben.“⁸⁰⁷

Diese Problematik greift Anti-Climacus in ‚Krankheit zum Tode‘ im Jahre 1849 wieder auf. Dieser Tod wird der Ausdruck für das größte geistige Elend, er ist Verzweiflung und er ist die Sünde. Die Krankheit zum Tode ist die Verzweiflung, dass er nicht sterben kann, sie ist eine Krankheit im Geist. Mit der Interpretation

⁸⁰⁷ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.86

des Satzes „Also, Lazarus ist tot, und doch war diese Krankheit nicht zum Tode“⁸⁰⁸ erklärt Kierkegaard die menschliche Zwiespältigkeit. Damit sagt Kierkegaard ausdrücklich, dass nicht der zeitliche Tod, sondern der ewige gemeint ist. Es geht also nicht um die irdische Verzweiflung, sondern um eine andere, eine metaphysische. Seitdem er – Carthaphilius – von Jesus mit den Worten verdammt wurde, ‚ich gehe, du aber wirst warten, bis ich komme‘⁸⁰⁹ irrt er umher durch alle Länder und Zeiten. Er ist seit dem 16. Jahrhundert als Ahasver bekannt. Die tödliche Verzweiflung beginnt erst dort, wo die Verzweiflung das ‚Selbst‘ zu verlieren droht. Zum Tode wird die Krankheit erst, wenn verzweifelt dagegen gesträubt wird, sein ewiges Selbst anzuerkennen. Das Ewige ist eine Bestimmung, die der Religiösität A angehört, in der der Mensch sich als ein ewiges Wesen weiß. Ein Mensch, der kein Verhältnis zu Gott als demjenigen hat, ‚bei dem alles möglich ist‘, hat auch kein Selbst, und dies ist Sünde. Der Tod ist der Ausdruck für das größte geistige Elend, und doch besteht die Heilung gerade darin, zu sterben, abzusterben. Denn das größtmögliche menschliche Elend, größer noch als die Sünde, ist Ärgernisnehmen an Christus und im Ärgernis zu verbleiben. Ein Aspekt des Paradox ist, dass der Mensch als Existenz des Zugsichsein von Ewigem und Zeitlichem und, dass Angst und Verzweiflung der Ruf des Ewigen in irdischem Dasein ist.

„Im Begriff der absoluten Subjektivität dagegen liegt der Gegensatz der substantiellen Allgemeinheit und der Persönlichkeit, ein Gegensatz, dessen vollbrachte Vermittlung das Subjektive mit seiner Substanz erfüllt und das Substantielle zum sich wissenden und wollenden absoluten Subjekt erhebt.“ Und Hegel setzt fort: „Zur Wirklichkeit aber der Subjektivität als Geist gehört zweitens der tiefere Gegensatz einer endlichen Welt, durch deren Aufhebung als endlicher und Versöhnung mit dem Absoluten des Unendlichen sich sein eigenes Wesen durch die seine eigene absolute Tätigkeit für sich selbst macht und so erst absoluter Geist ist.“⁸¹⁰

Gerade dort, wo die ‚Aufhebung‘ stattfindet, kann Kierkegaard Hegel nicht mehr folgen, denn für ihn kann nicht die ‚Aufhebung‘ als Möglichkeit für den Menschen gesehen werden. Der Mensch ist nicht nur Geist, sondern auch an die Sinnlichkeit gebunden. In den ‚Philosophischen Brocken‘ wird eine scharfe Trennungslinie zwischen Immanenz und Transzendenz gezogen, aber ihre Einheit wird nicht gebrochen. Im ‚Begriff Angst‘ geht Vigilius Haufniensis von derselben strikten

⁸⁰⁸ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.11

⁸⁰⁹ Sörgel, A., „Ahasver-Dichtungen seit Goethe“, Leipzig 1905, S.7

⁸¹⁰ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.510

Trennung von Immanenz als Bereich der Metaphysik und Transzendenz aus. Das Christentum verkündigt, dass es ein transzendenter Ausgangspunkt sei, dergestalt, dass die Immanenz sich diesen Ausgangspunkt in alle Ewigkeit nicht einverleiben und ihn zu einem Glied machen kann. Dieses Paradox wird in dem Glauben sichtbar, aber die Ästhetik kann es nicht aufheben, genau so wenig wie der Glaube.⁸¹¹

Das Kunstwerk ist für Hegel und Kierkegaard eine sinnliche Setzung des Geistes. In dem Gedanken des Endlichen, dass prinzipiell ein Stück Unendlichkeit vorhanden ist, erhält dies in der Kunstphilosophie Hegels ihre prägnanteste Gestalt. Kunst ist Dasein, d.h. Geschichtlichkeit und Konkretion, d.h. Absolutheit und Idee. „Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklänge des Geistes gebildet ist.“⁸¹² das selbständige Bestehen der Kunstwerke wird von Hegel als ein einheitliches Dasein gefasst:

„Diese reale Kunstwelt ist das System der *einzelnen Künste*.“⁸¹³

Ein System, das die Werke allein nach ihrer äußeren Form einteilt: die Werke der Architektur und der Skulptur sind in die ersten zwei Abschnitte gefaßt, sie sind die klassischen Künste; im dritten Abschnitt sind die romantischen Künste zusammengefaßt: Malerei-Musik-Poesie. Die Einteilungskriterien sind aus der Natur der Kunstwerke gewonnen, dass die Kunst auch für die Sinne sei: für die Malerei steht der Gesichtssinn, für die Musik das Gehör und für die Poesie steht das dritte Element, die sinnliche Vorstellung- und Einbildungskraft. Diese Einteilung ist nicht neu, sie ist eine rezeptionsästhetische Zergliederung. Die Malerei als unterste Stufe der romantischen Künste trägt zugleich noch Spuren der aufgelösten Klassik. Hegels Lieblingskunst war die Malerei, für die Musik war er zu nüchtern-ernst und die Poesie war ihm zu romantisch-verspielt. Bei Kierkegaard ist die Kunst auch eine geistige Tätigkeit, aber dadurch, dass sie an die Endlichkeit gebunden ist, durch die Materie und den Künstler, ist es nicht möglich, das Absolute zu erreichen oder darzustellen.⁸¹⁴ Die Kunst kann deshalb das Absolute

⁸¹¹ Die Lösung besteht in der ‚Wiederholung‘, d.h., dass die Idealität in der Realität verwirklicht wird. In ‚Furcht und Zittern‘ wird ‚die Bewegung der Glaube‘ an eine Überwindung der unendlichen Resignation geknüpft. Diese Doppeltbewegung ist nicht anderes als die Verwirklichung der ‚Wiederholung‘.

⁸¹² ebd., S.39

⁸¹³ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1999, S.246

⁸¹⁴ Anhand der Begriffe der Natur und des Kunsterzeugnisses zeigt Kierkegaard deren Unterschiede und wieso es unmöglich ist, die Werke Gottes zu begreifen: „Der Grund, weswegen ich eigentlich nicht sagen kann, daß ich *die Natur* bestimmt genieße, ist der, daß es meiner Reflexion nicht recht begreiflich werden will, *was* ich genieße. Ein

nur in der Form seiner endlichen Gegebenheit zur Darstellung bringen und sie kann nur aufzeichnen, wie das Absolute angenährt werden kann oder mit den Worten Kierkegaards auszudrücken, *wie* das Verhältnis zum Absoluten gestaltet werden kann. In Kierkegaards Schriften ist die vom Bild ausgehende emotionale Wirkung mit einem Appell an den Intellekt verbunden, so dass über diese doppelte Appell-Ebene das existierende Individuum in seiner moralischen Fähigkeit angesprochen wird. Bei ihm spricht das Bild die Emotionen und den Intellekt an.

„Die Kunst ist nach Hegels Überzeugung Ausdruck einer ursprünglichen Selbsterfahrung des Subjekts auf der Suche nach seiner Wahrheit. Da sich das Subjekt für Hegel in der sinnlichen Erscheinungsform der Idee selbst entfaltet und vollendet, da die Kunst die Unbedingtheit des Subjekts in der Form ihrer Unmittelbarkeit voll verwirklicht und gestaltet, „ist in der Kunst ein Wissen vom absoluten Geist vorhanden.“⁸¹⁵

Hegel erkennt das Irrige romantischer Theorien, die sich gerade dadurch legitimieren, dass sie sich vom Extrem der Idealität zur Wirklichkeit zurück bewegen wollen. Das Kunstwerk ist für Hegel von materieller Realität – nicht absoluter Idealität. Die romantische Kunst ist für Hegel neben Religion und Philosophie eine Weise, in der sich das Subjekt in seiner Unbedingtheit entfaltet. Die Entzweiung der Innerlichkeit ermöglicht der vereinzelt Subjektivität, sich

Kunsterzeugnis hingegen kann ich fassen; ich kann – wenn ich so sagen darf – jenen archimedischen Punkt finden, und wenn ich ihn erst gefunden habe, so klärt sich alles leicht für mich. Ich kann nun diesen einen großen Gedanken verfolgen und sehen, wie alle Einzelheiten dazu dienen, ihn deutlich zu machen. Ich sehe gleichsam die ganze Individualität des Verfassers als das Meer, in dem alles Einzelne sich widerspiegelt. Der Geist des Verfassers ist mir verwandt, wohl ist er mir vielleicht weit überlegen, aber doch eingeschränkt wie ich. Die Werke der Gottheit sind mir zu groß; ich muß mich in Einzelheiten verlieren. Daher kommt es auch, daß die Äußerungen der Leute bei Betrachtung der Natur: „Das ist herrlich, erhaben“ usw. – so nichtssagend sind, denn sie sind allzu anthromorphisch; sie bleiben bei dem Äußeren stehen; das Innere, Tiefe können sie nicht aussprechen. In dieser Hinsicht scheint es mir auch höchst bemerkenswert, daß die großen Genies unter den Dichtern (wie ein Ossian, Homer) als blind dargestellt werden. Es ist mir natürlich gleichgültig, ob sie wirklich blind waren oder nicht; ich halte mich nur daran, daß die Menschen sie sich als Blinde gedacht haben; denn damit scheint gleichsam angedeutet zu werden, daß sie das, was sie sahen, wenn sie die Schönheit der Natur besangen, nicht mit dem äußeren Auge sahen – es zeigte sich einer inneren Schau. (...)“
Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.56f

Das Leben und Werk Kierkegaards sind von einer hohen Wertschätzung der Natur durchdrungen. Schon in seinen ersten Tagebuchaufzeichnungen zeigt sich sein Sinn für die Schönheit und Macht der Natur, für deren erbauende Wirkung auf den Geist, aber auch für ihre schonungslose Gewalt, die dem Menschen, wenn er es zulässt, seine eigene Nichtigkeit vor Augen führt, seine Abhängigkeit von einem höheren Wesen.

Die Bilder der Natur in den Texten ‚von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln unter dem Himmel‘, zeigt wie Kierkegaard sie ausmalt und darin verweilt. Die Natur ist das ‚rein Sinnliche‘, dessen sichtbarer und hörbarer Ausdruck (für den Menschen) keine verborgene Bedeutung enthüllt, weil die Natur gleichgültig gegen die Unterscheidung, die der Ethik alles ist, ist: die zwischen Gut und Böse.

vgl., Bei Kierkegaard ist die Kunst die Unzulänglichkeit das Absolute darzustellen, während bei Nietzsche: „Kunst behandelt also den *Schein als Schein*, will also gerade *nicht* täuschen, ist wahr.“

Nietzsche, F., „Die Geburt der Tragödie“, in Gesammelte Werke, Musarion-Ausgabe, Bd.6, München 1922, S.98

⁸¹⁵ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.77

aufgrund des Abstandes zum Absoluten als Selbstbewusstsein und Selbstäußerung zu begreifen. Hegel bemüht sich alles Nichtidentische dem Identitätsprinzip zu unterwerfen, so musste Adornos Denken, indem es den Idealismus gleichsam zum Prinzip machte, in einer Philosophie der Kunst enden: weil allein in den Kunstwerken das Bild einer Identität erscheint, die nicht im Begriff aufgeht, die damit auch nicht der Herrschaft des über den Begriff Verfügenden unterworfen ist:

„Kunstwerke sind die vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit.“⁸¹⁶

Die Kunst kann nicht ihre Vollendung in der verbalen Sprache finden, aber ihr steht eine eigene Erfahrungsmodalität zu und die Sprache der Kunst ist aus ihrem Kontext nicht ablösbar. Das Kunstwerk, das am stärksten zu ‚sprechen‘ scheint, widersetzt sich der Verbalisierung. „Vermöge ihres Doppelcharakters [der mimetische Charakter, L.R.] ist Sprache Konstituens der Kunst und ihres Todfeindes.“⁸¹⁷

Das Kunstwerk ‚spricht‘ durch die Kompetenz im verstehenden Nachvollzug ästhetischer Zeichen. Aber falsch ist die Behauptung, dass Adorno die mimetische Verstärkung sozusagen ‚von außen‘ herbei holen wollte. In seiner dialektischen Theorie gibt es kein ‚außen‘ mehr. Mimesis ist immer schon ihr eigenes Anderes als das Andere der Rationalität.

Das Wissen vom Absoluten ist dem Subjekt bei Kierkegaard verschlossen, aber mithilfe der Kunst versucht er das Verhältnis zum Absoluten auszudrücken, dennoch kann erst im Christenum (dem Religiösen) dieses Verhältnis, in seiner Paradoxie, dargestellt werden:

„Der Glaube ist nämlich nicht die erste Unmittelbarkeit, sondern eine spätere. Die erste Unmittelbarkeit ist das Ästhetische, und hier kann die Hegelsche Philosophie wohl recht haben, aber der Glaube ist nicht das ästhetische, oder auch: der Glaube war niemals da, weil er immer da war.“⁸¹⁸

Kierkegaard lehrt durch sein Pseudonym Haufniensis, dass alles Wissen Angst sei und die Angst entspringt daraus, denn vor dem Wissen steht die Nichtwissende Unschuld. ‚Die Unschuld‘, so wird behauptet, ist ‚Unwissenheit‘. In der Unschuld ist der Mensch nicht als Geist bestimmt, sondern seelisch in unmittelbarer Einheit mit seiner Natürlichkeit. Die Angst ist der Wegweiser zum Nichts.

In seinen Schriften wird es deutlich, dass die Angst für ihn bereits eine metaphysische Gegebenheit ist. Und obgleich er Schrecken und Grauen der Angst

⁸¹⁶ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.190

⁸¹⁷ ebd., S.171

⁸¹⁸ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S. 76

in allen ihren Varianten schildert und das Nichts der Angst immer wieder beschreibt, ist doch schon auch sichtbar, dass die Angst als solche nicht nur einen negativen Gehalt hat.⁸¹⁹

Das Grundprinzip der romantischen Kunst beschreibt Hegel so:

„Diese Erhebung des Geistes *zu sich*, durch welche er seine Objektivität, welche er sonst im Äußerlichen und Sinnlichen des Daseins suchen mußte, in sich selber gewinnt und sich in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet und weiß, (...) Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, dass seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegenteil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Äußeren in seine Innigkeit mit sich zurückführt und die äußere Realität als ein ihm nicht adequates Dasein setzt.“⁸²⁰

Die plastischen Skulpturen der Griechen drücken nicht die Bewegung und die Tätigkeit des Geistes aus, was ihnen fehlt ist die Wirklichkeit der fürsichseienden Subjektivität in dem Wissen und Wollen ihrer selbst. Der Mangel zeigt sich darin, dass „den Skulpturengestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus.“⁸²¹

Wie Schelling (und dessen idealistische Vorgänger) begreift Kierkegaard auch die Sünde als Tat des Geistes und nur als Geist befindet sich der Mensch vor einem ihn ängstendes Nichts, dem unendlichen Möglichkeitshorizont der Freiheit gestellt. Aber Kierkegaard erweitert die Definition der Sünde, die Sünde erscheint nicht mehr nur als Tat des Geistes, sondern – weit radikaler – als transzendente Tat der Selbstkonstitution seiner Freiheit. Indem Freiheit sich realisiert, zu einem Bestimmten sich verendlicht, wird sie schuldig.

Ästhetik heißt bei Kierkegaard mehr als bloße Kunstlehre. Die Innerlichkeit muss in Handlung umgesetzt werden. Die Gedanken müssen vom Subjekt immanent ihre Ausdrucksform finden und Kierkegaard benutzt selbst die Form der Schrift. Bei

⁸¹⁹ Kierkegaard schreibt in seinem Tagebuch über der Zwiespältigkeit der Angst: „Angst ist der Möglichkeit erster Reflex, ein Schimmer und doch eine furchtbare Verzauberung.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.II, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.91

⁸²⁰ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.499 vgl., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1986, S.258

⁸²¹ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.501 Hegel führt fort: „Dies Licht der Seele fällt außerhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge in Auge zu blicken vermag.“ Genau wie Lessing es in ‚Laokoon‘ beschreibt, spielt der richtig ausgesuchte Augenblick des Künstlers für den Zuschauer den entscheidenden Moment. Der Künstler soll den richtigen Augenblick ausgesucht haben, damit die Einbildungskraft *des Zuschauers* freien Spielraum bekommt. Lessing beschreibt diesen Augenblick anhand des Laokoons und Kierkegaard baut seine Texte um diesen Augenblick herum.

Kierkegaard spricht der Künstler zu uns, durch das Kunstwerk. Die Schrift ist die Möglichkeit die Menschen als Einzelne anzusprechen. Die Wahrheit ist für Kierkegaard kein objektives Wissen. Vielmehr wird für ihn *das Verhältnis*, mit welchem der Mensch sich auf die Wahrheit einlässt und mit ihr umgeht, zum Kennzeichen der Wahrheit selbst. Man kann die Wahrheit nicht wissen, sondern man kann nur in Wahrheit *sein*.

II. DAS SYSTEM HEGELS: EXISTENZ, AUFHEBUNG UND WERDEN MIT STÄNDIGEM RÜCKBLICK AUF KIERKEGAARD

1. DER BEGRIFF DER GESCHICHTE BEI HEGEL – DIE ENTFALTUNG DER VERNUNFT UND DIE KRITIK DER FEHLENDEN EXISTENZ

Anhand des Hegelschen Begriffs der Geschichte können seine Begriffe der Existenz, der Aufhebung und des Werdens dargelegt werden. Die Kritik Kierkegaards an ‚dem System Hegels‘ findet in dem Begriff der Geschichte ihre Zuspitzung und kann deutlich hervorgehoben werden, indem der Kierkegaardsche Begriff der Geschichte dem Hegelschen gegenüber gestellt wird.

Das Absolute als vernünftiger Geist entfaltet sich als subjektiver Geist, als objektiver Geist und als absoluter Geist, in welchem die Religion nur eine dialektische Übergangsstufe ist. Die Kunst ist der absolute Geist in der Form der Anschauung,⁸²² die Religion, absolute Geist in der Form der Vorstellung und die Philosophie, absolute Geist in der Form des reinen Denkens. Erst in der Philosophie, die dieses System konzipiert, kommt Gott als reines Selbstbewusstsein zu sich selbst und damit ist das Ziel der Weltgeschichte erreicht, die Verwirklichung der Vernunft: „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.“⁸²³ Marx nahm an, dass die bürgerliche Gesellschaftsformation die letzte Stufe jener Vorgeschichte sei, weil sie bereits die Grundbestandteile einer eigentlich menschlichen Geschichte enthalte und den Beginn des Emanzipationsprozesses der Gattung intendiere. Für ihn und Friedrich Engels waren die bürgerlichen Produktionsverhältnisse die letzte antagonistische Form des gesellschaftlichen Produktionsprozesses, antagonistisch nicht im Sinn von individuellem Antagonismus, sondern eines aus den gesellschaftlichen

⁸²² „Wenn wir also den Begriff des Geistes mit Hegel ins Fürsichsein setzen und es gelten lassen, daß der Inhalt der Kunst – also Idee- eine Verwirklichung des Geistesbegriffes sein soll, so folgt aus der Sinnlichkeit des Ästhetischen notwendig, daß dieser Inhalt konkret sein muß, aber auch, daß „das *Menschliche* den Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst“ ausmacht.“

Horn, A., „Kunst und Freiheit“, Den Haag, 1969, S.4

Die Kunst ist doch nicht die alleinige und höchste Stätte der Idee.

⁸²³ Hegel, G.W.F., „Grundlinien der Philosophie des Rechts“, herausgegeben von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1955, S.14

Lebensbedingungen der Individuen hervorwachsenden Antagonismus. Aber für die Beiden stand auch fest:

„die im Schoß der bürgerlichen Gesellschaft sich entwickelnden Produktivkräfte schaffen zugleich die materiellen Bedingungen zur Lösung dieses Antagonismus. Mit dieser Gesellschaftsformation schließt daher die Vorgeschichte der menschlichen Gesellschaft ab.“⁸²⁴

Solange aber das Versprechen der Versöhnung von individueller, freier Selbstbestimmung und gesellschaftlichem Ganzen nicht eingelöst ist, solange leben wir, wie Adorno mit Marx feststellt, noch in der Vorgeschichte.

Hegels Realprinzipien der Geschichte und Hegels geschichtsphilosophische Grundbegriffe stehen unter ein und demselben Prinzipienbegriff; sie stehen unter dem Prinzipienbegriff der Vernunft. Die Kontinuität der Geschichte und die philosophische Besinnung auf die Geschichte und ihre Kontinuität entspringen Hegels Idee des in der Geschichte erkennbaren Fortschritts der gesamten Kultur. Die Philosophie ist als ein synthetisches Gebilde einer langwährenden Epoche anzusehen. Sie ist aus dem Willen geboren in einem einheitlich gebauten, aber vielfach verzweigten System das Ganze des abendländischen Denkens zu vereinen. Dies Ganze – nicht das Einzelne – ist für Hegel die Wahrheit.

Der Begriff des Ganzen ist unverzichtbar für die kritische Theorie, weil sie ihren Gegenstand, die Gesellschaft, ohne diesen Begriff nicht fassen könnte. Insofern knüpft Adorno also an Hegel an. Aber Adorno folgt der emanzipations- und revolutionstheoretischen Linie der Marxschen Theorie, weil der kritische Begriff des Ganzen die vorweggenommene Perspektive der praktischen Umwälzung des bestehenden Ganzen voraussetzt.

Die Adornosche Verbindung zwischen Ästhetik und Geschichtsphilosophie wird von Hermann Schweppenhäuser prägnant zum Ausdruck gebracht:

„Adornos aporetisch-revolutionstheoretisch gewendete, auch daher negative Apokalyptik auf dem Gebiet der Ästhetik – die bekanntlich auch den Reflexionen über Notwendigkeit und Möglichkeiten des Bewegungsgesetzes moderner Kunst bis hin zu ihrer Selbstaufhebung in Thomas Manns Roman Doktor Faustus zu Grunde liegt – verknüpft Ästhetik unlöslich mit Geschichtsphilosophie.“⁸²⁵

Mit der Einführung des Begriffs des ‚Nichtidentischen‘ wird die Kritik an dem Hegelschen Begriff der Totalität von Adorno entfaltet:

⁸²⁴ Engels, F., „Zur Kritik der politischen Ökonomie“, Gesammelte Schriften, Bd.13, Berlin 1981, S.9

⁸²⁵ Schweppenhäuser, H., „Zeitschrift für kritische Theorie“, Nr. 17, herausgegeben von Gerhardt Schweppenhäuser und Wolfgang Bock, Lüneburg 2003, S.48

„Sein Ganzes *ist* überhaupt nur als Inbegriff der je über sich hinausweisenden und sich auseinander hervorbringenden Teilmomente; nichts jenseits von ihnen. Darauf zielt seine Kategorie der Totalität.“⁸²⁶

In der ‚Negativen Dialektik‘ vertritt Adorno das erkenntnistheoretische Postulat vom ‚Vorrang des Objekts‘.⁸²⁷ Das Nichtidentische ist bei Adorno kein affirmativer Begriff, dessen Gehalt jenseits der Grenzen von Rationalität durch andere, nicht-rationale Erkenntnisinstanzen dingfest zu machen wäre. Es ist das negativ-begriffliche Resultat der bestimmten Negation des Identitätsbegriffs: Philosophische Reflexion versichere sich des Nichtbegrifflichen im Begriff. Die Endlichkeit einer Philosophie kann nicht die Unendlichkeit vereinnahmen und die Aufgabe einer ästhetischen Interpretation von Kunstwerken, deren Moment der Philosophie nicht akzidentiell ist, kann nicht ihre Identität mit dem Begriff herstellen.

Die Geschichte steht für Hegel unter dem Prinzip der Einheit des Wissens mit sich selbst. Die Finalität der Geschichte und ihre Prinzipien bestimmen folglich nicht nur die reale Folge der geschichtlichen Ereignisse. Sie bestimmen zusätzlich die Grundeinstellung, mit der Hegels Geschichtsphilosophie, die selbst ein Moment geistiger Bestimmung und damit der Teil der Geschichte ist, an ihren Gegenstand herangeht. „In dem Wissen hat also der Geist die Bewegung seines Gestaltens beschlossen, insofern dasselbe mit dem unüberwundenen Unterschiede des Bewusstseins behaftet ist. Er hat das reine Element seines Daseins, den Begriff, gewonnen. Der Inhalt ist nach der *Freiheit* seines *Seins* das sich entäußernde Selbst oder die *unmittelbare* Einheit des Sichselbstwissens.“⁸²⁸

Die Forderung nach Freiheit und die Forderung nach der Verwirklichung der Freiheit in der Geschichte ist durch das Wissen, das der Geist von sich selbst und seiner Endlichkeit hat, bestimmt.

Für Hegel steht die Geschichte unter dem Prinzip der Einheit des Wissens mit sich selbst, die Bewegung des Selbstbewusstseins, die *in dem absoluten Begriff* ihre Vollendung findet, während bei Kierkegaard die Geschichte als Aufgabe verstanden wird. Schon in ‚Über der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘ verabschiedet Kierkegaard die Möglichkeit die Geschichte zu systematisieren und sie als einen progressiven Fortschritt um ein höheres Ziel zu

⁸²⁶ Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel. Aspekte“, Gesammelte Schriften, Bd.5, Frankfurt am Main 1971, S.253f

⁸²⁷ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.186

⁸²⁸ ebd., S.588

realisieren darzustellen; die Geschichte folgt keiner Form der Logik, die uns in die Lage versetzen soll Voraussagen zu machen oder Regeln aufzustellen; die Dachziegel fallen und deren konkreter Niederschlag kann nicht gerechtfertigt werden:

„Es würde doch wie ein Scherz klingen, wenn ein Eingeladener beim Empfang der Einladung antwortete: Ich werde bestimmt kommen, du kannst es mir glauben; doch nehme ich den Fall aus, daß ein Dachziegel herabfällt und mich totschießt, denn dann kann ich nicht kommen. Und doch kann das zugleich der höchste Ernst sein, und der so redet, kann, indem er mit einem Menschen scherzt, vor Gott stehen.“⁸²⁹

Auch das Hegelsche Denken verfällt dem der Philosophie selbst seit Plato innewohnenden Sicht, die Spähre der Existenz zu überspringen und das Wahre ins Überzeitlich-Ewige zu setzen. Kierkegaard dagegen entwirft früh eine antiplatonische Philosophie der Zeitlichkeit, und diese ist ihm gleichbedeutend mit den Grundaussagen des Christentums. Kirkegaard fragt in seiner Frühschrift ‘Johannes Climacus – oder De omnibus dubitandum est’⁸³⁰ nach, wie die Existenz beschaffen sein müsse, damit Zweifeln möglich werde. Damit fragt Kierkegaard über das Faktum des Zweifels hinaus, denn er fragt nach dessen Grund und wie es scheint, setzt Kierkegaard hier ganz selbstverständlich die Existenz als Grund des Zweifels an. Im Zweifel erweist sich die Existenz als in ursprünglicher Weise für Wahrheit und Unwahrheit erschlossen. Der Zweifel verweist somit auf eine ausgezeichnete Struktur der Existenz. Die fertig gereiften Intentionen Kirkegaards werden von Johannes Climacus in der ‚Nachschrift‘ formuliert:

„Mein Hauptgedanke war, daß man in unserer Zeit vermittle des vielen Wissens vergessen habe, was es heiße, zu *existieren*, und was *Innerlichkeit* zu bedeuten habe, und daß das Mißverständnis zwischen Spekulation und Christentum sich daraus erklären lassen müsse. Ich beschloß nun, soweit wie möglich zurückzugehen, um nicht zu früh zum Religiös-Existieren, geschweige denn zum Christlich-Religiös-Existieren zu kommen, und so Mißlichkeiten hinter mir zu lassen. Wenn man vergessen hatte, was es heißt, religiös zu existieren, dann hatte man wohl auch vergessen, was Menschlich-Existieren heißt; dies mußte also aufgedeckt werden.“⁸³¹

Kierkegaard zufolge ist die Philosophie dahingehend zu korrigieren, dass das Wirkliche, ans Endliche und ans Zeitliche gebundene zu ihrem Subjekt wird. Das Bewusstsein ist das Verhältnis von Realität und Idealität und nicht dessen

⁸²⁹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.80

⁸³⁰ Diese zu Lebzeiten Kierkegaards nicht veröffentlichte Schrift entstand in der Zeit November 1842 bis etwa April 1843.

Reflexion; so ist es selbst der Widerspruch. Das Bewusstsein, das den Widerspruch weiß, weiß sich selbst. Es ist daher Selbstbewusstsein. Somit ist das Bewusstsein selbst in seiner ‚ersten‘ Bestimmung Realität und in seiner ‚zweiten‘ Bestimmung Idealität. Aus dieser gegabelten Struktur des Bewusstseins heraus ist der Zweifel und die Frage nach der Wahrheit möglich. Dieses ‚Mehr‘ oder ‚Drittes‘ im Bewusstsein als Widerspruch zwischen Realität und Idealität ist nicht ein Höheres, wie die Idee bei Hegel, sondern das was jede Vermittlung unmöglich macht: Das Sein im Sinne des ‚esse‘. Kierkegaard findet es im absoluten Festhalten des Widerspruchs, im Da-sein. Das Subjekt ist eine Synthese zwischen Leiblichkeit und Seele, die von einem Dritten zusammengehalten wird, von dem Geist. Anti-Climacus bestimmt das Selbst, den existierenden Menschen, als ein „Verhältnis, das zu sich selbst verhält“⁸³² und zugleich ist dieses Selbst eine Synthese, die sich zu etwas anderem verhält, von dem sie gesetzt ist:

„Ein solches abgeleitetes, gesetztes Verhältnis ist das Selbst des Menschen, ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält und, indem es sich zu sich selbst verhält, sich zu einem anderen Verhält.“⁸³³

Das Andere ist das Absolute, das absolute Paradox - als Subjektivität, die sich vor Gott zu sich selbst als Synthese verhält. Die Geschichtlichkeit wird dann als Existenz vor Gott zu verstehen sein. Die verschiedenen Stellungen des Menschen zu Gott sind die wichtigsten Elemente der Existenz, denn der Mensch ist Subjekt und Objekt zugleich. Die Geschichte des Menschen ist die Bewegung innerhalb der Synthese, also zwischen Zeit und Ewigkeit, und Notwendigkeit und Freiheit. Die Geschichtlichkeit ist dann die Bewegung des Selbst, die befähigt Geschichte zu haben. Kierkegaard zieht eine enge Verbindung zwischen der Geschichte des Einzelnen und der des Geschlechts. Die ‚innere‘ Geschichte, die des Individuums und die ‚äußere‘, die Weltgeschichte, erscheinen auf den ersten Blick als Widerspruch. Mit dem Beispiel von Adam und der Erbsünde zeigt er, dass Adam nicht außerhalb des Geschlechts stehen kann: er ist sich selbst und das Geschlecht. Das Prinzip der Freiheit und das Prinzip der Notwendigkeit stoßen aufeinander und der Mensch hat diesen Widerspruch als Aufgabe. In diesem Entschluss, durch den das Individuum ihn als Aufgabe übernimmt, es selbst zu sein und das Geschlecht, verbindet es gleichzeitig die innere und die äußere Geschichte und deren Ausdruck ist die Aufgabe.

⁸³¹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.242

⁸³² Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.13

⁸³³ ebd., S.13

Die Einheit des Metaphysischen, die göttliche Vorsehung und das Zufällige, das Geschichtliche, bilden für Kierkegaard die Geschichte und das längere Zitat aus dem Tagebuch bezeugt diese Annahme:

„Es ist nun freilich wahr, daß das Abstrakte, das Metaphysische, ständig verkürzt und mehr und mehr abgekürzt werden muß (sowohl in dem Sinne, in dem der Maler verkürzt, als auch in dem Sinne, nach welchem man in strengerer Bedeutung verkürzt, da der Zweifel, durch den hindurch das System sich mehr und mehr vorarbeitet, überwunden werden muß, und es deswegen immer weniger Gesprächig wird); aber dadurch, daß das metaphysische Denken zugleich behauptet, es denke die geschichtliche Wirklichkeit, verstrickt es sich. Nachdem nämlich das System sich erfüllt hat und die Kategorie der Wirklichkeit erreicht hat, tritt der neue Zweifel hervor, der neue Widerspruch, der letzte und tiefste, wo durch die metaphysische Wirklichkeit sich zur geschichtlichen Wirklichkeit bestimmt. (Die Hegelianer unterscheiden deshalb Dasein und Wirklichkeit, die äußere Erscheinung ist daseiend, aber soweit sie in die Idee aufgenommen ist, ist sie wirklich. Das ist nun sehr richtig, aber die Hegelianer bestimmen nicht die Grenze, wie weit jede Erscheinung derart wirklich werden kann; was seinen Grund darin hat, daß sie die Erscheinung aus der Vogelschau des Metaphysischen sehen und nicht auch das Metaphysische von der Erscheinung aus in der Erscheinung.) Das Geschichtliche ist nämlich die Einheit des Metaphysischen und des Zufälligen. Es ist das Metaphysische, soweit dies das ewige Band des Daseins ist, ohne welches das Erscheinungshafte in lose Stücke zerfiel; es ist das Zufällige, soweit bei jeder Begebenheit eine Möglichkeit ist, daß sie auf unendlich viele andere Arten geschehen könnte; die Einheit davon ist vom Göttlichen her gesehen *die Vorsehung*, vom Menschlichen her das *Geschichtliche*. Der Sinn des geschichtlichen ist nun nicht, daß es vernichtet werden soll, sondern daß der einzelne darunter frei sein soll, aber auch froh darin. Diese Einheit des Metaphysischen und des Zufälligen liegt bereits im Selbstbewusstsein, das der Ursprungspunkt der Persönlichkeit ist. Ich werde mir zugleich meiner ewigen Gültigkeit bewusst in meiner sozusagen göttlichen Notwendigkeit und meiner zufälligen Endlichkeit (daß ich dies bestimmte Wesen bin, geboren in diesem Land, zu dieser Zeit, unter allen mannigfaltigen Einflüssen dieser wechselnden Umgebungen). Und diese letzte Seite soll nicht übersehen und nicht verschmäht werden, sondern das wahre Leben des Einzelmenschen ist dessen Verklärung, die nicht darin besteht, daß das leere, inhaltslose Ich sich gleichsam aus dieser Endlichkeit wegschleicht, um sich zu verflüchtigen und auf seiner himmlischen Auswanderung zu verdunsten, sondern darin, daß das Göttliche die Endlichkeit bewohnt und sich in sie hineinfindet.“⁸³⁴

Für das Subjekt zeigt sich die Kierkegaardsche Kritik der Hegelschen Geschichtsphilosophie in doppelter Weise von Belang: Zum einen wird Geschichte erst dann sinnvoll, wenn sie dem Subjekt zugeordnet und ihm damit als Handlungsraum verfügbar ist; das Subjekt erhält gleichsam eine Aufwertung durch die Geschichte. Andererseits bestehen Sinn und Wert des Subjekts noch nicht allein darin, dass ihm die (eine) Geschichte zuerkannt ist, denn nunmehr gilt es, sich in

⁸³⁴ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.228f

diesem zur Verfügung stehenden Raum zu verwirklichen, seine zutiefst eigene Geschichte hervorzubringen, was wiederum davon abhängt, wie es gelingt, sich zu sich selbst und seiner Umwelt authentisch zu verhalten. Mit der Einführung ‚des neuen Zweifels und des neuen Widerspruchs‘ zeigt Kierkegaard, dass die Vermittlung nicht ein Mittleres zwischen den Extremen sei, sondern, dass hindurch zwei Extreme nicht vermittelt werden können.⁸³⁵

2. DIE KIERKEGAARDSCHE KRITIK AN DEM SYSTEM HEGELS

In der Ablehnung der Hegelschen Metaphysik ist sich der christliche Denker Kierkegaard mit dem Atheisten Marx völlig einig. Kierkegaard und Marx werden zwar die Dialektik anerkennen, aber das System Hegels ganz und gar verurteilen. Die Kritik Kierkegaards an dem System Hegels kann von dem Kierkegaardschen Begriff der Wahrheit abgeleitet werden. Wahrheit ist die formale Struktur des Im-Widerspruch-seins des Bewusstseins, selbst Wahrheit ist so nichts anderes als der unermüdliche Prozess der Selbstposition und Selbstnegation der Momente des Bewusstseins selbst. Es ist klar geworden, dass Kierkegaard nach einer Bestimmung der Wahrheit sucht. Er zwingt sich selbst in diese Suche dadurch, dass er das Ungenügen einer rein logischen Bestimmung der Wahrheit, d.h. einer Bestimmung der Wahrheit im Denken, erwiesen hat. Die Zweifelsbetrachtung führt dazu, Wahrheit auf den Ur-Sprung des Bewusstseins zu restringieren.⁸³⁶

Die Kritik von Adorno an dem Hegelschen System, das Ganze, spiegelt sich in dem Begriff des Nichtidentischen wieder. Indem er die Forderung nach dem Nichtidentischen zum Ausdruck bringt, hebt er die Nichtidentität zwischen Begriff und Sache hervor:

⁸³⁵ „Vermittlung heißt daher bei Hegel niemals, wie das verhängnisvollste Mißverständnis seit Kierkegaard es sich ausmalt. Ein Mittleres zwischen den Extremen, sondern die Vermittlung ereignet sich durch die Extreme hindurch in ihnen selber; das ist der radikale, mit allem Moderantismus unvereinbare Aspekt Hegels.“

Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel“, in Gesammelte Schriften, Bd.5, Frankfurt am Main 1971, S.257
Mit seiner Kritik an dem Hegelschen Begriff der Vermittlung möchte Kierkegaard auf ihre Unzulänglichkeit aufmerksam machen.

⁸³⁶ „Even if the System were absolutely complete; even if actuality exceeded expectations, still doubt is due to interest, as all systematic knowledge is disinterested.“

Kierkegaard, S., „Johannes Climacus or: A Life of Doubt“, translated by T.H.Croxhall, London 2001, S.82

„Indem der Begriff festgehalten, also seine Bedeutung mit dem unter ihm befaßten konfrontiert wird, zeigt sich in seiner Identität mit der Sache, wie die logische Form der Definition sie verlangt, zugleich die Nichtidentität, also daß Begriff und Sache nicht eins sind.“⁸³⁷

Das heißt, dass die Sprache, in der Kommunikation oder in der Beschreibung des Res, nie das Besondere als solches trifft. Johannes Climacus benennt das Problem als eine Kontradiktion zwischen Realität und Idealität oder zwischen Realität und Sprache:

„Immediacy is reality; language is ideality; consciousness is contradiction. The moment i express reality, the contradiction is there, for what I say is ideality.“⁸³⁸

Wie Kierkegaard auch den Sinn des Seins des Bewusstseins ansetzen wird, so kann er ihn doch nur sprachlich entfalten. Allerdings muss ihm notwendigerweise die Sprache selbst zum Problem werden (und dann sind wir bei den Problemen der Darstellung (im Ästhetischen) wieder angelangt). Die Kritik von Adorno und Kierkegaard an das System Hegels zeigt sich als eine Sprachkritik und indem sie Hegel misstrauisch gegenüber stehen, werden sie auf die Unzulänglichkeit der Sprache aufmerksam.

In den pseudonymen Schriften von Kierkegaard wird die Begrifflichkeit Hegels Kierkegaardsch angewandt, aber dadurch findet eine implizite Kritik statt. In ‚Der Begriff Angst‘ polemisiert Vigilius Haufniensis 1844 über das Hegelsche System und dessen Begriffe der Bewegung:

„Es gibt eine Kategorie, die ständig gebraucht wird in der neueren Philosophie, in logischen nicht weniger als in historisch-philosophischen Untersuchungen, das ist: der Übergang. Eine nähere Erklärung bekommt man jedoch niemals. Man benutzt den Ausdruck frischweg, und während Hegel und die Hegelsche Schule die Welt in Erstaunen versetzten mit dem großen Gedanken, dem voraussetzungslosen Beginnen der Philosophie oder damit, dass der Philosophie nichts anderes vorausgehen dürfe als die vollkommene Voraussetzungslosigkeit in allem, geniert man sich keinswegs, den Übergang, die Negation, die Mediation, d.h. die Bewegungsprinzipien im Hegelschen Denken dergestalt zu benutzen, daß diese nicht zugleich ihren Platz in dem systematischen Fortschreiten finden. Wenn dies keine Voraussetzung ist, weiß ich nicht, was Voraussetzung ist; denn etwas zu benutzen, das man nirgendwo erklärt, heißt ja, dies voraussetzen. Das System sollte die wunderbare Durchsichtigkeit haben und so wunderbar in sich hineinschauen, daß es nabelschauend (omphalopsychitisch) unerschütterlich auf das zentrale Nichts so lange hinschaute, bis alles sich verklärte und sein ganzer Inhalt durch sich selbst entstände. Diese nach innen gewendete Öffentlichkeit war ja die des Systems. Indessen stellt sich heraus, daß dies nicht so ist und daß der systematische Gedanke hinsichtlich seiner innersten Bewegungen dem Geheimnisvollen zu huldigen scheint. Die Negation, der Übergang, die Mediation sind drei verummte, verdächtige

⁸³⁷ Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel. Aspekte“, in Gesammelte Schriften, Bd.5, Frankfurt am Main 1971, S.310

Geheimagenten (agentia), die alle Bewegungen in Gang bringen. Unruhige Köpfe würde Hegel sie wohl niemals nennen, da sie mit seiner allerhöchsten Genehmigung ihr Spiel treiben, so ungeniert, daß man selbst in der Logik Ausdrücke und Wendungen gebraucht, die geholt sind aus der Zeitdimension des Überganges; darauf, wann, als seinend ist es dies, als werdend ist es das, usw.⁸³⁹

Später in der ‚Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘, in der die eigentliche Auseinandersetzung mit Hegel und dem deutschen Idealismus statt findet, wird die Kritik von Johannes Climacus spitzer:

„Ein System des Daseins kann nicht gegeben werden.“⁸⁴⁰

Zwar ist das Dasein ein System, aber nicht für einen existierenden Geist, sondern nur für Gott. Mit der ‚Nachschrift‘ schlägt Kierkegaard in zwei Richtungen, erstens kritisiert er das System Hegels und andererseits polemisiert er über H.L. Martensen, einen der eifrigsten Vertreter der Philosophie Hegels in Dänemark, der am kommenden Sonntag in der Kirche die Predigt halten soll: „Aber das System hat ja auch mehr als das, was Gott in seinen Händen hat, schon in diesem Augenblick hat es mehr, geschweige denn erst am kommenden Sonntag, wenn es ganz bestimmt fertig wird.“⁸⁴¹

3. ERLEBTE GESCHICHTE: DASEIN UND EXISTENZ

Nicht nur Burckhardt und Nietzsche, sondern auch Kierkegaard, haben die Visionen des kommenden Unheils verkündigt. Bereits 1837 drückt Kierkegaard seine Unruhe über die Zeit in den Tagebüchern aus. Er ist vor nichts im Augenblick mehr bange als dem totalen Bankrott, dem ganz Europa entgegenzugehen scheint, und vergisst darüber das weit Gefährlichere, das scheinbar unentrinnbare Fallit in geistiger Hinsicht, das vor der Türe steht. Der

⁸³⁸ Kierkegaard, S., „Johannes Climacus or: A Life of Doubt“, translated by T.H.Croxhall, London 2001, S.79

⁸³⁹ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.75

Anti-Climacus betont in ‚Die Krankheit zum Tode‘, dass aus dem Verständnis des Systems explizit keine Handlung erfolgt: „In der reinen Idealität, wo nicht die Rede ist von dem einzelnen wirklichen Menschen, ist der Übergang notwendig (im System geht ja alles mit Notwendigkeit vor sich), oder es ist überhaupt keine Schwierigkeit verbunden mit dem Übergang vom Verstehen zum Tun.“

Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.88

⁸⁴⁰ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.111

⁸⁴¹ ebd., S.99

Die sogenannten Stadien bei Kierkegaard bilden kein System im Hegelschen Sinne: „There is, however, a sense in which the *postscript* has to do with Hegelianism. This sense relates to the idea of the ‚stages‘ as a system. Kierkegaard’s disdain for ‚System‘ of the Hegelian type is proverbial; it would be astonishing if the stages he discusses were to form such a system.“

Creegan, C.L., „Wittgenstein and Kierkegaard“, London and New York 1989, S.66

Untergang der Kultur seiner Zeit und die Zukunft als Verlust und Gefahr, der Fortschrittsglaube steht im Mittelpunkt seiner Zweifel und den Grund sieht er in dem Verrat am Christentum. Die tiefe innere Zwiespältigkeit von Kierkegaard ist offenbar, er selbst hat sie immer wieder beschrieben und wusste um sie. So erklärt er sich für einen ‚Janus bifrons‘, so klagt er darüber, dass sein Leben nur ‚konjunktivisch‘ sei, so sagt er von sich selbst, während er dagegen eifere, daß andere nicht die Quellen studieren, sondern Kompendien – lebt selbst ein Kompendium – während er in jedem Disput siegen kann, hat er ein Gespenst seiner eigenen Fantasie auf den Hals bekommen, das er nicht wegdisputieren kann. Seine innere Zwiespältigkeit ist der Pfahl im Fleisch und von seiner frühen Kindheit an sitzt ein Pfeil des Leidens in seinem Herzen. Solange er da sitzt, ist er ironisch – wird er herausgezogen, so stirbt er. Mit ‚Entweder-Oder‘ versucht er den Widerspruch seiner Zeit künstlerisch darzustellen, indem die Moral des Buches, die aus einem ethischen Urteil besteht, möglichst tief, d.h. widerspruchsvoll gefasst wird. Denn wenn es nur einseitig wäre, nur verwerfend oder nur bejahend, wird es der ethischen Komplexität alles Menschlichen nicht gerecht und könne sich somit in dem Medium der dialektischen Wirklichkeit nur mit Gewalt durchsetzen.

Die Erfahrung, die Hegel an der Geschichte macht, ist die der Zwiespältigkeit und sie bildet auch den Ausgangspunkt seiner Staatsphilosophie. Die bürgerliche Gesellschaft, ‚die Erscheinung des Sittlichen‘, ist durch zwei Prinzipien bestimmt : 1. Die einzelne konkrete Person mit ihren besonderen Zwecken und Bedürfnissen, welche sie nur – und so entspringt das 2. Prinzip – über die anderen Personen, die ebenso über ihre Zwecke und Bedürfnisse verfügen und sie erreichen und befriedigen können. Die bürgerliche Gesellschaft, deren Naturprinzip das ‚System der Bedürfnisse‘ ist, hat in Hegels Rechtsphilosophie den Schein der Identität mit sich selbst verloren. Indem Realität und Begriff auseinandertreten, fällt die ‚Erscheinungswelt des Sittlichen.‘⁸⁴² Idee in die ‚Erscheinung‘ zurück; die bürgerliche Gesellschaft ist so die Im § 256 in der Rechtsphilosophie vollzieht Hegel den Übergang aus der bürgerlichen Gesellschaft in den Staat. In ihm, der das ‚an und für sich Vernünftige‘ ist, kommt nicht eine wie auch immer verstandene Natur, sondern ‚die Freiheit zu ihrem höchsten Recht‘.⁸⁴³ Wie für Aristoteles die Polis, so ist für Hegel der ‚Staat‘ das ‚Erste‘ und der ‚wahrhafte Grund‘ nicht nur

⁸⁴² Hegel, G.W.F., „Grundlinien der Philosophie des Rechts“, Hamburg 1967, S.49f

⁸⁴³ ebd., S.208

für den Einzelnen und der Familie, sondern auch für die bürgerliche Gesellschaft. Die Idee des Staates hält die bürgerliche Gesellschaft als Moment in sich fest, aber der Staat ist die Wirklichkeit der Idee, in welchem die Freiheit zu ihrem höchsten Recht kommt, denn er ist der Wirklichkeit der konkreten Freiheit.

Adorno sieht wie Kierkegaard, dass die bürgerliche Gesellschaft als eine antagonistische Totalität hervortritt:

„Die bürgerliche Gesellschaft ist eine antagonistische Totalität. Sie erhält einzig durch ihre Antagonismen hindurch sich am Leben und vermag sie nicht zu schlichten.“⁸⁴⁴

Adorno hebt darin hervor, daß durch die Kategorie des Individuellen die Zwiespältigkeit der Hegelschen Philosophie deutlich hervorgehoben wird und deshalb sei die Hegelsche Staatsphilosophie ein notwendiger Gewaltstreich; Gewaltstreich, weil sie die Dialektik sistiert im Zeichen eines Prinzips, dem Hegels eigene Kritik des Abstrakten gebührte:

„(...) So wenig wie Subjekt und Objekt sind die Kategorien von Besonderem und Allgemeinem, von Individuum und Gesellschaft stillzustellen, oder auch nur der Prozeß zwischen den beiden als einer zwischen sich selbst gleichbleibenden Polen zu deuten: der Anteil beider Momente, ja was sie überhaupt sind, ist nur in der historischen Konkretion auszumachen.“⁸⁴⁵

Adornos Forderung, dass das Nichtidentische in der Identität zwischen Begriff und Sache sich zeigt, findet ihre Entsprechung in dem Kierkegaardschen Begriff ‚des Einzelnen‘. Der Widerspruch bei Kierkegaard besteht zwischen dem Allgemeinem, repräsentiert durch das Christentum der Staatskirche, und dem Individuum. In der Schrift ‚Furcht und Zittern‘ wird dieser Widerspruch anhand des Allgemeinen, der Ethik, und dem Individuum repräsentiert.

Die französische Revolution wird für Hegel das Modell der tiefen Zwiespältigkeit. Sie wird einerseits als der ‚herrliche Sonnenaufgang‘⁸⁴⁶ geschildert, den alle denkenden Wesen mitgefeiert haben, und dann als der ‚Schrecken und die Furie des Verschwindens‘⁸⁴⁷ erkannt. In der ‚Phänomenologie‘ ist sie unter dem Titel ‚Die absolute Freiheit und der Schrecken‘ geschildert und Hegel legt dar, dass in der Furcht die Möglichkeit der Freiheit erscheint. Goethe und Hegel wurden Anhänger des Napoleons in der Hoffnung, dass er die feudalen Reste in

⁸⁴⁴ Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel“, Gesammelte Schriften, Bd.5, Frankfurt am Main 1971, S.274

⁸⁴⁵ ebd., S.289

⁸⁴⁶ vgl., Hegel, G.W.F., „Vorrede zur ersten Ausgabe“ in ‚Wissenschaft der Logik I‘, Gesammelte Werke, Bd.5, Frankfurt am Main 1986, S.13

⁸⁴⁷ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.436

Deutschland beenden werde. Nach der großen Weltkrise, die die französische Revolution war, sah Hegel mit dem napoleonischen Regime ein neues Zeitalter entstehen und seine Philosophie sollte deren Gedankenausdruck, ein philosophischer Anfang des neuen Zeitalters, sein. In der ‚Phänomenologie des Geistes‘ zeigt Hegel die Entwicklung, dass die Philosophie nur als Wissenschaft und System möglich sein kann: „Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein.“⁸⁴⁸ In dem neuen System wird die Vorstellung von der ‚Bewegung‘, die sich in ‚Gegensätze‘ zerspaltet und die im ‚Kreislauf‘ erscheint, übermächtig. Die Dialektik ist die Selbstbewegung der Begriffe: „Das Wahre ist das Ganze“ und fügt aber sogleich hinzu:

„Das Ganze ist aber nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen.“⁸⁴⁹

Das Ganze kann nur als ein Werden begriffen werden. Die ‚Phänomenologie‘ ist nichts anderes als eine Schilderung der ‚Selbstbewegung‘ des Geistes und insofern gleichsam die Illustration zur ‚Selbstbewegung der Begriffe‘.

Zwischen Entfremdung und Bildung besteht ein intrikates Verhältnis, eine nicht durchschauliche Verbindung. Die einfachste Formulierung des Problems kann diese sein: der Mensch kann sich bilden, d.h. eine Identität geben, indem er sich entfremdet. Das ist eine Grundbedingung für die Existenz des Menschen in der Welt und eine Parallele zum unglücklichen Bewusstsein kann gezogen werden: für das Bewusstsein wird die Welt nur ein Gegenstand, eine reine Objektivität, weil das was wesentlich daran sein sollte, -dass es die menschlichen Intentionen, das ‚Fürsichsein des Ansichseins‘ des Bewusstseins, in dem Wesen ausgedrückt wird. Die objektive Welt des Bewusstseins bekommt seine Bedeutung als eine Erscheinung von diesem Anderen und nicht von der Aktivität des Individuums und kennt damit nicht die Welt wieder. Die Handlung geht unmittelbar in einer fremden Objektivität verloren, die nur ein Produkt von der negativen Arbeit des Selbstbewusstseins ist. Das Bewusstsein bildet sich objektivt und bildet sich als Wesen, aber diese Beiden sind nicht identisch und das Bewusstsein bildet sich „daher nicht nur eine Welt, sondern eine gedoppelte, getrennte und entgegengesetzte aus.“⁸⁵⁰

Das Bewusstsein ist nicht nur von der Welt, sondern auch von sich selbst als Wesen, entfremdet. Durch die Bildung entwickelt das Verhältnis sich zu einen

⁸⁴⁸ ebd., S.14

⁸⁴⁹ ebd., S.24

mehr komplizierten, umfassenden und reichen Zusammenhang. Gleichzeitig existiert eine Grenze für diese gegenseitige Durchdringung oder Bildung: jedes Moment hat eine unüberwindliche Gültigkeit und die Gegenwärtigkeit in der Welt wird von einem Dualismus und einer Gegensätzlichkeit, die in neuen Formen, ohne eine endliche Aufhebung zu finden, geprägt. Damit deutet Hegel an, daß der Mensch durch seine soziale Praxis nie die Entfremdung aufheben kann. Die Entfremdung zeigt sich als eine Grundstruktur in dem sozialen Sein des Menschen wie das unglückliche Bewusstsein, die menschliche Endlichkeit, eine Grundstruktur des Selbstbewusstseins ist. Hegel versucht eine mehr moderne Form des Schicksalsverhältnisses, das er früher in einer spezifischen Struktur des Gesellschaftsbildes der Antikewelt gezeigt hat, darzustellen. Das Bewusstsein kann sich nicht ganz der Dinge bemächtigen; es kann sie bilden und ihr seine eigene Form geben, aber sie werden dennoch nie die Subjektivität adäquat, die sie geformt hat, ausdrücken. Sie bewahren eine gewisse Undurchdringlichkeit und dieses Verhältnis legt Hegel als metaphysisch dar, daß der Mensch sich nie ganz in der Welt, in der sozialen und historischen Wirklichkeit, die er sich erschaffen hat, zurechtfinden wird.

Die ‚Wissenschaft der Logik‘, in der die Natur des spekulativen Wissens entwickelt wurde, ist als der zweite Teil des Systems gedacht, dessen ersten Teil die ‚Phänomenologie‘ darstellt. Sie ist die wahre Logik, nämlich jene Logik, die der Entwicklung des Wissens entspricht. Er grenzt sich zu dem, was bisher als Logik verstanden wurde wie folgt ab:

„Damit daß dies tote Gebein der Logik durch den Geist zu Gehalt und Inhalt belebt werde, muß ihre *Methode* diejenige sein, wodurch sie allein fähig ist, reine Wissenschaft zu sein.“⁸⁵¹

Die bisherige Logik, ein abgenagter Knochen, wird mit einem neuen Begriff der Logik, dem neuen Geist, ersetzt:

„In der Tat ist das Bedürfnis einer Umgestaltung der Logik längst gefühlt worden. In der Form und im Inhalt, wie sich in den Lehrbüchern zeigt, ist sie, man darf sagen in Verachtung gekommen. Sie wird noch mitgeschleppt mehr im Gefühle, daß eine Logik überhaupt nicht zu entbehren sei und aus einer noch fortdauernden Gewohnheit an die Tradition von ihrer Wichtigkeit, als aus Überzeugung, daß jener gewöhnliche Inhalt und die Beschäftigung mit jenen leeren Formen Wert und Nutzen habe.“⁸⁵²

Die fixierten Begriffe sind tot, sie müssen ‚verflüssigt‘ werden, die Begriffe sind nichts anderes als Selbstbewegungen und Kreise. In dem ersten Kapitel behandelt

⁸⁵⁰ ebd., S.361

⁸⁵¹ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.5, Frankfurt am Main 1969, S.48

Hegel die drei Begriff: Sein, Nichts und Werden, in seiner Weise, das heißt dialektisch:

„*Sein, reines Sein*, - ohne alle weitere Bestimmung. In seiner unbestimmten Unmittelbarkeit ist es nur sich selbst gleich und auch nicht ungleich gegen Anderes, hat keine Verschiedenheit innerhalb seiner noch nach außen. Durch irgendeine Bestimmung oder Inhalt, der in ihm unterschieden oder wodurch es als unterschieden von einem Anderen gesetzt würde, würde es nicht in seiner Reinheit festgehalten. Es ist die reine Unbestimmtheit und Leere. –Es ist *nichts* in ihm anzuschauen, wenn von Anschauen hier gesprochen werden kann; oder es ist nur dies reine, leere Anschauen selbst. (...).“⁸⁵³

Das Sein ist nicht mehr und noch weniger als Nichts. Nach Kierkegaard fängt jede Dialektik mit dem Nichts an, aber das ist nur ein Ausdruck, nicht ein einziger Schritt, der weiterführt.

Damit ist der dialektische Übergang in der Hegelschen Philosophie vollzogen. Sein ist zum Nichts geworden:

„*Nichts, das reine Nichts*; es ist einfache Gleichheit mit sich selbst, vollkommene Leerheit, Bestimmung- und Inhaltslosigkeit; Ununterschieden in ihm selbst. (...) –Nichts ist somit und damit überhaupt dasselbe, was das *reine Sein* ist.“

Werden ist die Einheit des Seins und Nichts. „*Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe*. Was die Wahrheit ist, ist weder das Sein noch das Nichts, sondern daß das Sein in Nichts und das Nichts in Sein – nicht übergeht, sondern übergegangen ist. Aber ebenso ungetrennt und untrennbar sind und unmittelbar jedes in seinem Gegenteil verschwindet. Ihre Wahrheit ist also diese *Bewegung* des unmittelbaren Verschwindens des einen in dem anderen: *das Werden*; eine Bewegung, worin beide unterschieden sind, aber durch einen Unterschied, der sich ebenso unmittelbar aufgelöst hat.“⁸⁵⁴ Das ‚reine Denken‘ ist das absolute Denken, wie Hegel es in seinem System des Absoluten entfaltet hat: die völlige begriffliche Klarheit des Absoluten. Jedoch: wer sich diesem einen Denken hingeben will, muss selbst absolut sein. Das System ist die vollkommene Gegenwart des Absoluten im Denken. Das reine Denken hat nur einen Fehler, dass es abstraktes Denken ist.

Kierkegaards Kritik greift zunächst die ‚Anfangs‘-Problematik auf. Die Hegelianer behaupteten, ihre Philosophie setze beim ‚Unmittelbaren‘ an, sie sei ohne Voraussetzung. Und dabei gebrauchten sie solche Kategorien wie den ‚Übergang‘, die ‚Negation‘ und die ‚Vermittlung‘, ohne sie aus dem System heraus herleiten zu können. Er kritisiert auch die Vermengung der Logik mit moralischen und Zeitbegriffen wie ‚Vermittlung‘ und ‚Versöhnung‘:

⁸⁵² ebd., S.46

⁸⁵³ ebd., S.82

⁸⁵⁴ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd. 5, Frankfurt am Main 1969, S.83

„Die Mediation ist zweideutig, denn sie bedeutet zugleich das Verhältnis zwischen den zweien und das Resultat des Verhältnisses, das, worin sie sich einander verhalten als die, die sich zueinander verhalten haben; sie bezeichnet die Bewegung, zugleich aber die Ruhe.“⁸⁵⁵

Bei logischen Sachverhalten von ‚Versöhnung‘ zu sprechen, ist unangebracht, denn dieser Begriff habe nur Sinn an der Grenze zwischen Dogmatik und Ethik.

Für Kierkegaard bildet das Hegelsche System etwas Abgeschlossenes und Fertiges und diesem System stellt er das Dasein gegenüber. Dasein kann niemals abgeschlossen sein, niemals den Anspruch auf Vollkommenheit beanspruchen. So stellt Kierkegaard Dasein in einen krassen Gegensatz zum System. Es ist jenes ‚Negative‘, das sich eben nicht mehr, wie Kierkegaard es Hegel immer entgegenhält, ‚dialektisch vereinnahmen‘ lässt. Vielmehr zwingt es zu jener Erweiterung der Bestimmung von ‚Wirklichkeit‘ und ‚Sein‘, die nicht mehr ‚logisch‘, sondern nur noch existentiell begründbar ist. Kierkegaard und Marx beleuchten von verschiedenen Seiten aus, ein immer radikaleres Enthüllen der Wirklichkeit des Menschen.

Kierkegaard geht nicht wie die Hegelsche Logik vom ‚Sein‘ zum ‚Nichts‘ und weiter zum ‚Werden‘. Er beginnt nicht mit der selbstverständlichen Wahrheit des Seins, sondern mit der Negativität der Unwahrheit und der teilhaften Wahrheit, wie sie von den Pseudonymen vorgetragen wird. Vor sich sieht er die Zerbrochenheit und Zwiespältigkeit des Daseins, die er an sich und der Welt erlebt. In seinen Werken spiegelt sich der Versuch, die Ratio und die Empfindung zu einer Einheit zu bringen, wieder. Diese Art von negativem Fortschreiten und negativer dialektischer Bewegung, wie sie von ‚Entweder – Oder‘ zu ‚Furcht und Zittern‘ vollzogen wird, wird Kierkegaard in immer neuen Variationen zeigen. Der dialektische und indirekte Weg, der hier gegangen wird, enthält grundsätzlich bereits das Modell, das über dem Gesamtwerk von Kierkegaard steht. Kierkegaard kritisiert an Hegel und am Idealismus, dass er das Denken mit dem Sein identifiziere und die Wirklichkeit zu einem logischen Phänomen verflüchtige. Dagegen macht er eine Unterscheidung von Logik und Existenz, die dem Sein, der Wirklichkeit gerecht werden soll und die Existenz bei Kierkegaard wird mehr als das Dasein, bestimmtes Sein: „Tod und Hölle, ich kann von allem abstrahieren, aber nicht *von mir selbst*; ich kann mich nicht einmal vergessen, wenn ich

⁸⁵⁵ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.15

schlafe.“⁸⁵⁶ Das Sein, welches vermittelt sei, ist für Hegel mit dem Begriff der Existenz zu bezeichnen und er führt weiter aus:

„Erst das *Dasein* enthält den realen Unterschied von Sein und Nichts, nämlich ein *Etwas* und ein *Anderes*.“⁸⁵⁷

Der Begriff des Seins zerlegt sich in die drei Stadien des ‚reinen‘ Seins, des ‚reinen Nichts‘ und des ‚Werdens‘. Denn an diese Dialektik schließt die einer höheren Stufe an, die Hegel nun als die Stufe des ‚Daseins‘ bezeichnet. Dieses wird im Unterschied zum reinen und leeren Begriff des Seins, der unbestimmt ist, als das ‚bestimmte‘ Sein bezeichnet.

„Die Welt, die Hegel denkt, ist die Wirklichkeit, in der sich das konkrete und reale Subjekt entfaltet. Die Welt ist der Kontext der freien Selbstentfaltung des Subjekts. (...) Hegel erschloß der Philosophie eine Wirklichkeit und ein Sein, in denen sich das Subjekt selbst begegnet, die Wirklichkeit und das Sein in ihrer ausgezeichneten Bestimmtheit Subjekt, das Objekt als Subjekt.“⁸⁵⁸

Dem Begriff der Wirklichkeit, den Hegel in seiner Ästhetik darstellt, liegt ein axiologischer Gedanke zu Grunde. Die einzige Wirklichkeit des Subjekts ist die Wirklichkeit, die das Subjekt hervorbringt und bestimmt - in der das Subjekt sich selbst verwirklicht. Die Wirklichkeit der Kunst ist im Kontext des Geistes und nicht in der einfachen Natur zu sehen. Für Kierkegaard kann die Endlichkeit des Subjekts zwar von der positiven Wissenschaft zum Objekt ihrer Forschung erklärt werden, aber die Einzelwissenschaft konnte jedoch niemals von ihrer Tätigkeit behaupten, sie trafe die Endlichkeit des Subjekts in ihrer eigentümlichen Bestimmtheit. Über die Bestimmung beiläufiger Merkmale komme sie nicht hinaus, denn für die Endlichkeit des Subjekts forderte er einen grundsystematischen Rang:

„Schau, das ist es, worauf es im Leben ankommt: daß man einmal etwas gesehen, etwas gefühlt hat, was so groß, so unvergleichlich ist, daß alles andere nichts dagegen ist; daß man, wenn man auch alles vergäße, dies niemals vergäße; daß man mit Benvenuto Cellini sagen kann, nachdem er längere Zeit in einem dunklen Gefängnis gesessen hatte, und als er die Sonne wieder zu Gesicht bekam: „Die Gewalt der Strahlen nötigte mich, wie gewöhnlich die Augen zu schließen, aber ich erholte mich bald, öffnete die Augen wieder, sah unverwandt nach ihr und sagte: O meine Sonne, nach der ich so lange mich gesehnt habe, ich will nun nichts weiter sehen, wenn auch deine Strahlen mich blind machen sollten, und so blieb ich mit festem Blick stehen.““⁸⁵⁹

⁸⁵⁶ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.73

⁸⁵⁷ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd. 5, Frankfurt am Main 1969, S.90

⁸⁵⁸ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Wuppertal/Ratingen 1970, S.13f

⁸⁵⁹ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.121

vgl., Die Sonne als Bild der ewigen Ideen bei Plato.

4. EXISTENZ UND GLAUBE

Die Lehre der Identität von Denken und Sein sei die eigentliche Natur unseres Denkens behauptet Hegel, ebendies lehnt Kierkegaard ab, solange wir im Bereich des reinen Denkens verbleiben, könne der Unterschied zwischen ihnen nicht gesehen werden. Er zweifelt nicht, dass das Objekt des Denkens wirklich ist, er behauptet vielmehr, dass es sozusagen ein Problem innerhalb des Seins selbst gebe, nämlich das Verhältnis des Seins im begrifflichen Sinne zum Sein in einer anderen Bedeutung des Wortes. Es scheint fast so, dass zwischen Sein als wirklicher Existenz und Sein als Wesen oder Möglichkeit genau unterschieden werden müsse. Die Begriffe Entstehen und Werden gehören im Rahmen des empirischen Seins und nicht wie Hegel es ausführt in das zeitlose Sein oder die Ewigkeit. Werden ist immer eine Veränderung, aber was wird, darf sich während des Prozesses des Werdens nicht selbst verändern. Veränderung, Entstehen und Werden sind Begriffe, nach Kierkegaard, die der Existenz gehören. Mit dem Satz: Gott ist, während es die Aufgabe des Menschen ist zu existieren, wird der qualitative Unterschied zwischen Gott und Mensch im Verhältnis zum Sein ausgedrückt.

Das Paradox des Christentums lässt sich nicht aufheben oder beweisen.⁸⁶⁰ Der Mensch kann nicht das Absolute, Gott, begreifen, sondern erkennen kann der Mensch nur das, was endlich ist, und der endliche Geist erreicht das Unendliche nicht, sondern bleibt im Endlichen. Die Spekulation aber betrachtet ihn ausschließlich *sub specie aeterni*, unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit, nimmt so ihn und sich selbst gleichsam in das Ewige zurück und vergisst damit das menschliche Existieren, das gerade im ‚Zusammenhalten‘ der Glieder Ewigkeit und Zeitlichkeit besteht:

„Glaube gründet sich objektiv auf Offenbarung und subjektiv auf Leiden, Schuld und Erlösung. Kierkegaard fasst alle diese Merkmale zusammen unter dem Titel ‚Existenz‘.“⁸⁶¹

⁸⁶⁰ „Es war dann Lessing, der ihre (die Unterscheidung zwischen Vernunftwahrheit und Erfahrungswahrheit, L.R.) Anwendung auf die Probleme der Religion und der religiösen Wissenschaft zeigt; seine Fragen erscheinen auf dem Titelblatt der Kierkegaardsche *Brocken*: „Kann es einen geschichtlichen Ausgangspunkt geben für ein ewiges Bewußtsein; inwiefern vermag ein solcher mehr als bloß geschichtlich zu interessieren; kann man eine ewige Seeligkeit gründen auf ein geschichtliches Wissen?“

Garelick, H., „Gegenvernunft und Übervernunft in Kierkegaards Paradox“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.389

⁸⁶¹ Kroner, R., „Kierkegaards Hegelverständnis“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M. Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S. 427

Als eine Existenz betreffende Anschauung muss aber das Christentum als Subjektivität und Innerlichkeit gelten, weshalb jede objektive Betrachtung und Erklärung des Christentums, also außer der spekulativen auch etwa einer historisch-kritischen, nur verfälschend wirken kann. „Zwar behält Kierkegaard die grundlegende traditionelle Bestimmung des Menschen als Synthese von Unendlichkeit und Endlichkeit bei, setzt aber gegen ihre Aufhebung durch Transzendenz-Bewegungen das Aushalten in ihnen, ihre der ontologischen Verfassung gemäße Unaufhebbarkeit. Und der christliche Glaube ist ihm die Instanz, die den Menschen in diesen Zwiespalt hineinzwängt – und gleichzeitig darin aushalten läßt; (...)“⁸⁶² Die Innerlichkeit wird bei Kierkegaard stärker betont und der Mensch wird auf das Ausharren im Zwiespalt der Existenz verpflichtet, weil sie, die Existenz, die Momente der Objektivität und der Subjektivität auseinander hält. Diese Spannung macht die Situation des religiösen Menschen aus und ihr Merkmal ist das Leiden:

„Der Mensch ist eine Synthese von Endlichkeit und Unendlichkeit, von Zeitlichem und Ewigem, von Freiheit und Notwendigkeit, kurz eine Synthese. Eine Synthese ist ein Verhältnis zwischen Zweien. So betrachtet ist der Mensch noch kein Selbst.“⁸⁶³

Bei ihm ist die Dialektik in der realen Welt bzw. im realen Subjekt selbst zu finden. Das Verständnis der Subjektivität des Menschen als Gattung aber auch als ‚eigene Selbst‘ wird deutlicher sichtbar gemacht als bei Hegel, der mit der Identität von Freiheit und Geist endgültig über die Position des deutschen Idealismus hinausgeht und damit den Grund zu einem neuen Verständnis der Subjektivität des Menschen legt. Dies heißt aber weiter, daß der Mensch erst dort zu einem Selbst wird, wo es zum richtigen Verhältnis von Endlichem und Unendlichem kommt oder „Daß die Angst zum Vorschein komme, ist das worum sich alles dreht.“⁸⁶⁴ Diese Angst ist für ihn offenbar die Grundlage der menschlichen Dinge

⁸⁶² ebd., S.38

⁸⁶³ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.13

⁸⁶⁴ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.42

Am Ende der Arbeit schreibt er: „Wäre der Mensch ein Tier oder ein Engel, würde er sich nicht ängstigen können. Da er eine Synthese ist, kann er sich ängstigen, und je tiefer er sich ängstigt, um zu größer ist der Mensch, (...)“ ebd., S.141

Die Angst ist der Geist, der Geist ist die Möglichkeit der Freiheit. „What I ´represent´ in the mode of the sublime is, first and foremost, my own freedom.“

Pattison, G., „Kierkegaard and Freedom“, in „Kierkegaard and Freedom“, herausgegeben von James Giles, New York 2000, S.195

„Es ist zwar einerseits wahr, daß mir das Bewußtsein der Einheit, der Zusammengehörigkeit, der engstmöglichen Verbundenheit zwischen mir und meinem Leib unmittelbar gegeben ist, daß mein Leib – an sich, aber auch für mich – Ausdruck und Ausfluss meiner Innerlichkeit sein kann, dass ich also in ihm auch bei mir bin. Es ist aber andererseits ebenso wahr, daß ich ihn auch als etwas Fremdes, Äusserliches erlebe. Dies tut sich nicht nur darin kund, daß ich mir

überhaupt. Sie ist eng mit dem Wesen des Geistes verbunden. Das wird deutlich, wenn Kierkegaard lehrt, dass der Geist ‚Angst vor sich selbst‘ hat. Soweit dann die Schrift dieses richtige Verhältnis erörtert, geschieht es unter dem Blickpunkt und dem negativen Nachweis des Missverhältnisses der Verzweiflung. So betrachtet zeigt sich in der Wandlung des Dialektikbegriffs von Hegel zu Kierkegaard eine Wandlung des Maßstabs des Denkens, der mit dem Maßstab der formalen Logik allein nicht mehr erfasst werden kann. Damit ist nicht ‚das Sein selbst‘, aber das ‚Sein des Subjekts‘ in dem Horizont mit einbezogen.

Kierkegaard sieht die Unzulänglichkeit der Geschichte, wenn es um das Verständnis des Individuums geht. Hegel gewinnt die Erkenntnis der Gegenwart aus der Vergangenheit, aber Kierkegaard fragt sich ob die Vergangenheit tatsächlich richtig verstanden wurde:

„Mit Hilfe der Geschichte will man alles verstehen – und mit Hilfe der Geschichte versteht man doch nur alles umgekehrt oder rücklings, oder man versteht nichts. Man macht ständig einen verkehrten Schluß. Man weiß, daß der und der Mann groß war: also ist gut, was er tat, d.h. man versteht nicht, was sein Handeln ist, und erkennt es deshalb nicht wieder, wenn ein Gleichzeitiger es tut. Im Vertrauen auf das Ergebnis schließt man, es sei richtig, aber weil in Bezug auf einen Gleichzeitigen noch kein Ergebnis da ist, so kann man nicht darauf vertrauen.“⁸⁶⁵

Kierkegaard zeichnet die Zwiespältigkeit der geschichtlichen Erkenntnis anhand des Individuums auf:

„Es ist völlig wahr, was die Philosophie sagt, daß das Leben rücklings verstanden werden müsse. Aber darüber vergißt man den anderen Satz, daß es vorlings gelebt werden muß. Dieser Satz – je mehr er durchdacht wird – endet gerade damit, daß das Leben in der Zeitlichkeit niemals richtig verständlich wird, eben weil ich keinen Augenblick die vollkommene Ruhe bekommen kann, um die Stellung ‚rücklings‘ einzunehmen.“⁸⁶⁶

Die Hegelsche Philosophie verdoppelt den Einzelnen und bringt damit eine sonderbare Begegnung auf dem Lebenswege zwischen einem Lebenden und einem Betrachtenden innerhalb ein und derselben Persönlichkeit zustande: „Hegelsch wird er es nur verstehen können, wenn es hinternach ist, wenn es zurückgelegt ist, wenn er tot ist – jetzt

meines Körpers nicht in dem Sinne und Masse bewußt bin, wie meiner selbst, sondern vorzüglich in Phänomenen wie Schmerz, Krankheit und Tod.“

Horn, A., „Kunst und Freiheit“, Den Haag 1969, S.15

Wenn nun die Kunst die menschliche Innerlichkeit, das Selbstbewusstsein als freies darstellen soll, so muss sie auch von Zufälligkeiten seiner Leiblichkeit befreien. Das Ästhetische kann deshalb nicht bei Kierkegaard mehr als die Grenzen aufzeichnen.

⁸⁶⁵ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.24

⁸⁶⁶ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.318

aber ist der Unglücksmensch lebendig! (...) Aber die Hegelsche Philosophie lehrt einen Menschen das Kunststück: sein eigenes Vergangensein vorwegzunehmen, wie Johannes Climacus sagt.⁸⁶⁷

Historische Beweise oder die Wunder können nicht die Wahrheit des Christentums belegen, weil die historischen Wahrheiten immer zufällig sind und das Religiöse sucht deshalb keinen Bezug im Historischen. Kierkegaard ist sich mit Lessing darüber einig, dass historische Wahrheiten immer zufällig sind. Wenn Lessing darlegt, 'zufällige historische Wahrheiten können nie der Beweis von notwendigen Vernunftwahrheiten werden',⁸⁶⁸ erklärt Kierkegaard, dass Lessing Recht habe, indem er hervorhebt, dass ‚zufällige‘ hier ein Genusprädikat darstellt, das für sämtliche historische Wahrheiten oder Fakta Gültigkeit haben muss.

Das Christentum fordert mit dem Glauben die ‚Gleichzeitigkeit‘. Das Ewige und das Historische bilden das Paradox. Die Ewigkeit stellt das Zeitlose und die Wirklichkeit die konkrete Seinsbestimmung dar und nicht wie Hegel es darlegt, eine Wesensbestimmung. Die Kinesis ist die Bewegung, die Möglichkeit in Wirklichkeit zu verwandeln.⁸⁶⁹ Das das Ewige wesentliche Wahrheit in der Zeit geworden ist, das ist das Paradox. In ‚Der Begriff Angst‘ zieht Kierkegaard zwischen Natur und Geschichte eine schärfere Abgrenzung als in den ‚Brocken‘ und er bemerkt in ‚Der Begriff Angst‘, dass die ‚Verlässlichkeit der Natur ihren Grund darin habe, dass sie für die Zeit ohne Bedeutung ist, die Natur liegt nicht im Augenblick,⁸⁷⁰ denn sobald der Geist gesetzt ist, ist der Augenblick da. Die Unmöglichkeit, Werden und Notwendigkeit zu vereinen, gewinnt bei Kierkegaard eine besondere Bedeutung. Es ist die Unvollkommenheit der Natur, dass sie nicht wirklich Geschichte hat, und es ist ihre Vollkommenheit, daß ihr doch eine Andeutung davon eigen ist, nämlich das Gewordensein, und dass sie in diesem Sinne zum Vergangenen gehört. Die Natur, die ganz der Kategorie des Raumes unterliegt, hat unmittelbare Existenz, während die Geschichte, die dialektisch in Beziehung auf die Zeit ein Doppel aufweist, insofern dasjenige, was gegenwärtig gewesen ist, die Rolle des Vergangenen erhält. Das Paradoxon lässt sich nicht inhaltsmäßig denken oder beschreiben und für Kierkegaard wird es eigentlich bloß

⁸⁶⁷ Kierkegaard, S., „Das Buch über Adler“, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1962, S.146

⁸⁶⁸ siehe: G.E.Lessing, „Über den Beweis des Geistes und der Kraft“ von 1777

⁸⁶⁹ vgl., Aristoteles, „Die Physik“ 201b

zu einer Form. Die Unerklärbarkeit des Paradoxes ist die Chance und der Spielraum des Glaubens, während in ‚Der Begriff Angst‘ Kierkegaard den Augenblick, die Fülle der Zeit und die Ewigkeit, zusammenschmelzen lässt.

Am Beispiel der Synthesis von Zeitlichkeit und Ewigkeit wird deutlich, dass Kierkegaard die ‚anthropologische Phänomenologie‘ des Selbst am Paradox orientiert hat. Die dialektische Bestimmung von Zeitlichkeit und Ewigkeit, wie auch die anderen Verzweiflungsmodi entsprechend, spiegeln den Sinn des Paradoxes wieder, der sich im Christus manifestieren lässt. Die Entscheidung wird demgegenüber auch eine konsequent geistige, die Nachfolge Jesu ein Prozess des Bewusstseins, oder genauer: ein geistiger Vollzug, in dem die gegensätzliche Komponente des Bewusstseins, d.h. die Widersprüche im Selbst zu einer dialektischen Einheit verbunden werden. Der idealistische Geistesbegriff wird damit bei Kierkegaard anti-idealistisch gewendet.

„(...) die Wahrheit ist eben gerade dies Wagstück: mit Leidenschaft der Unendlichkeit das objektive Ungewisse zu wählen.“⁸⁷¹ Diese Leidenschaft, die sich aufs objektiv nicht Gegenwärtige bezieht, ist der Glaube. Der Glaube aber liegt in der Subjektivität und sie ist ein Wagstück:

„Kann ich Gott objektiv greifen, so glaube ich nicht; aber weil ich das eben nicht kann, deshalb muß ich glauben. Und will ich mich im Glauben erhalten, so muß ich beständig darauf achtgeben, die objektive Ungewißheit festzuhalten, daß ich in der objektiven Ungewißheit „über den 70000 Klaftern Wasser“ bin, und doch glaube.“⁸⁷²

Der Existierende kann sich auf Gott nur im Glauben beziehen, weil er ihn nicht objektiv greifen kann und, weil er ihn nicht zu erkennen vermag. Der Glaube drückt diese Spannung aus und das heißt: die Möglichkeit festzuhalten. „Das Gottesverhältnis der Einzelheit (daß jeder Einzelne sich zu Gott verhält) ist doch das Wahre und Gesunde; (...).“⁸⁷³ Das Ewige und das Historische bilden das Paradox. Johannes Climacus bezeichnet Gottes Menschenwerdung als das vollkommene Paradoxon. Die Notwendigkeit ist nämlich eine Ewigkeitskategorie, während die menschliche Existenz der Zeit, der Veränderung, dem Entstehen unterworfen ist, und die Verneinung von Notwendigkeit und Freiheit, von Unveränderlichkeit und

⁸⁷⁰ vgl., Kierkegaard, S. ‚Der Begriff Angst‘, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, Kap.IV ‚Die Angst der Sünde oder Angst als Folge der Sünde im Einzelmenschen‘

⁸⁷¹ Kierkegaard, S., ‚Unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.194f

⁸⁷² ebd., S.195

⁸⁷³ Kierkegaard, S., ‚Die Tagebücher‘, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.81

Entstehen, von Zeit und Ewigkeit kann deshalb nur als das Paradoxon bezeichnet werden. In ‚Der Begriff Angst‘ verschmilzt Kierkegaard den Augenblick, die Fülle der Zeit und die Ewigkeit zusammen:

„Der Begriff, um den sich alles im Christentum dreht, dasjenige, was alles neu machte, ist die Fülle der Zeit, aber die Zeitfülle ist der Augenblick als das Ewige, und doch ist dieses zugleich das Zukünftige und das Vergangene.“⁸⁷⁴

Mit der Forderung nach Gleichzeitigkeit hat sich Kierkegaard außerhalb der Bedingung aller Historie gestellt, die darauf zielt, das Wesen der wirklichen Gleichzeitigkeit zu erkennen. Die Gegenwart Christi auf Erden kann niemals zu etwas Vergangenen und deshalb könne es auch mit der Zeit nicht zu etwas Vergangenen, werden. Diese Gleichzeitigkeit ist nicht nur Bedingung für den Glauben, sondern der Glaube selbst.

In der Sünde geschieht es, dass der Mensch nur noch das Endliche zu fassen vermag, und sich in keiner Weise mehr auf das Unendliche beziehen kann. Das Unendliche ist schlechthin abwesend:

„In dem Augenblick, wo die Sünde gesetzt ist, ist die Zeitlichkeit Sündhaftigkeit. Wir sagen nicht, daß die Zeitlichkeit Sündhaftigkeit ist, ebensowenig wie daß die Sinnlichkeit Sündhaftigkeit ist. Aber indem die Sünde gesetzt ist, bedeutet Zeitlichkeit Sündhaftigkeit. Deshalb sündigt derjenige, der bloß lebt im Augenblick als der Abstraktion vom Ewigen. (...) Sobald dagegen die Sünde gesetzt ist, hilft es nichts, von der Zeitlichkeit zu abstrahieren, ebensowenig wie von der Sinnlichkeit.“⁸⁷⁵

Diese Schuld lässt sich nicht aufheben. Nur durch Christus hat der Mensch die Möglichkeit bekommen sich auf Gott, das Absolute, zu beziehen. In ‚Der Begriff Angst‘ liegt die Kierkegaardsche Unterscheidung zwischen Mensch und Tier darin, dass die Tiere (und einige Kinder) keine Angst kennen und Vigilius Haufniensis folgert daraus, je weniger Geist, desto weniger Angst.⁸⁷⁶ Die Synthese zwischen dem Seelischen und dem Leiblichen wird durch den gegenwärtigen Geist gestört und daraus entsteht die Angst: In der Unschuld ist der Mensch nicht bloß Tier, wie er denn überhaupt, wenn er in irgendeinem Augenblick seines Lebens bloß Tier wäre, niemals Mensch werden würde. Die Angst, die Möglichkeit zu können, ist

⁸⁷⁴ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.84 vgl., ‚Augenblick in der Zeit‘ als grundlegende Bestimmung Kierkegaards in den ‚Philosophischen Brocken‘: Die Fülle der Zeiten in Jesus Christus und die Wiedergeburt des Einzelnen im Glauben ist der Augenblick der Offenbarung.

⁸⁷⁵ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.85f

⁸⁷⁶ Kierkegaard unterscheidet, wenn es um Angst geht, zwischen Frauen und Männern: „Das Weib hat mehr Angst als der Mann; deshalb war sie es, welche die Schlange für den Angriff ersah und sie mit ihrer Angst betrog.“

vorhanden als eine höhere Form für Unwissenheit. Damit wird die Freiheit bzw. Notwendigkeit in den Bereich der Ethik verlegt und nur als solche zu lösen. Aber bei Hegel erhebt die Gewissheit, dass der Mensch Tier ist, deren Unmittelbarkeit auf. Indem der Mensch es weiß, dass er ein Tier ist, hört er auf ein Tier zu sein. Die Einheit menschlicher und göttlicher Natur wird dadurch zu einer bewussten Einheit erhoben:

„Ebenso ist die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur eine gewußte und nur durch das geistige Wissen und im Geistigen zu realisierende Einheit.“⁸⁷⁷

Schon bei der Bestimmung des freien Willens setzt er auseinander, dass das Tier seinen Trieben gehorchen muss, während der Mensch als das ganz Unbestimmte über den Trieben steht:

„Der Mensch beweist auch in dieser Abhängigkeit zugleich sein Hinausgehen über dieselbe und seine Allgemeinheit, zunächst durch die *Vervielfältigung* der Bedürfnisse und Mittel, dann durch *Zerlegung* und Unterscheidung des konkreten Bedürfnisses in einzelne Teile und Seiten, welche verschiedene *partikularisierte*, damit *abstraktere* Bedürfnisse werden.“⁸⁷⁸

und der Mensch, „der *an sich* vernünftig ist, muß sich durch die Produktion seiner selbst durcharbeiten durch das Hinausgehen aus sich, aber ebenso durch das Hineinbilden in sich, daß er es auch *für sich* werde.“⁸⁷⁹

In dem innerlichen Selbstbewusstsein tritt Gott als erkennbarer absoluter Geist hervor:

„Die geistige Bildung, der moderne Verstand, bringt im Menschen diesen Gegensatz (zwischen der inneren Freiheit und der äußeren Naturnotwendigkeit, L.R.) hervor, der ihn zur Amphibie macht, indem er nun in zwei Welten zu leben hat, die sich widersprechen, so daß in diesem Widerspruch nun auch das Bewußtsein sich umhertreibt und, von der einen Seite herübergeworfen zu der anderen, unfähig ist, sich für sich in der einen wie in der anderen zu befriedigen. Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnlichen Zwecken und deren Genuß verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen; andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit, gibt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit und löst sie zu Abstraktionen auf – indem der Geist sein Recht und seine Würde nun allein in der Rechtlosigkeit und Mißhandlung der Natur behauptet, der er die Not und Gewalt heimgibt, welche er

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.284

⁸⁷⁷ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.86

⁸⁷⁸ Hegel, G.W.F., „Grundlinien der Philosophie des Rechts“, herausgegeben von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1955, S.170f, §190

⁸⁷⁹ zitiert aus, Heiß, Robert, „Die großen Dialektiker des 19. Jahrhunderts, Hegel, Kierkegaard, Marx“, Köln/Berlin 1963, S.178, siehe auch Hegel, G.W.F., „Grundlinien der Philosophie des Rechts.“, herausgegeben von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1955, Einleitung

von ihr erfahren hat. Mit dieser Zwiespältigkeit des Lebens und Bewusstseins ist nun aber für die moderne Bildung und ihren Verstand die Forderung vorhanden, daß solch ein Widerspruch sich auflöse.“⁸⁸⁰

Die Hegelsche Antwort, um diesen Widerspruch aufzulösen, ist ein bloßes Sollen, während Kierkegaard das Christentum als die einzige Möglichkeit sah, diesen Widerspruch nicht aufzulösen, sondern als Paradox des Bewusstseins festzuhalten. Viktor Eremita zeigt mit dem zweiten Teil von ‚Entweder-Oder‘, dass die Wahl das entscheidende ist:

„Wer ethisch sich selbst wählt, der hat sich selbst als seine Aufgabe, nicht als eine Möglichkeit, nicht als ein Spielzeug für das Spiel seiner Willkür. Ethisch kann er sich nur wählen, wenn er sich in Kontinuität wählt, und er hat somit sich selbst als eine vielfältige bestimmte Aufgabe. Diese Vielfalt sucht er nicht auszulöschen oder zu verflüchtigen, vielmehr bereut er sich fest in ihr, weil diese Vielfalt er selbst ist, und nur indem er bereuend sich in sie vertieft, kann er zu sich selbst kommen.“⁸⁸¹

Später zeichnet Kierkegaard die innewohnenden Widersprüche der Ethik schärfer auf:

„Die Ethik zeigt die Idealität als Aufgabe und setzt voraus, daß der Mensch im Besitze der Bedingungen ist. Hierbei entwickelt die Ethik einen Widerspruch, indem sie gerade die Schwierigkeit und Unmöglichkeit deutlich macht.“⁸⁸² Während bei Hegel die Philosophie die Gegensätze aufheben soll und die Wahrheit in der Versöhnung und Vermittlung beider liegt:

„Die Philosophie gibt nur die denkende Einsicht in das Wesen des Gegensatzes, insofern sie zeigt, wie das, was Wahrheit ist, nur die Auflösung desselben ist, und zwar in der Weise, daß nicht etwa der Gegensatz und seine Seiten *gar nicht*, sondern daß sie in Versöhnung sind.“⁸⁸³

Die gesamte Philosophie ist die Erkenntnis des Universums als in sich organische Totalität.

5. KIERKEGAARDS KRITIK AN DER SCHÖNEN ERSCHEINUNG DER IDEE

Die Philosophie erwächst, wie Hegel sagt, aus der ‚Entzweiung‘ – Entzweiung ist der Quell des Bedürfnisses der Philosophie: Mit anderen Worten: jedes System der

⁸⁸⁰ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.63

⁸⁸¹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.824

⁸⁸² Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.19

⁸⁸³ Hegel, G.W.F., „Vorlesung über die Ästhetik“, Bd.I, Frankfurt am Main 1965, S.64

Philosophie ist nur zu einem Teil die umfassende Gestalt des Denkens, die von einer Zeit hervorgebracht wird.

Bei Hegel wird die Kunst, die sinnliche Erscheinung der Idee, die die Einheit von Inhalt und Form ist, als ein Moment in dem Prozess der Entschleierung aufgenommen, die die Wahrheit des Seins etabliert und deren Aufgabe es ist, die Philosophie zusammen zu halten:

„Diese Weltanschauungsweisen machen die Religion, den substantiellen Geist der Völker und Zeiten aus und ziehen sich wie durch die Kunst, so auch durch alle übrige Gebiete der jedesmaligen lebendigen Gegenwart hindurch. Wie nun jeder Mensch in jeder Tätigkeit, sei sie politisch, religiös, künstlerisch, wissenschaftlich, ein Kind seiner Zeit ist und den wesentlichen Gehalt und die dadurch notwendige Gestalt derselben herauszuarbeiten die Aufgabe hat, so bleibt es auch die Bestimmung der Kunst, daß sie für den Geist eines Volkes den künstlerisch gemäßen Ausdruck finde.“⁸⁸⁴

Die Darstellung der Kunst bekommt in dieser Verbindung paradigmatische Interessen, aber deren Autonomie ist geschwächt und als einen autonomen Gegenstand, der einem besonderen Interesse zukommen soll, deren Zeit vorbei ist. Die Wahrheit des Seins hat sich als Idee in dem ungespaltenen und innerlichen Selbstbewusstsein präsentiert und damit hat sie einen totalen Prozess der Selbstentschleierung und Selbstvermittlung in Gang gesetzt, danach gibt es keine besonderen Gebiete innerhalb des Sein, worin die Wahrheit des Seins sich auf so eine Weise entschleiern kann, sodass sie zu einem Gegenstand für anderes als denn vorbeigehendes Interesse werden kann.

In dem ‚Tagebuch des Verführers‘ wird die Entstehung der schönen Harmonie und der Liebe aus Angst, wilder Verwirrung und Grauen beschrieben:

„So ruht die *nymphaea alba* mit ihrem Kelch auf der Oberfläche des Wassers, während der Gedanke sich ängstigt, sich in das tiefe Dunkel hinabzustürzen, wo sie ihre Wurzel hat.“⁸⁸⁵

Die Erscheinung, der Kelch, wird das Sinnbild der Ruhe, die aus der Angst entstanden ist. Kierkegaard beschreibt die Kunst auf diese Weise, dass sie einen Sommer lang ihre Schönheit entfaltet, um dann zu vergehen. Die Erscheinung bei Hegel ist „das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht entsteht und vergeht, sondern an sich ist, und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht.“ Das Wahre – so fährt Hegel fort – „ist so der bachantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist, und weil jedes, indem es sich absondert, ebenso unmittelbar sich auflöst, - ist er ebenso die durchsichtige und

⁸⁸⁴ ebd., S.577

⁸⁸⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.496

einfache Ruhe.“⁸⁸⁶ Wird die Perspektive in Richtung des Kelches gewandt, der auf der Oberfläche des Wassers ruht, wird die schöne Gestalt, auf dieselbe Weise wie Hegel die klassische Kunst sieht, gesehen, nämlich als eine harmonische und organische Anschauung der Idee und dann wird deutlich, dass der Hegelsche Begriff der Ästhetik dem philosophischen System entspringt.⁸⁸⁷ Aber Kierkegaard interessiert sich nicht nur für die schöne Erscheinung, sondern ihre dunkle Genealogie fordert seine Aufmerksamkeit. Und wenn Adorno Hegel kritisiert, weil er durch die statische Definition des Schönen, als des sinnlichen Scheinens der Idee, die ästhetische Dialektik still stellt, „Das Bild des Schönen als des Einen und Unterschiedenen entsteht mit der Emanzipation von der Angst vorm überwältigend Ganzen und Ungeschiedenen der Natur. Den Schauer davor rettet das Schöne in sich hinüber vermöge seiner Abdichtung gegen das unmittelbar Seiende, durch Stiftung eines Bereichs des Unberührbaren; schön werden Gebilde kraft ihrer Bewegung gegen das bloße Dasein“⁸⁸⁸ kann es wie bei Kierkegaard als eine Kritik an der Nichtbeachtung ihres dunklen Entstehungsprozesses, dass das Schöne mehr als eine schöne Erscheinung ist, gesehen werden. Indem der dunkle Entstehungsprozess und seine Bewegung gegen das Dasein in der Erscheinung mit erscheint, wird der Begriff der Schönheit in ihrem dialektischen Prozess aufrechterhalten:

„Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. (...) Kunstwerke werden sie in der Herstellung des Mehr; sie produzieren ihre eigene Transzendenz, sind nicht deren Schauplatz, und dadurch wieder sind sie von Transzendenz geschieden.“⁸⁸⁹

⁸⁸⁶ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.46
Die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die den Dichter in eine höhere Welt versetzt, wird unter anderem von Friedrich Schlegel beschrieben: „Orgiasmus, festliche Raserei in gesetzlichen Gebräuchen, die einen geheimen heiligen Sinn umhüllt, war ein wesentlicher Bestandteil des mystischen Götterdienstes. So ward Zeus und Dionysos zu Kreta verehrt. So beschreibt Strabo die enthusiastischen und bachischen Priester uralter Vorzeit, die unter kriegerischem Tanz, durch Geräusche und Getöse, mit Trommeln, Zymbeln, Waffen, Trompeten und mit wildem Geschrei während der heiligen Handlung alles mit Schrecken erfüllten. Wir müssen uns diese Musik, welche die mystischen Tänze, Gesänge und Gebräuche begleitete, als einen beinahe nur rhythmischen Lärm denken, der durch trunkene Leidenschaftlichkeit Wohlklang und gesetzmäßige Schönheit zu ersetzen suchte.“

Schlegel, Friedrich., „Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]“, Bd.2 herausgegeben von E.Behler und H.Eichner, Paderborn 1988, S.3

⁸⁸⁷ „Hegels Einordnung der Ästhetik, die er als eine philosophische Disziplin begreift, die eine ursprüngliche Differenzierung des Geistes zu ihrem Gegenstand hat, in das System der Philosophie begründet sowohl die Eigenart der Hegelschen Ästhetik wie sie zugleich die Geschlossenheit des Hegelschen Systems bedingt. Hegels Begriff des Geistes ist nun mit dem Begriff der absoluten, in sich kohärenten Selbstverwirklichung des Geistes identisch. An der absoluten Selbstverwirklichung des Geistes hat deshalb die künstlerische Selbstverwirklichung des Geistes in unbedingter Weise teil.“

Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.26

⁸⁸⁸ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.82

⁸⁸⁹ ebd., S.122

Kierkegaard deutet mit der Nymphe Alba den gemeinsamen Ursprung der Philosophie und der Ästhetik an. Die Wahrheit ist eine ständige Bewegung, Hegel nennt sie mit einem großartigen und wilden Bild den ‚bachantischen Taumel, an dem kein Glied nicht trunken‘ ist. Aber dann fährt er fort: weil jedes einzelne Glied, indem es sich absondert, sich sofort auch auflöst, darum sei dieser bachantische Taumel ebenso die einfache und durchsichtige Ruhe. Das Wahre ist nicht die einzelne Wahrheit, sondern eine fortwährende Bewegung, in der diese einzelnen Wahrheiten kommen und gehen. Wahrheit ist nicht absolut; es gibt nur jeweils einen historischen Stand der Wahrheit (*veritas filia temporis*), wie auch Hegel sagt. Für Adorno besteht der Zeitkern der Wahrheit darin, dass der Geltungsanspruch geistiger Gehalte erst in ihrer historischen Entfaltung zu Tage tritt und ihre Reflexion nimmt den Wahrheitsgehalt in sich auf. In der Kunst kommt nach Adorno die erlösungsbedürftige Wirklichkeit zur Erscheinung. Kunstwahrheit konkretisiert sich immer nur in einzelnen Kunstwerken, und in diesen besonderen Werken erscheint der Wahrheitsgehalt in antinomischer Weise, während Hegel allerdings noch glaubt, dass sich am Ende eine Gesamtwahrheit herstellen würde. Die absolute Idee, die sich in Natur und Geschichte ihrer selbst entäußert und sich in ihr eigenes Anderes begeben hat, kehre am Ende, in der absoluten Reflexion des Begriffs in sich selbst, wieder in sich selbst zurück. Wahrheit ist bei Hegel die Angemessenheit des Begriffs an dem Begriff. Hier kann von Übereinstimmung gesprochen werden, denn der Begriff stimmt am Ende mit sich selbst überein, wenn das Denken konsequent bei sich selbst bleibt.

Der Kierkegaardsche Ästhetiker ist nicht frei, denn er ist hoffnungslos von einer ‚Bedingung außerhalb sich selbst‘ abhängig:

„Daß die Freiheit des Menschen in der ästhetischen Situation diese unaufhebbare Schranke besitzt, oder anders: daß die Freiheit des Inhalts „gemacht“ werden muss, ist natürlich eine direkte Folge dessen, daß der Mensch in der Realität nicht frei sein kann. Wenn es nämlich so wäre, brauchte der Mensch nichts Künstliches hervorzubringen, um frei zu sein: Er könnte in jedem Augenblick, in jedem Aspekt seines realen Daseins seine Freiheit genießen.“⁸⁹⁰

Die Bedingungen stehen nicht in seiner Macht; ähnlich beschreibt Kierkegaard die Genese der Kunst, dass in der undeutlichen ästhetischen Stimmung hoffnungslos von etwas außerhalb abhängig wird, auch wenn er nicht als Ästhetiker der Stadiumstheorie verstanden wird. Der Mangel der Kunst gründet im Mangel der

⁸⁹⁰ Horn, A., „Kunst und Freiheit“, Den Haag 1969, S.102

Realität. Die ‚frygtligste Trældom‘ des Ästhetikers ist damit auch die Arbeit der Ästhetik. Die eindringliche Erfahrung der Endlichkeit wird dadurch mit der Ästhetik, als einem autonomen Feld von Problemstellungen, verbunden. Kierkegaard wendet sich immer zu diesem Thema zurück, ohne dass dieser Zusammenhang kausale oder hierarchische Koordinierungen ausmacht. Er reflektiert früh und sehr ernst über eine im Schöpfungsprozess vorhandene Abhängigkeit von einer heteronomen Endlichkeit. Das zeigt, dass die Kunst ein Feld ist, wo diese Probleme eine Gestalt bekommen können und nicht nur Symptome oder Verkleidungen für existentielle philosophische Wahrheiten sind. Sein auffällig starkes Interesse für die unschönen Kompositionsprozesse, die unter dem schönen Schein liegen, verbindet seine Ästhetik mit der von Hegel. Hegel sieht die schöne klassische Kunst, nämlich als eine harmonische und organische Anschauung der Idee und die Ästhetik kann als eine Vermittlerin zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Neigung und Pflicht als eine Versöhnerin, ausgelegt werden. Die Bestimmung hat die Kunst mit der Religion und Philosophie gemeinsam, die sie sinnlich darstellt und damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt. „Dieser Bruch aber, zu welchem der Geist fortgeht, weiß er ebenso zu heilen; er erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und zwischen dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.“⁸⁹¹

In der klassischen Kunst ist der Geist partikulärer bestimmt, als menschlicher nicht als absoluter und ewiger:

„Das klassische Ideal dagegen entspricht der Darstellung des Absoluten als solchen in seiner selbständig in sich beruhenden äußeren Realität, (...).“⁸⁹²

Dass die menschliche und göttliche Natur eine gewusste Einheit ist, ist sie nur durch das geistige Wissen und der im Geist zu realisierenden Einheit geworden. Die klassische Kunst ward dadurch die begriffsgemäße Darstellung des Ideal, „daß sich das Geistige vollständig durch seine äußere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Einigung idealisierte und zur gemäßen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber machte.“⁸⁹³ In der klassischen Kunst beherrschte der Geist die empirische Erscheinung und durchdrang sie, dennoch gibt es Höheres als die schöne Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren, sinnlichen Gestalt. Die

⁸⁹¹ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.19

⁸⁹² Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd. 14, Frankfurt am Main 1999, S.258

⁸⁹³ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.498

Erhebung des Geistes zu sich selbst: „durch welche er seine Objektivität in sich selber gewinnt und sich in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet, und weiß“⁸⁹⁴ macht das Grundprinzip der romantischen Kunst aus. Das Geistige muss sich als von dem schlechthin substantiell erfüllten und darin sich selbst wissenden und wollenden Subjekt zur Darstellung bringen, das ist das Prinzip der inneren Subjektivität. Durch die Zufälligkeit der Gegenstände der romantischen Kunst kehrt sich das Zerfall um:

„die romantische Kunst erst vertiefte den Geist in seine eigene Innigkeit, gegen nun das Fleisch, die äußere Realität und Weltlichkeit überhaupt, obschon das Geistige und Absolute nur in diesem Elemente zu erscheinen hatte, zunächst als Nichtig gesetzt war, doch zuletzt sich mehr und mehr wieder in positiver Weise Geltung zu verschaffen mußte.“⁸⁹⁵

Das Auseinanderfallen der inneren Bedeutung und der äußeren Gestalt bedeutet eine tiefere Entzweiung:

„Dieser Gegensatz hat sich im Verlauf der romantischen Kunst dahin entwickelt, daß wir bei dem alleinigen Interesse für die zufällige Äußerlichkeit oder für die gleich zufällige Subjektivität anlangen mußten.“⁸⁹⁶

Indem Kierkegaard stattdessen den Blick in Richtung der dunklen Wurzel unter der Blume richtet, bekommt er eine Einsicht in die Genese der schönen Form, d.h. wie die Schönheit sich auch aus wilder Verwirrung, Gesetzlosigkeit, Treulosigkeit und Angst emporarbeitet. Das Hinausgehen der Kunst über sich selbst ist ein Zurückgehen des Menschen in sich selbst. Die Faszination, von der tiefen, ängstlichen Nacht unter der Blume kann als die hervorbrechende ‚innere Bewegung des Geistes‘ oder ‚die Bildung der Reflexion‘ in der Kunst gesehen werden.

6. KEINE ODER EINE NEUE KUNST?

Der gemeinsame Ausgangspunkt für Hegel und Kierkegaard ist das Subjekt und seine dialektische Grundstruktur, die Bedingung der Erkenntnis;

„Das Subjekt ist für Hegel weder bloße Äußerlichkeit noch als bloße Innerlichkeit bestimmbar. Das Subjekt ist beides, Äußerlichkeit und Innerlichkeit. Es ist beides als die Folge der Stufen, auf denen sich das Subjekt als Äußerlichkeit und als Innerlichkeit künstlerisch entfaltet. Aus der Eigenart jeder Stufe und aus der Wechselbestimmtheit der Stufen, auf denen das Subjekt sich seiner Äußerlichkeit

⁸⁹⁴ ebd., S.499

⁸⁹⁵ ebd., S.577

⁸⁹⁶ ebd., S.582

und seiner unmittelbaren Innerlichkeit schrittweise bemächtigt, deduziert Hegel die Eigenart (Unvermischtheit) jeder einzelnen Kunstgattung und die systematische Geschlossenheit des Gesamtbereichs der Kunst. Jede Kunstgattung ist für Hegel das Prinzip einer unvermischten künstlerischen Erscheinungsform, in der das Subjekt eine besondere Weise seiner Äußerlichkeit und seiner Innerlichkeit künstlerisch gestaltet und gliedert.⁸⁹⁷

Für Kierkegaard wird die Aufgabe der Kunst, das Verhältnis zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit gesichert auseinander zu halten und sie in der Paradoxie ‚auf der Spitze‘ fest zu halten. Die Entzweiung des Subjekts in der Innerlichkeit ist die Ursache für die Entzweiung äußerlich und innerlich. Hegels Begriffe der ‚Äußerlichkeit‘ und der ‚Innerlichkeit‘ begrenzen den Bestimmungshorizont, in dem das Subjekt ästhetisch mit sich selbst zu tun hat und den er durch das Prinzip der Subjektivation erfasst. Die Ästhetik hat ihre Begründung in der Entzweiung der Innerlichkeit und diese Problematik spitzt sich zu, wenn die Kommensurabilität der Äußerlichkeit und der Innerlichkeit in der Kunst dargestellt werden soll.

Kierkegaard hat die Möglichkeit einer Vermittlung von Innen und Außen, die Hegels Philosophie zu leisten versuchte, grundsätzlich negiert. Daraus leitet sich insbesondere die Weltlosigkeit seiner Philosophie und das Religiöse her. Kierkegaards Rückzug auf die Innerlichkeit hat allerdings seinen handfesten politischen Hintergrund. Er ist Reaktion auf die Verhältnisse seiner Zeit, der Kierkegaard vorwirft, dass sie des wahrhaft Substantiellen ermangele und dies mit dem bloß Numerischen verwechsle. Der sich konservativ gebenden Kritik an den zeitgenössischen sozialen und politischen Bewegungen stellt er sich mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit entgegen.

Die Autonomie der Kunst wird von Kierkegaard innerhalb ihres Umfeldes, der Ästhetik, hervorgehoben, aber gleichzeitig findet eine Eingrenzung statt, indem er auf ihre Unzulänglichkeit dem Religiösen gegenüber aufmerksam macht. Von Anfang an erscheint das Ästhetische aus der Sicht des Religiösen, aber auch die Abwandlungen, die der Begriff der Ästhetik innerhalb der Entwicklung der Kierkegaardschen Philosophie erfährt, leiten sich aus der dialektischen Beziehung zum Religiösen ab. Das Religiöse und das Ästhetische sind die eigentlichen Pole, um die sich Kierkegaards Denken kreist und das Ethische findet diesen beiden

⁸⁹⁷ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.118

gegenüber immer weniger Berücksichtigung. Der innere Grund für die Widerspiegelung des Religiösen im Ästhetischen liegt in dem Verhältnis beider zur Wirklichkeit. Constantin Constantinus deutet an, dass der junge Mensch aus der ‚Wiederholung‘ eine richtige Vorstellung von dem hatte, was eine Wiederholung sein kann, daß er sich lediglich vergriffen hatte; er erwartete die Wiederholung im Ästhetischen, während sie nur im Religiösen möglich ist.⁸⁹⁸

In dem Text von Hegel, das ‚älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus‘, wird die Rolle der Ästhetik als erzieherisches Moment in dem Staat von der schönen Religion übernommen. Die geschichtliche Funktion der Ästhetik kann nicht die Erziehung eines Volkes sein. Die christliche Religion funktioniert nicht so wie die Mythologie der Griechen in der Polis. Was die Künstler aber produzieren, sei nicht ihre Erfindung, sondern die Erfindung des ganzen Volkes, oder das Finden, dass das Volk sein Wesen gefunden habe. Deshalb gilt das Kunstwerk – und auch das Staatswerk – nicht als Produkt des Genies, sondern als ‚das allgemeine Gut so wie das Werk aller, oder, wie Hegel im Einvernehmen mit Schelling auch sagt, als „Produkt des Individuums, des Genies, aber der Menschheit angehörend.“⁸⁹⁹ Schon in den Jenaer Schriften betont Hegel, dass es zwischen Kunst- und Staatswerk einen Unterschied gibt. Aber das Gemeinsame ist, dass das Werk durch die Tat eines Individuums entsteht und in der Interpretation der Tragödie modifiziert er beispielsweise die Art, wie die Kunst das Selbstbewusstsein eines Volkes stiften kann. Bereits im Griechentum zeigt sich ein Unterschied zwischen der Funktion der Kunst vor aller staatlicher Verfassung (dargestellt am Epos) und der Funktion der Kunst in der Polis (dargestellt als die Tragödie). An der Tragödie zeigt sich, dass der Kunst in der griechischen Polis die Versöhnungsfunktion nur unter der Voraussetzung einer in der Moderne nicht mehr akzeptablen Mythologie gelingt. Das Bild des Griechentums, das Hegel seiner Vorstellung der christlichen Welt in der Konzeption der schönen Religion entgegenstellt, enthält zweierlei. Zum einen zeigt sich das Griechentum als Kultur, die insgesamt durch die Einheit von Mythologie und Vernunft gestiftet ist und sich gemäß dieser Übereinstimmung der Prinzipien und der konkreten lebendigen Vermittlung auch so entwickelt. Zum anderen wird hier geschichtliches Wirken überhaupt charakterisiert, und zwar in

⁸⁹⁸ Die Lösung besteht in einer ‚Wiederholung‘, d.h., dass die Idealität in der Realität verwirklicht wird.

⁸⁹⁹ Hegel, G.W.F., „Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817“, Gesammelte Schriften. Bd.4, Hamburg 1968, S.75

seinem Resultat: das ‚Werk‘. An diesem Resultat zeigt sich eine einheitliche Struktur von Staats- und Kunstwerk, Polis und der spezifischen Form des ‚mythologisch‘-Werdens der Idee, die Hegel im Systemprogramm durch ‚ästhetisch‘, in den Bezug auf die Schönheit, andeutet.

Der endgültige Bruch in Hegels Denken kann in die Jenaer Zeit verlegt werden, denn seit 1803 ist Hegel vom Entwurf des Systemprogramms endgültig abgerückt. Die verschärfte geschichtsphilosophische Perspektive des Systemprogramms stellt sich somit als eine explizite Bestimmung der Kunst gegen Schellings metaphysische Konstruktion dar. In der Auseinandersetzung mit Schelling greift er die Gedanken der Jenaer Schriften und Entwürfe wieder auf, aber verallgemeinert sie und führt eine Unterscheidung zwischen einer Naturmythologie und einer geistigen Mythologie ein.

Die Vernunft im Staat muss von anderen geschichtlichen Kräften als der Kunst gestiftet sein. Für Hegel leistet die Religion innerhalb des Staates das, was dem Staat als Menschenwerk unmöglich ist, sofern sie das ‚Ideal der Volkserziehung‘ verwirklicht. Die Religion muss darum selbst bestimmten Anforderungen genügen, die sich aus dieser geschichtlichen Funktion ergeben. Diese andere Religion, die vollendet ist, weil sie die Verwirklichung von Vernunft und Freiheit in der Geschichte garantiert, entwirft Hegel als Ideal der ‚schönen Religion‘. Auf diese Weise wird die Vernunfts- und Freiheitsforderung der Moderne in der griechischen Welt, aus der Welt des Geistes und der ‚Gemeinschaft der Geister‘, in eine politische Institution überführt. Sie wird zum Prinzip der Polis, einer Gesellschaft. Im Ideal der ‚schönen Religion‘ entwirft Hegel das Bild einer Lebens- und Gemeinschaftsform, in deren Zusammenhalt die Kunst durch die Bildung einer einheitlichen Volksfantasie die religionstiftend und durch die Mythologie wiederum die Sittlichkeit des Volkes, die Orientierung des gemeinschaftlichen Handelns, zu einer Institutionalisierung der Lebensform wird. In der Kultur der Griechen zeigt sich auch in den frühen Überlegungen schon diese Bedeutung der Kunst. Damit verweist die Kunst nur auf die Zerrissenheit, kann sie thematisieren, aber nicht überwinden oder versöhnen. Hegel sieht dies zunächst als ein kontingentes Defizit der Kunst an, ein Defizit, das – wie Schelling in der Konstruktion eines ‚Neuen Epos‘ unterstellt – durch eine neue ‚Kunst‘ überwunden werden muss.

III. WENN DIE ÄUSSERLICHKEIT UND DIE INNERLICHKEIT KOMMENSURABEL SIND, GIBT ES KEIN ABSOLUTES PARADOX

1. DAS UNGLÜCKLICHE BEWUSSTSEIN

Die Begriffe ‚Bewusstsein‘ und ‚Denken‘ sind Zeichen für unterschiedliche Fixierungen in der Terminologie Hegels: ‚Bewusstsein‘ heißt das Verhältnis des erkennenden Subjekts zum erkennenden Objekt, insofern beide als unterschieden und in der Entzweiung gegeneinander bestehen. Widersprüchlich ist das Endliche, weil seine Realität dem Begriff entspricht und zugleich nicht entspricht. ‚Denken‘ heißt Tun, das Produzieren des Geistes, worin der Gegensatz des Bewusstseins verschwunden ist. Insbesondere ist der Gedanke, das Produkt des Denkens, das nach Hegel ein Gegenstand ist, dessen Inhalt weder dem Gefühl noch der Anschauung angehört.

Das unmittelbare Bewusstsein ist nicht in der Lage die Spannung der Selbstreflexion auszugleichen und deshalb wird sie von Hegel ‚das unglückliche Bewusstsein‘ genannt. Das Thema nimmt Hegel in der ‚Phänomenologie des Geistes‘ von 1807 auf. Sein Ausgangspunkt ist dort das natürlichen Bewusstsein, das das Wissen innehat:

„Dieses *unterscheidet* nämlich etwas von sich, worauf es sich zugleich bezieht; oder wie dies ausgedrückt wird: es ist etwas *für dasselbe*; und die bestimmte Seite dieses *Beziehens* oder des *Seins* von etwas *für ein Bewußtsein* ist das *Wissen*. (...) Denn das Bewußtsein ist einerseits Bewußtsein des Gegenstandes, andererseits Bewußtsein seiner selbst; Bewußtsein dessen, was ihm das Wahre ist, und Bewußtsein seines Wissen davon.“⁹⁰⁰

Das Wissen des Bewusstseins umfasst sich selbst und einen Gegenstand, der nicht sein Produkt ist, sondern mit ‚Ansichsein‘ hervortritt. Die Wahrheit in dem Wissen des Bewusstseins scheint damit mit dem Gegenstand ‚in-sich-selbst‘ verknüpft zu sein. Aber gleichzeitig ist das ‚in-sich-selbst‘ des Gegenstandes nur ‚für uns‘. Das natürliche Bewusstsein ist Gegensätzlich: dessen Gegenstand das ‚Sein-in-sich-selbst‘ nimmt bewusstheitsmäßig nur am Sein teil, indem es für etwas anderes hervortritt. „Von dem Begriff des Geistes und dem der Folgebestimmtheit geistiger Selbstverwirklichung her ermittelt Hegel die Natur als ein „System von Gesetzen“. Die Natur an sich

ist indessen für Hegel unfrei und planlos. Sie erfüllt die Funktion der Äußerlichkeit, die ihr die Selbstverwirklichung des Geistes als dem ihr „Anderen“ zuweist.“⁹⁰¹

Das Wahre liegt nicht, wie der Verstand wähnte, ‚dahinter‘ im Übersinnlichen, dem ‚Inneren‘, sondern das Bewusstsein ist sich selbst dieses ‚Innere‘, das heißt, es ist Selbstbewusstsein. Aus dieser Spannung heraus entsteht die Dynamik des Bewusstseins, sich selbst zu überschreiten und das Äußere mit dem Inneren in Übereinstimmung zu bringen. „Die Äußerlichkeit, gemäß welcher sich der Geist selbst bestimmt, hat sich nach Hegel nicht nur als geistbezogene, sondern darüberhinaus als geistesbestimmte Äußerlichkeit erwiesen. Der Geist bestimmt sich selbst der Äußerlichkeit gemäß, die von der Gegebenheitsform des Geistes ist. Der Geist bestimmt sich selbst – als Innerlichkeit – seiner selbst gemäß in der Bestimmtheit seiner Äußerlichkeit.“⁹⁰² Die Innerlichkeit ist prinzipiell äußerlichkeitsbezogen und Bestimmtheit gewinnt sie nur dank ihrer Äußerlichkeit, auf die sie sich in ihren Formen bezieht.

Auf einem Bogen der Frankfurter Zeit führt Hegel aus, dass das Leben die Identität der Identität und der Differenz ist und später in ‚Phänomenologie des Geistes‘ arbeitet er daraus den Gedanken des unglücklichen Bewusstseins heraus:

„Dies unglückliche, *in sich entzweite* Bewußtsein muß also, weil dieser Widerspruch seines Wesens sich *ein* Bewußtsein ist, in dem einen Bewußtsein immer auch das andere haben und so aus jedem unmittelbar, indem es zum Siege und zur Ruhe der Einheit gekommen zu sein meint, wieder ausgetrieben werden.“⁹⁰³

Die Bewegung des Geistes zeichnet das unglückliche Bewusstsein als einen Moment des Selbstbewusstsein auf und das Bewusstsein ist sich seiner Doppeltheit bewußt:

„es selbst *ist* das Schauen eines Selbstbewußtseins in ein anderes, und es selbst *ist* beide, und die Einheit beider ist ihm auch das Wesen; aber es *für sich* ist sich noch nicht dieses Wesen selbst, noch nicht die Einheit beider.“⁹⁰⁴

Zwar hat Hegel gerade in seiner ‚Phänomenologie des Geistes‘ den Schellingschen Begriff des Absoluten wegen der angeblichen Unvermitteltheit seiner Absolutheit kritisiert, aber dennoch bestimmt Hegel die Vernunft als eine Einheit von Denken und Sein. Im Begriff der Vernunft liegt, dass das Sein nicht das Andere des Denkens ist, dass der Gegensatz der Erscheinung und des Verstandes kein wahrer

⁹⁰⁰ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.76f

⁹⁰¹ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.80

⁹⁰² ebd., S.48

⁹⁰³ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.163

⁹⁰⁴ ebd., 163f

Gegensatz ist. In der ‚Logik‘ fängt Hegel dort an, wo die Wissenschaft vom Geiste als Wissen, als Resultat, vorhanden ist:

„Diese Idee [das reine Wissen in dem ganzen Umfang seiner Entwicklung, L.R.] aber hat sich in jenem Resultate dahin bestimmt, die zur Wahrheit gewordene Gewißheit zu sein, die Gewißheit, die nach der einen Seite dem Gegenstande nicht mehr gegenüber ist, sondern ihn innerlich gemacht hat, ihn als sich selbst weiß, - und die auf der anderen Seite das Wissen von sich als von einem, das dem Gegenständlichen gegenüber und nur dessen Vernichtung sei, aufgegeben [hat], dieser Subjektivität entäußert und Einheit mit seiner Entäußerung ist.“⁹⁰⁵

Das Problem Innen/Außen, Subjekt/Objekt und Methode/Inhalt ist damit aufgehoben, weil die Einheit des subjektiven Tuns, als wesentliches Moment der objektiven Wahrheit erfasst ist. Folglich vermag der Mensch, der sich in der Endlichkeit einrichtet, ebensowenig ein wirkliches Selbst zu sein wie die Dinge im engen und strengen Sinnes des Wortes. Die einzige Chance seines Selbstseins besteht darin, dass er sein Dasein zur Realität des Begriffs bildet. Dann aber nimmt er als Gestalt des absoluten Geistes selber am Absoluten teil, erhoben über die Endlichkeit der Dinge und des von ihnen bestimmten Menschenlebens.

Das abgeschlossene System und dessen Vollkommenheit ist der Ausgangspunkt für die Kritik Kierkegaards.⁹⁰⁶ Die kritisierte Vollkommenheit der Hegelschen Philosophie ist mit dem Begriff der ‚Versöhnung‘ zu erklären. Dieser Begriff bildet einen gemeinsamen Ausgangspunkt der Kritik der Hegelschen Philosophie, nach Hermann Deuser, bei Kierkegaard und Adorno: „Entweder die Totalität kommt zu sich selber, indem sie sich versöhnt, also durch den Austrag ihrer Widersprüche die eigene Widersprüchlichkeit wegschafft, und hört auf, Totalität zu sein, oder das alte Unwahre dauert fort bis zur Katastrophe.“ In dieser Wendung Th.W.Adornos, worin die Totalität als das Unwahre gegen Hegel gerichtet ist, liegt das Recht für den polemischen Einsatz des Traktats, der sich mit der Unversöhnlichkeit nicht abfinden will. Denn die Spekulation habe, nach Kierkegaard, den Titel: christlich

⁹⁰⁵ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.5, Frankfurt am Main 1986, S.67f

⁹⁰⁶ Die direkte Kierkegaardsche Kritik an Hegel ist schwer zu unterscheiden von der Kritik an dem (dänischen) Hegelianismus oder der Auslegung der Philosophie Hegels durch seine linken- und rechten Anhänger: „In dem siebten ‚Vorwort‘ (gemeint ist das ursprüngliche Vorwort des ‚Begriffs Angst‘, das als siebtes in der Reihe der ‚Vorworte‘ veröffentlicht wurde.[L.R.]) greift Kierkegaard vor allem die Angewohnheit seiner hegelianischen Gegner an, bestimmte Schlagworte formelhaft und ohne Beziehung zu dem jeweiligen Problem anzuwenden. Eine dieser stereotypen Formeln ist die ‚Vermittlung‘: von allem und jedem wird behauptet, man müsse es vermitteln, natürlich ohne zu erklären, was das nun im Einzelnen zu bedeuten hat. Andere Ausdrücke wie z.B. ‚System‘ oder ständig wiederholte Zitate wie z.B. die Einheit von Sein und Nichts sei das Werden, klängen großartig und bedeutsam, obwohl der jeweilige Nachbeter Hegels, im Gegensatz zum Meister selbst, diese Begriffe durchaus nicht verstanden habe.“
Cattepoel, J. „Dämonie und Gesellschaft“, Freiburg/München 1992, S.250f

angenommen, habe das Christentum dadurch anerkennen wollen, daß die dieses Eigenschaftswort hinzufüge, wie wenn Handelshäuser sich zu einer Firma vereinigen, die aber beider Namen führe, so müsse das Christentum freilich quietschvergnügt sein, eine so gute Partie gemacht zu haben und, beinahe im gleichen Grade wie die Spekulation, zu Ehre und Ansehen gekommen zu sein.

Die theologische Dialektik wird aus dem Totum der Vermittlung dialektisch herausgenommen, die Spekulation mag abstrakt weitervermitteln, das herausgenommene Konkrete ist der nicht zu vermittelnde ‚Existenzwiderspruch des Christentums‘, der Übergang zu ihm, das Gegenteil der Vermittlung: der ‚qualitative Sprung‘.⁹⁰⁷ Die Negative Dialektik Adornos bleibt quasi auf der Stufe der Hegelschen Dialektik, auf der die Nichtidentität zwischen Subjekt und Objekt als Nichtidentität hervortritt, stehen. Am Ort dieser Nichtidentität will Adorno Reflexionsbestimmungen und Gegenstände in Konstellationen bringen, die sich gegen die vollständige Auflösung im Denken sperren. Doch denkt er sie, die Dialektik, als offenen Prozess, weil das Nichtidentische selbst ein konstitutives Moment der Erkenntnis ist.

Johannes Climacus klagt Hegel dafür an, dass er sich von dem Prinzip der Kontradiktion verabschiedet hat. Kierkegaard selbst will das Prinzip der Kontradiktion, berücksichtigt auf der Basis des christlichen Glaubens, verwerfen. Das Bewusstsein ist in seinem Wesen ein Widerspruch:

„In dem Augenblick, da ich die Realität aussage, ist der Widerspruch da; denn was ich sage, ist die Idealität“.⁹⁰⁸

und es ist das Wissen dieses Anderen. Aber es ist zugleich mehr als das. Es verhält sich zu diesem Anderen, es steht in einer Beziehung zu diesem Anderen. Kierkegaard verbindet somit die Genesis der Wahrheit mit der Genesis des Bewusstseins. Von Bewusstsein kann demnach nur die Rede sein, wenn sich die Frage nach der Wahrheit stellt. Das Bewusstsein *ist*, und es ist als *Widerspruch*. Der Widerspruch, der das ‚Bewusstsein‘ ist (Realität – Idealität), ist der ursprüngliche Grund für den Widerspruch, den das Bewusstsein weiß (Selbstbewusstsein). Für Kierkegaard ist das in sich entzweite Bewusstsein, wenn es sich um die Erkenntnis des Absoluten handelt, nicht möglich dialektisch

⁹⁰⁷ Deuser, H., „Søren Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.166

⁹⁰⁸ Kierkegaard, S., „Johannes Climacus oder De omnibus dubitandum est“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1952, S.155

aufzuheben und die Kritik Kierkegaards betrifft den Begriff ‚der ontologischen Vollkommenheit‘:

„Die Hegelsche Philosophie der Geschichte und seine *Phänomenologie des Geistes* zeigen eine bestimmte Bewegung von unmittelbaren und unreflektierten zu vermittelten und reflektierten Zuständen von Bewußtsein. Indem der Geist geschichtliche Fortschritte macht, entwickelt er sich und wird sich seiner selbst klarer bewußt.“⁹⁰⁹

Schon im ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘ wirft Kierkegaard mittels seines Pseudonyms, des Ästhetikers A, einen Blick auf das ‚Paradox‘, und zwar ausgehend von der Gestalt der auf sich allein gestellten, vom Allgemeinen (d.h. hier: von Don Juan) isolierten Donna Elvira: „Solange sie in Don Juans Nähe ist, ist sie von Sinnen, wenn sie zu sich kommt, so gilt es, das Paradox zu denken.“⁹¹⁰

Und mit einem Seitenhieb auf die Philosophie des Systems lässt Kierkegaard den Ästhetiker A sagen:

„Einen Widerspruch zu denken, soll trotz allen Versicherungen der neueren Philosophie und dem tollkühnen Mut ihrer jungen Zucht immer mit großen Schwierigkeiten verbunden sein. Einem jungen Mädchen wird man zwar verzeihen, wenn sie es schwierig findet, und doch ist es diese Aufgabe, die ihr gestellt ist: zu denken, daß der, den sie liebt, ein Betrüger sei.“⁹¹¹

Gegen die Identifikation von Innerem und Äußerem protestiert Kierkegaard, denn sie würde das Ethische und Religiöse, das was verborgen ist, eine Angelegenheit zwischen Gott und dem einzelnen Menschen, öffentlich auf dem Markt zur Schau stellen. Der Gott selbst in der Zeit ist das große Paradoxon, das nicht durch die formale Logik erkannt werden kann, weil es sich nicht in jenem Sein unterbringen lässt, das verschieden von Gottes Sein ist; denn das würde bedeuten, daß das ewige Sein den wandelbaren Charakter des faktischen Seins annähme und dadurch seine Vollkommenheit einbüßte.

In der Bestimmung des Romantischen als einer ästhetischen Existenzweise, deren Symptome Kierkegaard in den philosophischen Reflexionen und poetischen Werken, insbesondere deutscher Romantiker aufspürt, gipfelt seine Romantikkritik. Es ist – abgesehen von Hegels Bestimmung der romantischen Subjektivität als eines ‚unglücklichen Bewusstseins‘ – der erste Versuch, mithilfe philosophischen und existentiellen Analysen den romantischen ‚Geistestypus‘ zu begreifen.

⁹⁰⁹ Schulz, W., „Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard. Bemerkungen zum „Begriff Angst““, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.393

⁹¹⁰ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.234

⁹¹¹ ebd., S.234

In den gefundenen Papieren von Victor Eremita schreibt A:

„In allen systematischen Schriften Hegels gibt es einen Abschnitt, der vom unglücklichen Bewußtsein handelt. Mit innerer Unruhe und Herzklopfen geht man stets an die Lektüre solcher Untersuchungen, mit der Befruchtung, man werde zuviel oder zu wenig erfahren.“⁹¹²

Die nähere Bestimmung der unglücklichen Individualität definiert A kurz und bündig:

„Der Unglückliche ist nun derjenige, der sein Ideal, seinen Lebensinhalt, die Fülle seines Bewußtseins, sein eigentliches Wesen irgendwie außer sich hat.“⁹¹³

Kierkegaards frühe Versuche, das ‚Romantische‘ zu bestimmen, kulminiert in seiner theologisch-anthropologischen Interpretation der drei Ideen - Don Juan, Faust und Ahasver.

Don Juan, er ist für Kierkegaard der Erstling im Reiche des Romantischen, das sich ursprünglich in ‚ästhetischer Indifferenz‘ und Unmittelbarkeit zeigt. Die Reflexion ist noch nicht erwacht und das Romantische ist damit noch nicht ethisch oder religiös qualifiziert. Die Idee, der Don Juan erfährt in der Krise der Reflexion eine Metamorphose, erscheint nun in verwandelter, reproduzierter Gestalt als konkretes Individuum, als Faust. Kierkegaard nennt Faust den ‚personifizierten Zweifel‘, weil er unendliche Leidenschaft besitzt und er, der ästhetische Held, wird später in ‚Furcht und Zittern‘ als das Gegenbild des ‚Glaubensritters‘ Abraham konstruiert.⁹¹⁴

Der Wettbewerb in der Suche nach dem Unglücklichsten in ‚Schattenrisse‘ schreitet voran. Auf der Bühne kommen die Gestalten aus griechischen Tragödien und der Bibel, Antigone und Hiob treten hervor – die unglücklichen Schicksale werden schwerer und schwerer für den Leser zu ertragen, aber dann werden ein

⁹¹² ebd., S.259

⁹¹³ ebd., S.259

⁹¹⁴ vgl., „Der ästhetische Held muß seinen Widerstand außerhalb seiner, nicht in sich haben.“

Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.432f
Abraham ist für Kierkegaard das Beispiel für den Ritter des Glaubens, aber er bildet keine Ausnahme, weil die Möglichkeit eins zu werden, jedem offen steht: „Jene Möglichkeit für jeden Menschen aber ist keine eingebildete Möglichkeit, sondern eine wirklich gegebene Möglichkeit, er vermag, so spricht der Religiöse, das Höchste zu werden, weil er auf das Höchste zu angelegt ist.“

Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.502

Die Leidenschaft ermöglicht genau so die Teilhabe für alle an dem Glauben: „Der Glaube ist ein Wunder, und doch ist kein Mensch davon ausgeschlossen; denn das, worin alles Menschenleben geeint wird, ist die Leidenschaft -, und der Glaube ist Leidenschaft.“

Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.62

junges Mädchen und ein junger Mann präsentiert. Das Mädchen kann nicht in den Erinnerungen oder in der Hoffnung Trost finden, weil der Bruch der Liebe für sie als ein Rätsel erscheint. Für dieses Unglück wird ihr der Platz, der am nächsten am Grab ist, zuerkannt, aber das leere, kühle Grab selbst wird für einen anderen bestimmt, dem Mann an ihre Seite, der Apostel der Trauer, der stumme Freund des Schmerzes.⁹¹⁵

Der Ästhetiker in ‚Entweder-Oder‘ erkennt dem Ewigen Juden das Grab des ‚Unglücklichsten‘ zu, da sein Schicksal darin bestehe, ewig unerlöst leben zu müssen, ohne sterben zu können:

„Bekanntlich soll es irgendwo in England ein Grab geben, das sich nicht durch ein prachtvolles Monument oder eine wehmütige Umgebung auszeichnet, sondern durch eine kleine Inschrift – ‚Der Unglücklichste‘: Man soll das Grab geöffnet haben, aber keine Spur von einer Leiche gefunden haben.“⁹¹⁶

Ahasver erscheint als der ‚Unglückliche‘, der sein Ideal, seinen Lebensinhalt, die Fülle seines Bewusstseins, sein eigentliches Wesen irgendwie außerhalb sich selbst hat. Er wird dialektisch, weil er sich im Gegensatz heraushalten muss. Sein Unglück liegt aber in seinem Wissen um die Verdoppelung des Selbstbewusstseins. Die Hin- und Herbewegung ist sein Unglück, das Gegenteil kommt nicht in seinem Gegenteil zur Ruhe. Mithilfe von Frater Taciturnus, dem pseudonymen Verfasser der ‚Leidensgeschichte‘ in den ‚Stadien auf des Lebens Weg‘, verknüpft Kierkegaard sein Verständnis des Motivs von Ahasver an die Verzweiflung als

Der Glaubensritter wird beständig in Spannung gehalten, er wird eben ‚auf der Spitze‘ des Glaubens festgehalten.

⁹¹⁵ Frithiof Brandt hat in ‚Den unge Søren Kierkegaard‘ geschrieben „Man maa være mer end tilbørlig nærsynt for ikke at se, at den sidste unge pike og den unge mand er en apoteose over kæresten og ham selv.“,

„Den unge Søren Kierkegaard“, København 1929, S.409

„Man muss mehr als kurzsichtig sein, um nicht sehen zu können, dass das letzte junge Mädchen und der junge Mann eine Apotheose über die Liebste und ihn selbst ist.“ [L.R.]

Joakim Garff beschreibt in der Biographie über Søren Kierkegaard dieses Wechselspiel der Schrift als Metapher:

„Virkeligheden gøres til skrift og skrift virkeliggjort. (...) Idet Kierkegaard skriver og idet, han skriver, skrives han selv.“

Garff, Joakim, „Den Søvnløse“, København 1995, S.13

„Die Wirklichkeit wird Schrift und die Schrift wird verwirklicht. (...) Indem Kierkegaard schreibt und indem er schreibt, wird er selbst geschrieben.“

Ob es tatsächlich der junge Kierkegaard und seine Verlobte Regine sind, die da stehen, spielt eine und keine Bedeutung in der Auslegung dieser Schrift. Weil die Wirklichkeit Schrift wird, oder, indem Kierkegaard schreibt, wird er selbst geschrieben und verwirklicht.

⁹¹⁶ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.255

Im Notizbuch aus der Zeit der Jütlandreise im Juli und August 1840 befindet sich eine kleine Notiz: „Irgendwo in England findet sich ein Grabmal, auf dem nur diese Worte stehen: Der Unglücklichste! Ich möchte mir vorstellen, einer läse das und glaubte nun, es liege dort gar niemand begraben, sondern es sei für ihn bestimmt.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.236

psychologische Kategorie. Während in ‚Die Krankheit zum Tode‘ der streng christliche Anti-Climacus, der sich an die Verhärtung (dän. Forherdelse) des Ewigen Juden,⁹¹⁷ zu wetzen hat, hat der Assessor Wilhelm in dem zweiten Teil von ‚Entweder-Oder‘ demselben Phänomen eine ethische Darstellung gegeben.⁹¹⁸

2. DIE DIALEKTIK

Der dialektische Prozess, der in den Fragmenten der Jenaer Zeit von Hegel beschrieben wird, zeigt schon die charakteristischen Bestandteile: Einheit – Entzweiung – neue, aus der Entzweiung hervorgegangene, Einheit. Die Gegensätze sind nicht ausgelöscht, sie bestehen weiter, aber aus dem Unterschied tritt eine letzte Gemeinsamkeit wieder hervor. Während die Geschichte sich vollzieht und die Selbstbewegung des Menschen erscheint, offenbart sich in ihr die absolute Idee und der absolute Geist. Das Widersprechende löst sich nicht in Null auf. Der Widerspruch löst sich nicht in Nichts, „sondern wesentlich nur in die Negation eines besonderen Inhalts [auf], oder daß eine solche Negation nicht alle Negation, sondern die Negation der bestimmten Sache, die sich auflöst, somit bestimmte Negation ist; daß also im Resultate wesentlich das enthalten ist, woraus es resultiert – was eigentlich eine Tautologie ist, denn sonst wäre es ein Unmittelbares, nicht ein Resultat.“⁹¹⁹ Im Widerspruch erscheint nur eine ‚besondere‘ und eine ‚bestimmte‘ Negation. Der Widerspruch des Erkennens ist schon ein Fortschritt, denn jede Negation ist in ihrer Art ein positives Erkennen und führt schon zur höheren und weiteren Stufe.

Kierkegaard übernimmt die dialektische Methode Hegels, doch die dialektische Methode und das dialektische Denken wird weiter fortgeführt, indem sie keine Ruhe findet.⁹²⁰ Die dialektische hin- und her-Bewegung von Kierkegaards

⁹¹⁷ „Der einzige echte dämonische Jude, den wir kennen, Ahasver, wird durch seinen Zusammenstoß mit Jesus zum ‚Ewigen Juden‘; er stammt ja auch aus einer christlichen Sage.“

Cattepoel, J., „Dämonie und Gesellschaft“, Freiburg/München 1992, S.94

⁹¹⁸ Petrus Minor schreibt in ‚Das Buch über Adler‘ herausgegeben von S.Kierkegaard: „Die Hegelsche Philosophie hat keine Ethik; sie hat sich deshalb niemals mit dem Zukünftigen befaßt, welches wesentlich die Lebensluft oder das Medium der Ethik ist.“

Kierkegaard, S., „Das Buch über Adler“, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1962, S.145

⁹¹⁹ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd. 5, Frankfurt am Main 1986, S.49

⁹²⁰ vgl., Walter Schulz, „Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard, Bemerkungen zum „Begriff Angst“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W. Greve, Frankfurt am Main 1979

Die Dialektik wird als Methode von Kierkegaard benutzt, indem er das Problem der Erbsünde dialektisch löst: der Einzelne ist er selbst und zugleich das Geschlecht, wenn es nicht so wäre, würde Adam und jeder andere für sich stehen

Gedankengang steht in enger Beziehung zur Bildsprache seiner Prosa, die über den Weg der Assoziation gleichzeitig das antithetische Komplement eines Begriffs durch das Zusammenspiel evoziert.

Hegels Dialektik ist der Versuch den Widerstreit zwischen Subjekt und Objekt durch die These zu versöhnen, dass jedes einzelne Phänomen an seiner Idee partizipiere. Geleistet ist diese Vermittlung von Idee und Phänomen, von Allgemeinem und Besonderem, in der Schönheit, weshalb Hegel diese als das ‚sinnliche Scheinen der Idee‘ definieren konnte. Die Frage, ob die Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem aufrecht erhalten werden kann, wird von Kierkegaard verneint:

„Kierkegaard hält den Anspruch der Dialektik aufrecht, sieht sich in der Frage nach sich selbst, in der Frage nach dem Einzelnen im System betrogen und akzentuiert die Dialektik und die Wahrheit ihres totalen Anspruchs in der Existenz des Einzelnen gegen das Ganze und das System. An dieser Stelle steht das Paradox, die ‚Kategorie‘, ‚welcher das Verhältnis zwischen einem existierenden, erkennenden Geist und der ewigen Wahrheit ausdrückt.‘“⁹²¹

Als Paradox der Existenz soll die Dialektik in den Affekten der Subjektivität gegen ihre unmenschliche Objektivität der Unversöhntheit festgehalten werden. Das Christentum ist die paradoxe Wahrheit, daß das Ewige einmal in der Zeit gegenwärtig geworden ist und der christliche Glaube kein unmittelbares Verhältnis zum Äußeren hat. Die Aufmerksamkeit, die Kierkegaard hervorrufen will, richtet sich auf das Religiöse. Im Lichte dieser Intention wird der hermeneutische Zusammenhang mit zwei anderen Bildern, die Metapher des Auges und des Ohres,

und der Zusammenhang des Geschlechts wäre gerissen. Der Gegensatz von Zeitlichkeit und Ewigkeit wird in einer Synthese vermittelt, die Kierkegaard den Augenblick nennt. Aber die Diskrepanz zwischen Geist und Leib kann nicht dialektisch aufgehoben werden: „der Zustand der Unschuld ist zweigliedrig, er ist durch *Seele* und Leib bestimmt, aber diese Zweiheit ist sich eine Einheit im Gegensatz zu der späteren Diskrepanz von *Geist* und Leib. Der Geist ist in dieser Einheit bereits verborgen anwesend als der mögliche Akteur, der die Einheit aufzuheben vermag. Die Aufhebung aber als Selbstsetzung des Geistes geschieht in der Weise, daß der Geist als das synthetisierende Dritte auf die eine Seite der nun nu bestimmten Alternative tritt. (...) Erst der Leib, der dialektisch auf den Geist bezogen ist, ist menschlicher Leib, und gerade durch diesen menschlichen Leib wird der Geist nun bedrängt.“
ebd., S.353

Die Dialektik Leib und Geist wird auf die Spitze getrieben, aber nicht von Vigilius Haufniensis aufgehoben. Das logische Paradox wäre freilich das Ende der Dialektik, aber: „Indem Kierkegaard auf der Paradoxie besteht, daß erkannt werde, was nicht erkannt werden kann, hält er in seinem bestimmten Sinne radikaler an der Dialektik fest, als Dialektik bei Hegel ist.“

Schweppenhäuser, H., in Negt, O., „Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels“, Frankfurt am Main 1970, S.81
Der Geist ist die Bestimmung des Menschen. Aber der Geist ist nicht ‚absoluter‘ Geist, er ist nicht vom Leiblichen abgelöst, sondern er wird von ihm ständig bedrängt. Die Begriffe Dialektik und Paradox stehen einander gegenüber, aber sie können nicht voneinander getrennt werden, weil sie innerhalb eines Lebensplans zueinander rücken müssen. Die Vermittlung der dialektischen Verhältnisse ist in Kierkegaards Version der Dialektik aufgehalten.

⁹²¹ Deuser, H., „Søren Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen.“, München 1974, S.15

sichtbar. Das Bild des Auges drückt das Aktive aus, während das Ohr das Passive verbildlicht.

Die Behauptung Hegels, aus der Negation der Negation gehe das Positive hervor, weist Adorno mit dem Satz zurück:

„Negation vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive“⁹²²

Der Widerspruch, in dem das Denken mit sich selbst steht, ist Index des Nichtidentischen. Er ist das ‚Nichtidentische‘ unter dem Aspekt der Identität. Die Erfahrung von Nichtidentität in der Erkenntnis zielt auf die Explikation der Spannung zwischen Identität und Nichtidentität, die in den Objekten der Erkenntnis bereits zu finden ist.

Der Doppelsinn der Hegelschen dialektischen Methode ist, dass sie über das Endliche hinaus ins Unendliche und Absolute führen soll. Das Ziel idealistischer Ästhetik ist der Versuch, die Erfahrung von der Welt zu erweitern, ohne die diesseitige Welt zu transzendieren. Dies gibt der Dialektik bei Hegel den zwittrigen Charakter. Sie ist aus der geschichtlichen Empirie geboren und ihr Ziel ist die Aufgabe, das Absolute und Ewige zu erkennen, denn nur so ist die Weltgeschichte die Auslegung des Geistes in der Zeit.

Der Einwand Kierkegaards ist als der, der Einzelheit gegenüber der Systemganzheit aufrecht zu erhalten, ohne dass Hegels Dialektik im Paradox zum Verschwinden käme, zu verstehen:

„Die philosophische Antizipation der Versöhnung frevelt an der realen; was immer ihr widerspricht, schiebt sie als philosophienunwürdig der faulen Existenz zu. Aber lückenloses System und vollbrachte Versöhnung sind nicht das Gleiche, sondern selber der Widerspruch: die Einheit des Systems rührt her von unversöhnlicher Gewalt.“⁹²³

Bei Kierkegaard ist es nicht möglich die Inkommensurabilität von Äußerlichkeit und Innerlichkeit durch Dialektik aufzuheben. Diese Gedanke wird schon in der Magisterabhandlung formuliert:

„Er [Sokrates, L.R.] gehört nämlich zu denjenigen Menschen, bei denen man nicht bei dem Äußeren als solchem stehen bleiben kann. Das Äußere deutete ständig auf ein Anderes und Entgegengesetztes hin. Mit ihm war es nicht so wie mit einem seine Anschauungen vortragenden Philosophen, bei welchem eben dieser sein Vortrag die Gegenwart der Idee ist; vielmehr bedeutete das, was Sokrates

⁹²² Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.67

⁹²³ Deuser, H., „Søren Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.180f

sagte, etwas anderes. Das Äußere war überhaupt nicht in harmonischer Einheit mit dem Inneren, sondern eher der Gegensatz dazu, und allein unter diesem Blickwinkel ist er zu verstehen.“⁹²⁴

Diesen Gedanken lässt Kierkegaard später Victor Eremita in ‚Entweder-Oder‘ wiederholen:

„Es ist dir vielleicht doch schon zuweilen eingefallen, lieber Leser, an der Richtigkeit des bekannten philosophischen Satzes, daß das Äußere das Innere, das Innere das Äußere sei, ein bißchen zu zweifeln.“⁹²⁵

Was Kierkegaard demgegenüber sucht, ist das ‚innere Bild‘ und dieses kann nur erkannt werden, „indem ich das Äußere durchschaue.“⁹²⁶ Äußere Erscheinungen sind wie ein Bogen Papier, das „für die unmittelbare Betrachtung vielleicht nichts Merkwürdiges (hat), sondern erst, wenn ich ihn gegen das Tageslicht halte und hindurch schaue, entdecke ich das feine innere Bild, das gleichsam zu seelisch ist, um unmittelbar gesehen zu werden.“⁹²⁷ Infolgedessen sind die äußeren Erscheinungen nicht direkter Ausdruck eines inneren Zustandes, „sondern als eine telegraphische Nachricht, daß sich tief innen etwas verberge“⁹²⁸ zu verstehen. Hier wird auf ein breites Spektrum menschlichen Ausdrucks angespielt, und keine Einzelheit ist so gering, als dass sie nicht Beachtung verdiente:

„eine Miene, ein Wort, ein Seufzer, ein Klang der Stimme, ein Blinken des Auges, ein Zittern der Lippe, eine falscher Art des Händedrucks“⁹²⁹

kann eine ganze innere Welt verbergen. In den enthaltenden Papieren von A gibt es einen Abschnitt mit dem Titel ‚Schattenrisse‘ und der Schattenriss ist dort der Versuch, ein Bild des Augenblicks der Entschleierung darzustellen:

⁹²⁴ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf und Köln 1961, S.10

⁹²⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.11

⁹²⁶ ebd., S.204

⁹²⁷ ebd., S.205

Die Übersetzung bei Emanuel Hirsch lautet: „für die unmittelbare Betrachtung vielleicht nichts Bemerkenswertes (hat), sondern erst, wenn ich ihn gegen das Tageslicht halte und hindurch schaue, entdecke ich das feinlinige innere Bild, das gleichsam zu seelenhaft ist, um äußerlich sichtbar zu werden.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, Bd.I, Gesammelte Werke, 36 Abt., Bd.2, übersetzt und herausgegeben von Emanuel Hirsch u.a., Düsseldorf/Köln 1950ff, S.186

Die Übersetzung bei Fauteck und Hirsch unterscheidet sich, aber es ist bei Beiden deutlich, dass das Innere nicht äußerlich sichtbar ist.

⁹²⁸ ebd., S.206

⁹²⁹ ebd., S.207

Nicht nur Kierkegaard beobachtete, er wurde selbst beobachtet und sein Spiel mit dem Blick wurde gesehen: „Er hatte eine eigene Art, von Ferne mit einem Blick zu grüßen. Es war nun eine kleine Bewegung des Auges, und doch drückte es so viel aus. Es konnte etwas unendlich Mildes und Liebreiches in seinem Blick sein, aber auch etwas Aufreizendes und Neckendes. Er konnte durch einen Blick auf einen Vorübergehenden unwiderstehlich ‚sich in Rapport zu ihm setzen‘, wie er es ausdrückte. Wer diesem Blick begegnete, wurde entweder angezogen oder abgestoßen, verlegen, unsicher oder gereizt.“

„So ist auch das Bild, das ich hier zeigen will, ein inneres Bild, das erst bemerkbar wird, indem ich das Äußere durchschaue.“⁹³⁰

Das Bild verdeckt und verschleiert das Eigentliche. Der richtige Blick fehlt. Der Blick, die Art des Sehens muss das Äußere durchschauen und dieses Bild benutzt Kierkegaard um das grundlegend entstandene Mißverständnis seiner Werke zu erklären:

„Die Zeitgenossen haben überhaupt nicht die richtige Perspektive für mein Schaffen.“⁹³¹

Die Aufdeckung fordert, dass sie ‚hindurch‘ oder ‚deutlich sehen‘ müssen.⁹³² Kierkegaard hat mit seiner Philosophie kein ‚Resultat‘⁹³³ anzubieten, sondern er wünscht die Aufmerksamkeit auf das was nicht durch die Ratio angemessen gelöst werden kann, zu lenken. Die Funktion des Bildes ist die, Vorgänge darzustellen, Aufmerksamkeit zu erwecken und Stimmung zu erschaffen.

Der Begriff des Nichtidentischen bei Adorno impliziert einen ähnlichen Blick auf die Sache und der Widerspruch formuliert jenen antagonistischen Charakter als Diskrepanz zwischen Sache und Begriff:

„Zwar verweist Nichtidentisches darauf, daß das, was ist, mehr ist, als es ist, doch heißt das nicht, daß das Nichtidentische das Identische umfaßt, extensiver ist als dieses. Nichtidentisches wird nicht als das der Sache Anderes wahrgenommen, sondern bezeichnet einen anderen Blick auf die Sache; den, der sich ins Detail versenkt, sich des Besonderen, Individuellen in ihr annimmt.“⁹³⁴ Denn die Nichtidentität als sein Medium ist integraler Bestandteil negativer Dialektik und sie verhindert die Schlichtung des Widerspruchs in Hegels finalistischer Perspektive.

Zitiert nach Hans Bröchner, „Erinnerung an Søren Kierkegaard“, veröffentlicht 1877 in der Zeitschrift von Edvard und Georg Brandes ‚Das neunzehnte Jahrhundert‘ durch Harald Höfding, übersetzt von Tim Hagemann, Bodenheim 1997, S. 28

⁹³⁰ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.204

⁹³¹ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.II, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1962, S.86

⁹³² vgl., „Sie haben Augen und sehen nicht.“

Psalm 115, 5.6 und 135, 16.17

Die Verbindung zwischen Bild und Wort sieht Gadamer in den Begriffen ‚Bildkunst‘ und ‚Wortkunst‘. Sie nehmen beide an einer Wirklichkeit teil, die in ihren gemeinsamen Kunstcharakter verwurzelt ist. Das Lesen eines Textes und das Sehen eines Bildes ruft einen inneren Zusammenhang auf. Aber das Kunstwerk spricht uns an und das Verweilen ist, wie bei Kierkegaard, kein Nacheinander, sondern ein Zugleich: „Aber Lesen meint auch ein ausdrückliches Tun, das gelernt sein will, was mit dem Buchstabieren anfängt. Entsprechendes gilt für das Sehen, das dann, wenn es mehr als alltägliches Bemerkend sein will und sich auf subtile Phänomene bezieht (der Natur, vor allem der bildenden Kunst), ein ausdrückliches Können, d.h. ein Lesen einschließt.“

Gadamer, H-G., „Bildkunst und Wortkunst“, in „Was ist ein Bild?“, herausgegeben von Gottfried Boehm, München 1995, S.101

⁹³³ vgl., „Das Verdienst des Buches oder ob es ein solches hat, geht mich nichts an; hat es eins, so muß dies wesentlich darin liegen, daß es kein Resultat gibt, sondern alles in Innerlichkeit verwandelt; (...)“

Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophische Brochen“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.248

Selbstverständlich bezieht sich Kierkegaard mit den Begriffen Äußerlichkeit und Innerlichkeit auf die Philosophie Hegels, aber mit dem Unterschied, das er nicht an ihre Kommensurabilität glaubt.

Wenn Kierkegaard von dem spricht, was das Verborgene wie eine Hülle umgibt: das äußere Gewebe eine innere Wahrheit, die, wenn von außen betrachtet, sichtbar, aber auch unsichtbar sein kann, ist es das Bild von der Tätigkeit *des Spinnens*.⁹³⁵ In ‚Der Augenblick, erscheint das Bild zum letzten Mal. Das Spinngewebe steht hier für die bestehende Christenheit, die allzu leicht mit dem Christentum des Neuen Testaments verwechselt wird, obwohl es ihr an dessen geistlicher Substanz mangelt. Es ist diese bestehende Christenheit, von der Kierkegaard sagt, dass sie „Sich am Christentum festgeklammert habe wie Spinngewebe an einer Frucht und [die] nun so gütig ist, sich mit dem Christentum zu verwechseln, ebenso wie wenn das Spinngewebe meinte, die Frucht zu sein, weil es, obwohl nicht ganz so vortrefflich, doch an der Frucht hängt.“⁹³⁶ Das dialektische Drama der Existenz wird nicht bis zum Ende in ‚Entweder-Oder‘ durchgespielt oder durchgedacht, obwohl dort der Ethik eine große und wichtige Rolle eingeräumt wird, denn erst in ‚Furcht und Zittern‘ wird die religiöse Existenz anhand der Ritter des Glaubens⁹³⁷ dargelegt. ‚Furcht und Zittern‘ bringt jedoch zum ersten Mal in vollem Umfang das religiöse Thema zur Erscheinung und im Gegensatz zur ‚Wiederholung‘, die kein neues Thema anschlägt, bringt er nach ‚Entweder – Oder‘ und den beiden dort behandelten Themen ein drittes mit. Es ist das Thema der religiösen Existenz, die nun gezeigt wird, nachdem die ästhetische und ethische Existenzform in ‚Entweder – Oder‘ erschienen ist.

3. DIE WAHRHEIT IST DIE SUBJEKTIVITÄT

In der klassischen Kunst, dem Element des Schönen, charakterisiert Hegel jenen Inhalt als „das Innere scheint im Äußeren und gibt durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist.“⁹³⁸ Kierkegaard schärft sich den Gedanken

⁹³⁴ Thyen, A., „Negative Dialektik und Erfahrung“, Frankfurt am Main 1989, S.205

⁹³⁵ vgl., „Du umspinnst Dich gleichsam ganz und gar mit dem feinsten Spinngewebe, und nun sitzt Du auf der Lauer.“ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.205

⁹³⁶ Kierkegaard, S., „Der Augenblick“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1959, S.213

⁹³⁷ Das Bild des Ritters entfaltet sich bei Kierkegaard von Kraft, Ehrerbietung und Begeisterung des Denkers in ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘, um dann in ‚Entweder-Oder‘ zum Symbol dieser Qualitäten in der ehelichen Liebe und später in ‚Furcht und Zittern‘ als Symbol des Gläubigen, des Glaubensritters, zu werden.

⁹³⁸ Hegel, G:W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.31

Hegels ein, dass niemals von dem Äußeren auf das Innere geschlossen werden kann. Die ethische Taten sind nur ein Ausdruck für die Approximation. Von da aus kann niemals in eine neue Qualität hinein quantitiert werden und in dem Glauben findet die Inkommensurabilität von Innen und Außen ihren Topos. Kierkegaard betont die subjektive Haltung im Verhältnis zum Gott und die Leidenschaft des Subjekts findet eben keinen äußerlichen Ausdruck:

„Es besteht nicht selten ein bedenkliches Mißverhältnis zwischen der Entscheidung im Inneren (der Stärke des Entschlusses, der Erlösung, der Heilung) und der Entscheidung im Äußeren; man kann, wenn man richtig schließen möchte, durchaus nicht unmittelbar vom Letzten auf das Erste schließen; man kann vielmehr umgekehrt schließen: je größer der Drang zur durchschlagenden Entscheidung im Äußeren, desto geringer die Innere Sicherheit.“⁹³⁹

Wenn Hegel sich zu den Fragen der Methode, wie das Innere in dem Äußeren sichtbar werden kann, äußert, bezieht er sich auf die Logik als den zur Exposition der Methode allein geeigneten Systemteil. Die Logik sollte – als derjenige Teil des Systems - die reine begriffliche Grundlage der philosophischen Wissenschaft entfalten – die nach bestimmten Regeln ablaufende Entwicklung der Grundbestimmungen allen Seins und Denkens darstellen. Die Identität des Inneren und des Äußeren legt Hegel in der ‚Wissenschaft der Logik‘ als die Vollendung des Wesens der Form nach dar: „Das Innere ist also die Form der reflektierten Unmittelbarkeit oder das Wesen gegen das Äußere als die Form des Seins bestimmt, aber beide sind nur eine Identität. (...) Das Äußere ist nach dieser Bestimmung dem Inneren, dem Inhalte nach nicht nur gleich, sondern beide sind nur *eine Sache*. –Aber diese Sache als *einfache Identität* mit sich ist verschieden von ihren *Formbestimmungen*, oder diese sind ihr äußerlich; sie ist insofern selbst ein Inneres, das von ihrer Äußerlichkeit verschieden ist. Diese Äußerlichkeit aber besteht darin, daß die beiden Bestimmungen selbst, nämlich das Innere und Äußere, sie ausmachen. (...) So ist das Innere unmittelbar nur das Äußere, und es ist darum die *Bestimmtheit* der *Äußerlichkeit*, weil es das Innere ist, umgekehrt das Äußere ist *nur* ein Inneres, weil es *nur* ein Äußeres ist. (...) – Das Äußere und Innere ist somit die Vollendung des *Wesens* der Form nach. Das Wesen, indem es nämlich als Inneres bestimmt ist, enthält es, daß es mangelhaft und nur ist als Beziehung auf sein Anderes, das Äußere; aber dieses ist ebenso nicht nur Sein oder auch Existenz, sondern als auf das Wesen oder das Innere sich beziehend. Aber es ist nicht nur die Beziehung beider aufeinander, sondern die bestimmte der absoluten Form, daß jedes unmittelbar sein Gegenteil ist und ihre gemeinschaftliche Beziehung auf ihr Drittes oder vielmehr *auf ihre Einheit* vorhanden.“⁹⁴⁰

In der Anmerkung erläutert Hegel:

„Die *erste* der betrachteten Identitäten des Inneren und Äußeren ist gegen den Unterschied dieser Bestimmungen als gegen eine ihr äußere Form gleichgültige Grundlage – oder *sie als Inhalt*. Die

⁹³⁹ Kierkegaard, S., „Das Buch über Adler“, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1962, S.116

zweite ist die unvermittelte Identität ihres Unterschiedenes, die unmittelbare Umkehrung jeder in ihre entgegengesetzte – oder sie als *reine Form*. Aber diese beide Identitäten sind nur die *Seiten einer Totalität*; oder sie selbst ist nur die Umkehrung der einen in die andere. (...) Dieses Übergehen beider ineinander ist ihre unmittelbare Identität als Grundlage; aber es ist auch ihre unmittelbare Identität als Grundlage; aber es ist auch ihre vermittelte Identität; nämlich jedes ist eben durch sein Anderes, was es an sich ist, die Totalität des Verhältnisses.“⁹⁴¹

Philosophisch und theologisch hat Kierkegaard die Konsequenzen aus der zentralen Stellung des Subjekts in der Philosophie der Zeit gezogen, sodass die Nachfrage nach dem Absoluten nicht länger – wie in der klassischen Metaphysik – das Absolute ins Zentrum stellt. Der Paradox-Begriff blieb in seiner Entstehung, aber auch in seiner ersten prinzipiellen Ableitung, doppeldeutig: Die logisch und ästhetisch gesuchte Denkmöglichkeit heißt Paradox wie die erschreckende Unfassbarkeit des übermenschlichen Ereignisses, dessen Subjekt nicht der Mensch und sein Denken, sondern Gott und seine Forderung ist. Tautologie und Paradoxie erscheinen als Grenzmöglichkeiten philosophischen Denkens. Seine Fragerichtung geht aber nicht dahin, die logische Denkmöglichkeit weiter zu analysieren, sondern das Paradox ist der Grenzbegriff,⁹⁴² mit dem die Beschreibung der Existenz angesetzt wird, weil im Paradox der Übergang vom Denken in seinem unauflösbaren Widerspruch zur Existenz dessen, der denkt, vollzogen werden muss. Die Frage nach dem Absoluten wird auf die Frage der Möglichkeit reduziert, also nach der Möglichkeit eines Gottesverhältnisses. Der Ursprung ist ein Punkt des Bruches, der in jedem Wort und jedem Schweigen sich immanent befindet, eine Trennung, die einen Abstand zwischen dem Ich und dem Anderen markiert,

⁹⁴⁰ Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik II“, Gesammelte Werke, Bd.6, Frankfurt am Main 1969, S.181f

⁹⁴¹ ebd., S.184f

⁹⁴² „Als die Eleaten die Bewegung leugneten, trat, wie jedermann weiß, Diogenes als Opponent auf; er trat wirklich auf; denn er sprach nicht ein Wort; sondern ging lediglich einige Male auf und nieder (...).“

Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1955, S.3

Die Begriffe sind eine Wiederholung (wie jedermann weiß) und zeigen darüber hinaus, wovon die Wiederholung eine Wiederholung ist, nämlich von der alten griechischen Problemstellung über die Unmöglichkeit und die Möglichkeit der Bewegung. Als Anfang wiederholen sie oder sie führen das Ende von ‚Furcht und Zittern‘, das an demselben Tag wie ‚Die Wiederholung‘ herauskam, weiter. ‚Furcht und Zittern‘ wurde mit einer Verweisung an den Schüler Heraklits, der weiter als der Meister ging, beendet. Wie der Begriff des Paradoxes ist der Begriff der Wiederholung eine vom Pseudonym entwickelte philosophische Kategorie, die der Philosophie eine Grenze setzt, um die Religion beginnen zu lassen.

„Der Gott in der Zeit ist das Paradoxon, das sich nicht denken läßt, quia absurdum es, und die paradoxe Leidenschaft des Verstandes stößt sich deshalb unaufhörlich an dem Unbekannten, das zwar da ist, aber als Unbekanntes trotzdem nicht da ist. Weiter kann der Verstand nicht gelangen, selbst wenn er es nicht lassen kann, sich immerzu damit zu beschäftigen. Stehend vor Gott steht der Verstand zugleich dem Unbekannten und einer Grenze gegenüber, und die Grenze ist sowohl die Qual als auch der Ansporn der Leidenschaft.“

Holm, S., „Søren Kierkegaards Geschichts-Philosophie“, Stuttgart 1956, S.61

die nie überbrückt werden kann. Die Bewegung der Unendlichkeit ist eine hin zu der Transzendenz innerhalb der Immanenz. Abraham ist das Beispiel wie ein Mensch zur Transzendenz, innerhalb der Immanenz, ins Verhältnis tritt und das Verhältnis ist die Bewegung des Glaubens.⁹⁴³

Die immer wiederkehrende Figur, die diese Möglichkeit ermöglicht, ist eine Verweisung zu einer radikal isolierten Dimension in dem Subjekt, die das Individuum als ‚hiin Enkelte‘ konstituiert – verstanden als eine Instanz bei dem Subjekt, die gegen die Relativität der Dinge Widerstand leistet. Eine Instanz, die eine Relativierung der Relativität bedeutet. Die Dimension ist auch die Rede von der Möglichkeit eines Gottesverhältnisses. Aber das Verhältnis für andere darzustellen, will heißen, die Isolation aufzuheben und damit die Frage zu annullieren:

„Aber alsdann ist der Glaube ja ebenso paradox wie das Paradox. Allerdings; wie sollte er sonst am Paradox seinen Gegenstand haben und glücklich sein in seinem Verhältnis zu ihm? Der Glaube selbst ist ein Wunder, und alles was vom Paradox gilt, gilt auch vom Glauben. Innerhalb dieses Wunders aber verhält sich wieder alles sokratisch, jedoch dergestalt, daß das Wunder niemals aufgehoben wird, welches darin besteht, daß die ewige Bedingung gegeben ist in der Zeit.“⁹⁴⁴

Der Gegenstand des Glaubens kann nicht von der Vernunft begriffen werden und die Vernunft kann nicht das Christentum begreifen, denn der Begriff der Vernunft zeigt seine Unzulänglichkeit, wenn er auf den Glauben stößt. Das Objektive steht im grundsätzlichen Missverhältnis zum Subjektiven und ist ein völlig unangemessenes Mittel, der ewigen Seeligkeit teilhaftig zu werden oder das eigene Verhältnis zur ewigen Seeligkeit anderen mitzuteilen. Wird es dennoch versucht, ruft das Objektive selbst die Komik des Missverhältnisses hervor, denn die christliche Objektivität ist das Paradox, und das stößt ab.

⁹⁴³ Ein Zitat von Hegel, um aufzuzeigen, wie erheblich die Unterschiede zwischen Kierkegaard und Hegel sind: „Hierin [Die Versöhnung des Geistes mit sich selbst, L.R.] liegt, daß der Menscheng Geist *an sich*, dem Begriff und Wesen nach, wahrhafter Geist ist und jedes einzelne Subjekt dadurch als Mensch die unendliche Bestimmung und Wichtigkeit [hätte Hegel ‚Aufgabe‘ statt Wichtigkeit gerade hier hineingeschrieben, wäre diese Textpassage Kierkegaardisch.L.R.] hat, ein Zweck Gottes und mit Gott in Einheit zu sein. Ebenso sehr aber ergeht deshalb an den Menschen die Forderung, diesem seinem Begriff, welcher zunächst nur ein bloßes Ansich ist, Wirklichkeit zu geben, d.h. die Einigung mit Gott als Ziel seines Dasein zu setzen und zu erreichen. [Bis hierher könnte wahrscheinlich Kierkegaard Hegel seine Zustimmung geben.L.R.] Hat er diese seine Bestimmung erfüllt, so ist er in sich freier unendlicher Geist.“

Hegel, G.W.F., „Vorlesungen zur Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.XXIII, Frankfurt am Main 1965, S.514
Der Begriff des absoluten Paradox trennt Kierkegaard von Hegel.

⁹⁴⁴ Kierkegaard, S., „Philosophische Brocken“, übersetzung von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1952, S.62

Der Mensch befindet sich in dem Prozess des Werdens – so auch seine Wahrheit. Für den subjektiven Denker geht es um die Aneignung und ein wahrheitsgemäßes Leben. Die Wahrheit bezieht sich auf das Verhältnis, das man zum Objekt hat, wenn ‚Die Wahrheit die Subjektivität ist‘:

„Wenn objektiv nach der Wahrheit gefragt wird, so wird objektiv auf die Wahrheit als einen Gegenstand reflektiert, zu dem der Erkennende sich verhält. Es wird nicht auf das Verhältnis reflektiert, sondern darauf, daß die Wahrheit, das Wahre ist, wozu er sich verhält. Wenn das, wozu er sich verhält, bloß die Wahrheit, das Wahre ist, so ist das Subjekt in der Wahrheit. Wenn subjektiv nach der Wahrheit gefragt wird, so wird subjektiv auf das Verhältnis des Individuums reflektiert; wenn nur das Wie dieses Verhältnisses in Wahrheit ist, so ist das Individuum in Wahrheit, selbst wenn es sich so zur Wahrheit verhielte.“⁹⁴⁵

Die Veränderung des Glaubens geschehe nicht vor den Anderen im Äußeren, sondern vor Gott im Inneren. Die Religiösität liegt in der Subjektivität, in der Innerlichkeit, in der Ergriffenheit, in der Erschütterung, und in dem qualitativen Druck auf die Feder der Subjektivität.

Der spekulative Denker verhält sich direkt zum Absoluten, aber die Existenz Gottes zu beweisen, ist nach Kierkegaard nur als Paradox möglich. Die Glaube kann nie Erkenntnis werden, denn die Erkenntnis ist entweder eine Erkenntnis des Ewigen, das außerhalb der Sphäre des Zeitlichen und Historischen liegt, oder sie ist eine rein historische Erkenntnis, und keine Erkenntnis kann das Absurde zum Gegenstand haben. Glaube ist die Erkenntnis, dass das Paradox absurd ist und sie ist die Annahme des Paradoxon. Die paradoxe Beziehung des Existierenden aufs Absolute ist in zwei Formen möglich, Kierkegaard bezeichnet sie als Religiösität A und B. A ist die heidnische Religiösität, während B die christliche ist. In A ist der Geist als endlicher Geist bestimmt, der sich auf das Unendliche bezieht und in B als Sünder. Mit der Erkenntnis kann nicht das Unendliche, Gott, erkannt werden, sondern nur durch den Glauben ist ein indirektes Verhältnis zu Gott, das Absolute, möglich. Der Ort, wo das Subjekt sich auf die Unendlichkeit bezieht, ist in der Innerlichkeit, eine Negation der Äußerlichkeit. „Kierkegaard geht noch einen Schritt weiter. Wenn Sünde und Sexualität dialektisch zusammengehören, dann müssen auch die Sünde und Angst, und zwar die Angst *nach* dem Sündenfall, miteinander zusammenhängen, denn diese Angst

⁹⁴⁵ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.190

Zwischen Gott und das ihn wählende Subjekt kann keine vermittelnde Instanz treten, nicht die Autorität der Überlieferung und auch nicht eine die Sache der Religion vertretende Institution. Das führte Kierkegaard in seinen letzten Jahren zu einem heftigen Angriff auf die Kirche und er stellte den Anspruch prinzipiell infrage.

gründet ja in der vom Geist im Sündenfall verschuldeten Gegensätzlichkeit von Geist und sexuellem Leib.⁹⁴⁶

Die Angst, indie sich der Mensch verstrickt, ist die Verzweiflung:

„Der Mensch ist zur Angst nicht nur verdammt, sondern auch verpflichtet, denn nur in der Angst erfährt er und bestätigt er seine widersinnige Seinsstruktur.“⁹⁴⁷

Die Wunde der Negativität ist nicht wie Walter Schulz es beschreibt, offenzuhalten, sondern sie ist eine anthropologische Bestimmung des Menschsein. Das Paradox der Existenz ist, dass der Mensch Immanenz und Transzendenz ist. Kierkegaard nimmt eine Negation der Welt vor, um Gott einen Platz zu erschaffen, während Hegel Gott und die Welt versöhnt und diese Versöhnung findet in der Philosophie ihren Ausdruck. In der ‚Wissenschaft des Geistes‘ vollzieht sich die Versöhnung des Absoluten mit seinem Anderen, der Welt, der Endlichkeit. Gott entäußert sich zur Welt und schließt sich mit ihr zur konkreten Identität zusammen. Gott erlangt seine Wirklichkeit nur, indem er aus sich heraustritt, indem er sich manifestiert und indem Gott sich in der Welt entäußert, offenbart er sich. Der Mensch nimmt in diesem absoluten Prozess einen wesentlichen Platz ein: in ihm tritt das Absolute in die Welt ein: indem das Absolute als Absolutes für den Menschen gegenwärtig ist, ist es verweltlicht und damit realisiert. Erst der dem Menschen offenbarte Gott ist der reale Gott:

„Gott ist die Bewegung zum Endlichen und dadurch als Aufhebung desselben zu sich selbst; im Ich, als dem sich als diese Rückkehr. Ohne Welt ist Gott nicht Gott.“⁹⁴⁸

Gott ist gemeint als Bewegung des Wahren, der als Begriff erfasst wurde, ausgedrückt im System der Wissenschaft.⁹⁴⁹ Kierkegaards Protest versucht diese Vermittlung als Betrug aufzuzeigen, es ist der Verzweiflungsprotest der Existenz, der die Versöhnung mit dem Allgemeinen, im ‚gegenseitigen Anerkennen, welches der absolute Geist ist‘, nie gelingen konnte, der die ‚Wunden des Geistes‘ nicht heilen konnte, ohne dass Narben bleiben; in dem die Tat, nicht das Vergängliche, als von dem Geiste in sich selbst zurück genommen scheint. Reue, Leiden, Angst, Verzweiflung und Sünde sind Begriffe, die in Hegels Vermittlungen nicht vorkommen können – wenn, dann nur in der Form metaphorischer Sprache.

⁹⁴⁶ Schulz, W., „Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard. Bemerkungen zum „Begriff Angst““, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.361

⁹⁴⁷ ebd., S.365

⁹⁴⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik III“, Gesammelte Werke, Bd.15, Frankfurt am Main 1969, S.210

⁹⁴⁹ Dadurch, dass die Substanz an ihm selbst Subjekt ist, ist aller Inhalt seine eigene Reflexion in sich.

Alle Dialektik beginnt mit dem Aufzeigen eines Widerspruchs. Erst wenn der Widerspruch die schärfste Form des Paradoxes annimmt und sich selbst aufhebenden Widerspruch erreicht hat, kann die eigentliche dialektische Bewegung beginnen. Im zweiten Schritt ist jede dialektische Technik durch die Entfaltung des Widerspruchs gekennzeichnet. So sehr Kierkegaard den Hegelschen Universalismus ablehnt und verspottet, so ist auch für ihn der Widerspruch und seine Entfaltung ein universaler Schlüssel. Er beginnt damit, die menschliche Existenz in ihren Widersprüchlichkeiten zu zeigen, er entfaltet weiter die Paradoxie der Existenz, aber führt die Paradoxie doch auch bis ins Religiöse hinein, um die subjektive Wirklichkeit in Beziehung zum Transzendenten zu setzen. Die Verschärfung des Widerspruch und seine Entfaltung wird bei Kierkegaard als ein existentieller Widerspruch dargestellt und dort findet eine Radikalisierung der Aufhebung statt.

Die eigentliche paradoxe Aussage vereinigt also nicht Unterschiede und Gegensätze an seinem Gegenstand, sondern leugnet und behauptet, negiert und setzt dasselbe im selben Satz. Das wirkliche und echte Paradoxon, bei Hegel, hebt sich daher selber auf. Als Kierkegaard die religiöse Existenz schildert, beschreibt er sie, wie das Religiöse überhaupt, als das *absolute* Paradox. Das Religiöse ist vom logischen Denken betrachtet paradox, unverständlich und sich widersprechend. Aber als Kritik an Hegel sieht Kierkegaard, dass das logische Denken (immanentes Denken) nicht die höhere Wirklichkeit begreifen kann. Der Übergang von Möglichkeit, im Bezug auf Wirklichkeit, ist eine Veränderung auf das Sein und nicht auf das Wesen. Das Wissen von der Notwendigkeit, die Sphäre des ewigen Seins und des Entstehens, die Sphäre des faktischen Seins, ist ein Unterschied im Wesen und nicht im Sein. Notwendigkeit und Entstehung schließen einander aus. Kierkegaard wirft Hegel vor, dass er das Sein mit Entstehen und Werden zu verbinden versucht. Nach Kierkegaard ist es Hegels Fehler gewesen, dass er das faktische Sein, das für immer und seiner Wesensbeschaffenheit nach, seine Stelle in der Kategorie des Entstehens hat, zu einem Ausdruck für den Gedanken erhob, in dessen Sphäre Notwendigkeit und Ewigkeit herrschen, und wo nichts werden kann, sondern alles ganz einfach ist. Kierkegaard fasst die Wirklichkeit als konkrete Seinsbestimmung auf, während Hegel sie als Wesensbestimmung angesehen hat. Die Stellung des Subjekts zur Realität beschäftigte Kierkegaard vom Beginn seines Philosophierens an. Das war freilich

eine Frage von mehr als bloß theoretischem Interesse. An ihr entschied sich nicht nur das Schicksal seiner literarischen Gestalten, sondern auch sein eigenes.

Der fehlende äußere Ausdruck des Dämonischen und des Religiösen, d.h. der Punkt, in dem das Eingeschlossene und die Innerlichkeit mit dem Äußeren inkommensurabel sind, wird in dem Verhältnis wiedergefunden. Beide, die sinnliche Liebe und die christliche Liebe, sind Gegenstandslos, da beide nach Innen und nicht nach Außen gerichtet sind. Über die Innerlichkeit sagt Anti-Climacus in ‚Die Krankheit zum Tode‘, dass es keine entsprechende Äußerlichkeit für die Innerlichkeit und das Dämonische gibt – was auch ein Selbstwiderspruch wäre. Wenn das der Fall wäre, würde die Innerlichkeit sich offenbaren und folglich wäre sie keine Innerlichkeit mehr.

Da das Selbstbewusstsein nicht autonom ist, ist der Hegelsche Bildungsprozess eine Absurdität. Die Hegelsche humane Bildung ist sich selbst zu finden; die Kierkegaardsche christliche Bildung ist Gott zu finden und damit sich selbst, denn der Mensch wird, nach Kierkegaard, nur ein Mensch durch das Göttliche und nicht durch das Humane.

„O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayes to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?“

Yeats

VIII. ÜBER DEN BEGRIFF DER IRONIE MIT STÄNDIGER RÜCKSICHT AUF KIERKEGAARD

1. DIE IRONIE SOKRATES

Bereits die zeitliche Nähe von ‚Entweder-Oder‘ zur Magisterarbeit⁹⁵⁰ ist augenfällig. Dass zwischen beiden umfangreichen Veröffentlichungen gerade eineinhalb Jahre vorübergegangen waren, erscheint sicher als eine außerordentliche Leistung. Diese jedoch würde ein wenig einsichtiger, wenn ‚Entweder-Oder‘ als eine Art Fortsetzung oder noch mehr: als eine Anwendung des Projekts der Ironie zu verstehen wäre. Kierkegaards Begriff der Ironie, wie er ihn in der Magisterarbeit dargelegt hat, ist mit dem romantischen Begriff der Ironie verbunden. Dagegen tritt in der ästhetischen Sphäre von ‚Entweder-Oder‘ eine Ironie entgegen, die, weil sie als ein umfassender Vorbehalt erscheint, auf die Ironie der Moderne verweist. Denn wenn beide Schriften wirklich so aufeinander bezogen sind - darüber hinaus ist auch ein entsprechender Bezug zwischen ‚Furcht und Zittern‘ von 1843 und ‚Der Begriff Angst‘ von 1844 zu vermuten -, ergibt sich ein neuer Schlüssel für die Interpretation von ‚Entweder-Oder‘: die Restauration der sokratischen Ironie – die Installation der Ironie in der Moderne überhaupt.

Die Kluft zwischen Gedanke und Rede und damit zwischen Wesen und Phänomen interessiert Kierkegaard von Anfang an. Das Dilemma zeigt sich deutlich unter anderem in ‚Furcht und Zittern‘, indem er mit seinen Texten skizziert, ob die Sprache überhaupt das Schweigen gleichzeitig festhalten und überschreiten kann.

⁹⁵⁰ Kierkegaard hat sein Disputas auf dänisch und nicht wie üblich auf Latein gehalten. Die Papiere aus der Schulzeit zeigen, dass er ein sehr gute Lateiner war und deshalb kann sein Wunsch nicht darauf zurückgeführt werden geringe Lateinerkenntnisse zu verdecken. Am 29. September findet *auditori* statt. Die ordentlichen Opponenten sind Sibbern und Brønstad, während sein Bruder und Professor J.L. Heiberg die inoffiziellen sind.

Das Buch kann auch als eine verlängerte dichterische Darstellung der Diskussion über Sprache und Sprachlosigkeit, die der ‚Begriff Angst‘ führt, gesehen werden.⁹⁵¹ Weil Kierkegaard als Leitspruch, ein Zitat von Hamann, ausgesucht hat, kann er in der Tradition der Sprachkritik eingereiht werden, aber gleichzeitig dehnt Kierkegaard sie weiter aus. Hamanns Sprachkritik weist nach Art und Trageweite direkt auf die Wittgensteinschen ‚Beulen‘ hin, die erst in der neuesten Philosophie zum Hauptangriffspunkt sprachanalytischer Kritik geworden sind: Die Beulen, „die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenze der Sprache geholt hat.“⁹⁵² Das in der Geschichte der Rhetorik stets vorhandene implizite und ziemlich rätselhafte Bindeglied zwischen Allegorie und Ironie scheint Kierkegaard beweisen zu wollen. Kierkegaard und Hamann entwickeln mehr oder weniger eine Theorie der figuralen Sprache, in deren Zentrum ausdrücklich die Allegorie steht, sie widmen die Aufmerksamkeit vorrangig der Ironie und in der zwiespältigen Sprachlichkeit von Erkenntnis begegnen sie sich:

„Nicht nur das ganze Vermögen zu denken beruht auf Sprache (...) sondern Sprache ist auch Mittelpunkt des Mißverständes der Vernunft mit sich selbst.“⁹⁵³

Thematisiert ‚Furcht und Zittern‘ den Gegensatz zwischen Schweigen und Reden, so handelt ‚Schuldig? -nicht Schuldig?‘ von den Versuchen eines modernen tagebuchschreibenden Subjekts den Gegensatz zwischen Nichts und Rede zu verstehen. ‚Schuldig?-nicht Schuldig?‘ bewegt sich nicht bloß innerhalb des Verhältnisses zwischen Selbsterkenntnis und Gotteserkenntnis, sondern ist aus einer anderen Perspektive die Geschichte von der Ohnmacht der künstlerischen Form in der Relation zu einer unausgesprochenen Angst, die auch die Freiheit und der Grund der Religiösität ist. In dem Versuch eine Form der Ironie, die diese Spaltung überschreitet, zu finden, deutet Kierkegaard auf zwei Möglichkeiten hin.

⁹⁵¹ „(...); rather the ‚simili‘ is in this case an attempt to use language to express something beyond the linguistically definable world. Insofar as ethics and religion are attempts to get beyond language, they are ‚hopeless‘: they will never be scientific.“

Creegan, C.L., „Wittgenstein and Kierkegaard“, London and New York 1989, S.78

In den nachgelassenen Notizen befindet sich ein Entwurf für ein Titelblatt: „Om / Begrebet Angest. / En slet og ret psykologisk Overveelse i Retning af / det dogmatiske problem om Arvesynden. / af S.Kierkegaard / M.A.“ Zum ersten und letzten Mal hatte Kierkegaard vor, seinen Akademischen Titel auf einem Titelblatt zu benutzen. Es kann nur vermutet werden, aber es sieht so aus, dass Kierkegaard vorhatte, den Doktorgrad mit diesem Schrift zu erlangen.

⁹⁵² Wittgenstein, L., „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.68 [119]

⁹⁵³ Hamann, Johann Georg, „Sämtliche Werke, Werke III, Historisch-Kritische Ausgabe von Josef Nadler (6Bände) Wien 1949ff, S.286

Metaphysik ist danach bei Adorno nicht als System, sondern nur noch in der Erfahrung der Individuen möglich: „Daß im Denken Identität und Nichtidentität zugleich ist, bringt es mit sich selbst in einen Widerspruch, der in einer Idee des Wahren positiv nicht aufzuheben ist, weil, es sie positiv nicht gibt.“

Thyen, A., „Negative Dialektik und Erfahrung“, Frankfurt am Main 1989, S286f

Die eine ist die substantielle und historisch notwendige Aufnahme des platonischen Dialogs des Sokrates, in der die Ironie als Frage immer ehrlich und unverlöst endet. Eine Ironie, die zeigt, dass der Riss zwischen redender und figurativer Sprachfunktion in der Sprache selbst innewohnt. Die andere ist eine Ironie, die das Moment, in dem das Wesen und das Phänomen identisch sind, beherrscht und gleichzeitig mit der Wirklichkeit kongruiert.

In seiner Magisterarbeit schreibt Kierkegaard über Sokrates, dass er zu einem Typ Menschen gehöre, der nicht bei dem Äußeren stehen bleiben kann und das Äußere keine harmonische Einheit mit dem Inneren bilde, sondern eher das Gegenteil ist. Das Verhältnis zwischen dem Äußeren und dem Inneren, wie früher schon erwähnt, wird auch von Eremita in dem Vorwort zu ‚Entweder-Oder‘ aufgegriffen: „Es ist dir vielleicht doch schon aufgefallen, lieber Leser, an der Richtigkeit des bekannten philosophischen Satzes, daß das Äußere das Innere, das Innere das Äußere sei, ein bißchen zu zweifeln.“⁹⁵⁴

Seine Magisterarbeit ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘ und sein erstes veröffentlichtes Werk ‚Entweder-Oder‘ fangen an demselben Ausgangspunkt an, dass die Subjektivität ein Phänomen, das von jeder Betrachtung außerhalb versteckt ist, ist.

Kierkegaard sieht Sokrates als eine chimärische Gestalt, die nicht nur deshalb mehrdeutig ist, weil er ein Ironiker ist, sondern auch in einem anderen Verständnis. Als Ironiker ist Sokrates, per Kierkegaards Definition, ein Subjekt, aber er ist auch ein Objekt, ein Werkzeug, das die ‚Weltironie‘ in ihren Dienst aufnimmt um es später wieder loszuwerden, sobald sie ihre Mission erfüllt hat. ‚Die Weltironie‘ ist eine Ironie, die sich meldet wenn zwei unvereinbare Perspektiven, zwei inkommensurable Wirklichkeiten, zusammen stoßen. Kierkegaard zeigt mit solchen Überlegungen, dass er sich auf einen sicheren Hegelianischen Boden bewegt. Er bemerkt selbst, dass Hegel eine ‚Ironie der Welt‘ in den ‚Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie‘ anführt.⁹⁵⁵ Aber Kierkegaard personifiziert die Weltironie so, dass der Ironiker deren Werkzeug wird. Er tendiert auch dazu

⁹⁵⁴ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.11

⁹⁵⁵ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.271

Wie man leicht sieht, wird hier die Weltironie von Kierkegaard in parallel zum Hegelschen Weltgeist verstanden.

die negative Weltironie mit dem positiven Weltgeist Hegels gleichzusetzen und diese diskrete Verdrehung der Hegelschen Begriffe ist für ihn bezeichnend.

Das Tragische in der Position Sokrates in einer welthistorischen Übergangsphase bezeichnet Kierkegaard als ‚Opfer‘ und er zeigt mit seinen Tagebuchaufzeichnungen häufig daraufhin, dass er selbst ein Opfer der Ironie ist. Offenbar handelt es sich um eine Ironie, die sich vom Individuum abgespalten hat, um ein losgelöstes Prinzip, das den wirklichen Menschen als seine tragische Konsequenz überlagert und eingeholt hat. Die Ironie wird zum ‚Schicksal‘ der Ironiker. Die vorübergegangene Wirklichkeit fordert immer noch ihre Berechtigung, indem sie ein Opfer fordert und die neue Wirklichkeit festigt ihre Berechtigung indem sie Opfer bringt. Aber das Opfer wird nur geopfert und damit wird die Negativität beibehalten:

„Wie unzählige viele haben nicht den Drang gefühlt, weiter zu gehen als die sokratische Unwissenheit – vermutlich, weil sie fühlten, daß es ihnen eine Unmöglichkeit war, dabei stehenzubleiben; denn wie viele gibt es wohl in jeder Generation, die imstande wären, bloß einen Monat auszuhalten, existentiell Unwissenheit über alles auszudrücken.“⁹⁵⁶

Die Sokratische Definition der Sünde ist Unwissenheit, aber dass Kierkegaard weiter geht, zeigt er, indem er die Sünde innerhalb eines christlichen Rahmens als Verzweigung, das Selbst als Geist und als eine Bestimmung des Geistes, definiert. Indem die Subjektivität sich geltend macht, kommt die Ironie zum Vorschein und sie, die Ironie, d.h. die Subjektivität wird durch Sokrates repräsentiert und somit wird die Ironie eine Bestimmung der Subjektivität.

„Dem Negativen im System aber entspricht in der geschichtlichen Wirklichkeit die Ironie. In der geschichtlichen Wirklichkeit ist das Negative da, und das ist es im System niemals.“⁹⁵⁷

Diese Passage kann auch als eine Kritik an dem Begriff des Systems von Hegel verstanden werden. Kierkegaard, dem es besonders darauf ankam die Kategorie des Einzelnen herauszuarbeiten, wendet sich vor allem gegen den Systemgedanken Hegels und gegen dessen Hochstellung des Allgemeinen über die einzelnen Individuen. Die Ironie ist eine Kategorie, die, weil sie das Innere, die Subjektivität, angeht, sich nicht in einer theoretischen Darstellung objektivieren lässt. Die Distinktion macht darauf aufmerksam, dass die Ironie per Definition Zwietracht

⁹⁵⁶ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.83

⁹⁵⁷ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.266

zwischen dem Wesen und dem Phänomen setzt. Der Ironiker merkt, dass das Wesen (die Wirklichkeit) nicht dem Phänomen (die Sprache) entspricht und die Ironie kann deshalb als eine Unsicherheit, die in der Sprache selbst verankert ist, gesehen werden. Anhand der Aristophanischen Auslegung von Sokrates macht Kierkegaard darauf aufmerksam, dass die spekulative Dialektik vereint, während die negative Dialektik, indem sie auf die Idee verzichtet, trennt. Diese Spitzfindigkeit basiert auf der Sprache: „Was die Lucinde will, ist *die nackte Sinnlichkeit*, in welcher der Geist ein *verneintes Moment* ist; was sie als ihren Gegensatz hinstellt, ist *jene Geistigkeit*, in welcher die Sinnlichkeit ein *nicht aufgenommenes Moment* ist.“⁹⁵⁸ Mehr Hegelianisch konnte Hegel es besser selbst kaum schreiben. Aber indem Kierkegaard die Kritik von Hegel an Schlegel in einem größeren Zusammenhang repetiert, distanziert er sich davon oder er schreibt mit einer ironischen Distanz.

Den Ansatzpunkt für Kierkegaards existenzdialektischer Bestimmung des Ästhetischen als Lebensform bildet die romantische Utopie eines sich im Medium totalisierter Ironie vollziehenden ‚poetischen Lebens‘. Das Problem der ‚romantischen Ironie‘ münzt er sogleich um in eines der Lebensführung.⁹⁵⁹ Ironie ist als diejenige rhetorische Figur, die alle rhetorischen Figuren auflöst, die radikalste Sprachform der Endlichkeit und Unversicherbarkeit des Subjekts, zu verstehen. Denn die Ironie stellt nicht nur die Unverlässlichkeit anschaulicher Vorstellungen und damit den gesamten Bereich ästhetischer Formen und Wirkungen, sie stellt auch die Unverlässlichkeit der Sprache als eines Mediums der Erkenntnis und der Kommunikation bloß. In der Gestalt des Ästhetikers hat Kierkegaard eine Beschreibung der romantischen Denk- und Lebensweise gegeben oder genauer: Wie er diese auffasste, hat er in jener Figur dargestellt. Kennzeichnend für seinen Ansatz und für seine Fragestellung ist, dass er vom Ästhetiker und nicht etwa von der Ästhetik handelt. In ihr ist der gesamte Lebensvollzug unter dem ästhetischen Imperativ der kreativ-künstlerischen Selbstschöpfung von persönlicher Existenz aufzunehmen. So kam es dazu, dass Kierkegaard das Motiv für die am sorgfältigsten dargestellte Figur in ‚Entweder-

⁹⁵⁸ ebd., S.297

⁹⁵⁹ „Die ironische Sprache spaltet das Subjekt auf in ein empirisches, in einem nichtauthentischen Zustand lebendes Ich und ein Ich, das nur in Form einer Sprache existiert, die das Wissen um diese fehlende Authentizität behauptet. Das macht allerdings die ironische Sprache noch nicht zu einer authentischen Sprache, denn eine fehlende Authentizität zu durchschauen garantiert noch keine Authentizität.“

de Man, P., „Die Idelogie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, übersetzt aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.112

Oder‘, der Verführer Johannes, vom Helden der ‚Lucinde‘, Julius, nahm. Dabei steht die Frage der Sittlichkeit im Vordergrund und die Ironie in Schlegels Roman scheint die gesamte Sittlichkeit aufzuheben. In seiner Disputas folgt Kierkegaard Hegel in der Verurteilung des romantischen Begriffs der Ironie, denn auch sein Interesse richtet sich gegen die eigentümliche schwebende Subjektivität: Der Ironiker, der seine kritische Lage ironisieren muss, als Repräsentant, für die zu jeder Zeit mögliche Distanz zu allem. Oder als Sammelbegriff für das moderne Individuum: Ein von dem Gesetz im Himmel, von der Metaphysik und von der Tradition losgelassenes Wesen.

Das Vergessen gilt in der alten Religion, auch bei Platon – zusammen mit dem Verrufensein und dem Gewissensbiss – als eine göttlich verhängte, eine unausweichliche Strafe; also als etwas, was Strafe nicht erst nach sich zieht, sondern sie schon ist. Vergessen und Vergessenwerden wird dann zum Ausdruck äußerster Vefluchung, dass das Vergessen Ausfall des Eingedenkens und der Reflexion ist. Die Kunst wird bei Kierkegaard zum Medium, wodurch das Erinnern selbst eine Form des Vergessens werden kann. Die Kunst dient der Vergangenheit, nicht um zu erinnern, sondern um zu vergessen. A stößt in ‚Entweder-Oder‘ in die tiefste Problematik einer ästhetischen Existenz und der Kunst vor:

„Vergessen – das wollen alle Menschen (...) Aber das Vergessen ist eine Kunst, die im Voraus eingeübt sein muß. Das Vergessenkönnen hängt immer davon ab, wie man sich erinnert; wie man sich aber erinnert, hängt wiederum davon ab, wie man die Wirklichkeit erlebt. Wer mit der Geschwindigkeit der Hoffnung sich festrennt, wird sich so erinnern, daß er nicht zu vergessen vermag. Nil admirari ist darum die eigentliche Lebensweisheit. Jedes Lebensmoment darf nur so viel Bedeutung für einen haben, daß man es in jedem beliebigen Augenblick vergessen kann; jedes einzelne Lebensmoment muß aber andererseits so viel Bedeutung für einen haben, daß man sich jeden Augenblick erinnern kann.“⁹⁶⁰

Wenn der Blick auf Kierkegaards Begriff der Erinnerung gelenkt wird, kann gesehen werden, dass zwischen der Erinnerung, vermittelt derer das Objekt über den Weg der ‚Stimmung‘ heraufbeschworen wird und ‚Gedächtnis haben‘ [dän. hukommelse L.R.], das eine „dahinschwindende Bedingung“⁹⁶¹ ist, unterschieden wird. Den Unterschied zwischen Gedächtnis und Erinnerung sieht Kierkegaard darin, dass das Gedächtnis ‚unmittelbar‘ sei, Erinnerung dagegen ‚reflektiert‘. Das eben heißt, dass das Vergessen nicht der Gegensatz zur Erinnerung ist, wohingegen

⁹⁶⁰ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1988, S.340f

⁹⁶¹ Kierkegaard, S., „Stadien auf dem Lebensweg“, Bd.I, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1998, S.9

der Gegensatz zum Vergessen das Gedächtnis ist. Als etwas durch die Stimmung Bedingtes besitzt die Erinnerung die Fähigkeit, die Kontinuität der Erfahrung festzuhalten, indem der „Duft des Erlebten“⁹⁶² bewahrt und die ausdauernde Kraft der Erinnerung gestärkt wird. Die Erinnerung hält nur das Wesentliche fest und das Wesentliche ist aber das Unvergängliche, das Ewige, wie Kierkegaard sagt. Auf diese Weise entnimmt die Erinnerung ein Erlebnis dem Fluss der Zeit und hält das Bleibende fest - sie entzeitlicht, sie transzendiert die Zeit.

Etwa zur gleichen Zeit, als sich die Spannung zwischen Symbol und Allegorien in den Werken und den theoretischen Spekulationen der Frühromantiker Ausdruck verschafft, zieht auch das Problem der Ironie mehr und mehr Aufmerksamkeit auf sich auf. Wenn Kierkegaard später so demonstrativ große Teile seiner Werke unter der Bedingung der Ironie sich entfalten lässt, gibt es hierfür eine naheliegende Erklärung. Er hat gesehen, was Hegel nicht sehen wollte, obwohl er die Voraussetzungen dafür hatte, dass die Ironie alles relativiert, auch den Ironiker selbst. Aber dafür hat er die Frage nach dem Absoluten motiviert, denn so wie die die Kunst sich zum Absoluten verhält, ist es das was sie nicht sagen kann - das Ganze. Die Kunst bedeutet die Unmöglichkeit und die Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Nun ist Kierkegaards Metaphysik der Sokratischen Ironie genauer als eine Metaphysik des Nichts zu betrachten. Zwar ist die Ironie in ihrer Version gewissermaßen omnipräsent, insofern sie für alles verantwortlich ist, aber dieses Alles ist eben an sich nichts. Der Ironie wohnt eine metaphysische Komponente inne, denn sie passt auf die Wahrnehmung des Ganzen, die von keiner direkten Mitteilungsform zufrieden gestellt wird. Deshalb kann die zentrale Stellung des Begriffs der Ironie bei den Romantikern eher als ein Gegenzug zu dem Verlust des Ganzen verstanden werden. Deren Interesse ist gegen die Ironie als Formprinzip, das der Dichtung gehorcht und nicht gegen den Ironiker selbst gerichtet ist. Die prinzipielle Anonymität, womit der Dichter die Distanz zu seinem

⁹⁶² ebd., S.9

Wie in Platons ‚Symposion‘ nehmen die Teilnehmer, die Pseudonyme des jungen Menschen, Constantin Constantinus, Victor Eremita, Johannes der Verführer, zwei ohne Namen und ein Modehändler aus Kierkegaards schriftstellerischer Tätigkeit, an einem Redewettstreit teil. Das Thema der Tischreden ist, wie bekannt, die Liebe bzw. der Eros. Der junge Mensch fängt an und wie Aristophanes trifft er nur aus einer beschränkten Sicht heraus das Wesen des Eros. Kierkegaard lässt einen Ehemann das Symposion abschließen, während Sokrates die letzte Tischrede bei Platon hält. Die Vermählung von Eros und Paideia ist der Grundgedanke des ‚Symposion‘ und es ist kein Dialog im gewöhnlichen Sinne. Der Eros ist aus dem metaphysischen Verlangen des Menschen nach einer Totalität des Wesens geboren, die der Natur des Individuums für immer versagt ist und er nimmt somit eine wesentliche Stellung innerhalb der platonischen Theologie ein. Er schließt die Kluft, die die beiden Reiche des Irdischen und Göttlichen trennt.

Werk administriert, gehört mit einem modernen Begriff der Kunst zusammen, der die Autonomie des Kunstwerkes behauptet. Die Kritik Kierkegaards an der Romantik zielt auf deren Verwaltung der Ironie, denn sie ist keine Satire oder Spott. Die Kritik ist kein Ausdruck für eine Unstimmigkeit über deren Berechtigung, die gerade in der metaphysischen Bestimmung der Dichtung liegt. Im Gegenteil, seine Anklage richtet sich gegen die Tendenzen die Ironie zu verselbständigen, anstatt sie innerhalb der dienenden Rolle zu halten:

„Når jeg har skrevet romaner, har romanene oppstått i samme øyeblikk som ordene begynte å vike tilbake for sannheten. Jeg frykter ikke sannheten. Jeg er ikke redd for å avsløre en hemmelighet. Men hittil har ordene vært svakere og sludere enn jeg skulle ønske. Denne sluheten er, det vet jeg, en advarsel. Det ville vært langt edlere å la sannheten i fred.“⁹⁶³

vgl., Platon, „Symposion“, 189c-193d und Jaeger, Werner, „Paideia“, Walter de Gruyter, Berlin/New York 1989, S.777f
⁹⁶³ „Als ich Romane geschrieben habe, sind die Romane in demselben Augenblick entstanden, als die Begriffe vor der Wahrheit zurück zu weichen begannen. Ich fürchte nicht die Wahrheit. Ich habe keine Angst ein Geheimnis bloßzulegen. Aber bis jetzt waren die Begriffe schwächer und schlauer als was ich gewünscht hätte. Diese Schlaueit ist, das weiß ich, eine Warnung. Es wäre edler die Wahrheit in Ruhe zu lassen.“ [L.R.]

2. DAS NICHTS UND DIE SPRACHLOSIGKEIT VS. DAS BILD UND DIE SPRACHE

„Wir alle verstummen, als könnte die Stille dort helfen, wo es keine Worte mehr gibt.“

David Albahari

In der Magisterarbeit von Søren Kierkegaard werden die Vertreter der Romantik, Friedrich Schlegel, welcher die Ironie in der Wirklichkeit geltend zu machen suchte, Tick, der sie in der Dichtung geltend zu machen suchte und Solger, welcher sich des Standpunkts ästhetisch und philosophisch bewusst war, für deren Darlegungen des Begriffs der Ironie kritisiert. Aber am meisten klagt Kierkegaard über Hegel, noch mehr als Hegel über Solger und Tick geklagt hat. Die Kritik wird am Ende seiner Arbeit kurz und bündig zusammengefasst:

„Für den Romantiker ist die einzelne dichterische Hervorbringung entweder ein Hätschelkind, in das er selber ganz und gar vergafft ist, und von dem er nicht begreifen kann, wie es ihm möglich gewesen ist, ihm das Leben zu schenken, oder aber sie ist ihm ein Gegenstand des Verdrusses. Beides ist natürlich unwahr, die Wahrheit ist, daß die einzelne Hervorbringung Moment ist.“⁹⁶⁴

Kierkegaard versucht dem ‚Zeitalter der Nivellierung‘ mit der Ausarbeitung einer Mäeutik zu begegnen, die genau das re-initiiert soll, was der gesellschaftliche Verwertungsprozess fortwährend resorbiert: Die reale Möglichkeit reflektierter Lebensprozesse und die erforderte Indirektheit sieht Kierkegaard im ästhetischen Medium der Ironie gewährleistet. Für Kierkegaard zeigt die Ironie erst ihre Wahrheit, indem sie als beherrschtes Moment die Wirklichkeit verwirklicht.

Kierkegaard erwähnt nicht mal die Schriften von Friedrich von Hardenberg, eher bekannt unter dem Pseudonym Novalis, in seiner Magisterarbeit. Aber wenn er als *der* Vertreter der Romantik gesehen wird, ist es möglich die Kritik von Kierkegaard noch prägnanter darstellen zu können. Novalis setzt die Philosophie von Fichte um, gleichzeitig folgt er Schelling, wenn er die Natur als Ausdruck einer unbewussten Subjektivität sieht und daraus folgt, dass die Kunst einen besonderen religiösen Status bei ihm bekommt. In dem künstlerischen Schaffen, der Poesie, kann die

Blanchot, M., „Dødsdommen“, übersetzt von Thomas Lundbo, Original Titel: „L'arrêt de mort“, Bokvennen Forlag, Oslo 2001

⁹⁶⁴ Kierkegaard, S., „Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.329f

ursprüngliche Einheit zwischen Mensch und Natur erreicht werden. Aber gleichzeitig ist eine Verdoppelung vorhanden, indem die Kunst selbst das Thema für die Kunst wird und damit ist jede poetische Darstellung symbolisch:

„Der Philosoph verändert sich im ewig Beharrlichen. Das ewig Beharrliche ist nur im Veränderlichen darstellbar. Das ewig Veränderliche nur im Bleibenden, Ganzen, gegenwärtigen Augenblick. Vor und nach sind ihre Bilder. Sie ist allein Realität. Alle Darstellung des Dichters muß symbolisch oder rührend sein.“⁹⁶⁵

Dieses Symbol jedoch stellt das Undarstellbare dar und der ‚Sinn für Poesie‘ ist nichts anderes als der Sinn für das Unbekannte, für das Notwendig-Zufällige, für das Zu-Offenbarende. Aber auf welche Weise kann die Poesie, wenn auch nur auf paradoxer Weise, das Undarstellbare darstellen? Gerade in der Möglichkeit der Verwandtschaft von poetischem Sinn und der religiösen Prophezeiung der Zukunft – das heißt, insofern Darstellung das Abwesende zu vergegenwärtigen bedeutet.⁹⁶⁶

Das poetische Symbol ist somit als das Symbol der Zukunft aufzufassen. Die romantische Figur dieses Symbols ist das Märchen als Utopie des Romans:

„Das ächte Märchen muß zugleich prophetische Darstellung – idealistische Darstellung – absolut notwendige Darst[ellung] seyn.“⁹⁶⁷

Die ‚implizierte Bildzeit‘ von Adorno könnte bei Kierkegaard, nicht die nackte Haut, sondern die bei ihm beschriebene bildliche Darstellung von Napoleons Grab sein:

„Die angemessene Betrachtung des Bildes, in der das Verweilen vor ihm terminiert, erweckt, idealiter, die implizierte Bildzeit. Die arglose Wendung, daß unterem intensiven Blick ein Bild, die Haut einer nackten runbens’schen Frau zu leben beginne, notiert mehr als nur, daß man die Dargestellte für lebendig hält. Das wird schwerlich der Fall sein, sicher nicht bei bedeutenden Bildern. Was lebt, sind vielmehr dieser selbst, das Gemalte, nicht das abgemalte.“⁹⁶⁸

In der Disputas wird ein Bild von dem Grab Napoleons beschrieben, welches Kierkegaard als eine Verbildlichung der Ironie benutzt.⁹⁶⁹ Er versucht mit diesem

⁹⁶⁵ Novalis, „Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs“, Bd.2, herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München 1978, S.848

⁹⁶⁶ vgl., ebd., S.661

⁹⁶⁷ ebd., S.514

⁹⁶⁸ Adorno, T.W., „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in Gesammelte Schriften, Bd.16, Frankfurt am Main 1978, S.633

⁹⁶⁹ Siehe Bild 4 im Anhang.

Das Bild nimmt für den Ästhetiker (und auch für Kierkegaard) eine besondere Stellung ein. Die Bilder sind eben Bilder der Wirklichkeit: „Mein Leid ist meine Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich hoch oben auf der Berge Gipfel in den

Text das Geistige lebhaftig sichtbar darzustellen oder es kann als ein Versuch, sprachliche Bilder zu montieren, gesehen werden, denn sein Bild lässt eine Lücke zwischen Zeichen und Bezugsgegenstand entstehen. Er hält das gewaltsame Bild auf Distanz und hält es davon ab, eine Gegenwärtigkeit zu erlangen, die stark genug wäre, die Fiktion zu zerstören oder die Sprache zu beeinträchtigen. Seine Sprache ist eine der Gleichnisse, der Parabeln, der Bilder und sie lässt dem Leser am Sichtbarwerden des Geistigen teilhaben:

„Mit der existenz-dialektischen Kritik Kierkegaards an der angeblich so konfusen, begriffsverwirrenden Hegelschen Spekulation ist immerhin die der Konfusion zugrundeliegende *Konfundiertheit* von Anschauen und Denken, die semiotische und semantische Seite des Philosophierens und der Cognition ins Blickfeld gebracht, und dem näher zusehenden Blick geht die Dialektizität dieser Konfundiertheit auf.“⁹⁷⁰

Die bildliche Darstellung von Napoleons Grab ist der Versuch ein Bild oder eine Allegorie, über das was nicht bildlich dargestellt werden kann, darzustellen. Der der Tradition entlehene, ihr gegenüber jedoch ins Grundsätzliche erweiterte Begriff des Erhabenen soll genau dieses nichtdarstellbare Moment an jeder ästhetischen Darstellung bezeichnen. Jede künstlerische Produktion, die diesen Namen verdient, enthält eine Leerstelle für das von ihr Ungesagte, von dem her das tatsächlich Gesagte zuallererst seine Bedeutsamkeit empfängt. Die Irritationskraft eines ästhetischen Gegenstands resultiert aus der Präsenz des Unfigurierbaren und sie reißt die eigene Erwartung auseinander. Indem das Kunstwerk bis an die Grenze der medialen Repräsentierbarkeit vordringt, transzendiert es gleichsam sich selbst:

„Es gibt einen Kupferstich, welcher Napoleons Grab darstellt. Zwei hohe Bäume überschatten es. Mehr ist auf dem Stich nicht zu sehen, und der unmittelbare Beobachter sieht sonst nichts. Zwischen den beiden Bäumen ist ein leerer Raum; indem das Auge den diesen Raum umreißenden Konturen folgt, tritt aus diesem Nichts plötzlich Napoleon selbst hervor, und nun ist es unmöglich, ihn wieder entschwinden zu lassen. Das Auge, das ihn einmal gesehen, sieht ihn nun mit einer fast

Wolken liegt; keiner kann sie erstürmen. Von ihr fliege ich herunter in die Wirklichkeit und packe meine Beute; aber ich bleibe dort unten nicht, meine Beute bringe ich heim, und diese Beute ist ein Bild, (...).“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.54
vgl., auch Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie, S.427

In dem Bild der Ästhetik ist Don Juan als Gehalt der Oper ein Bild, das sich verflüchtigt: „Wenn das Meer ungestüm brandet, so erzeugen in diesem Aufruhr die schäumenden Wogen Bilder, Wesen gleichsam, und es ist, als ob eben diese Wesen die Wogen in Bewegung setzen, während doch umgekehrt der Wellengang es ist, der sie hervorbringt. So ist auch *Don Juan* ein Bild, das zwar immer wieder erscheint, aber niemals Gestalt und Konsistenz gewinnt, (...).“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.112

⁹⁷⁰ Schweppenhäuser, H., „Dialektischer Bildbegriff und „dialektisches Bild““, in ‚Zeitschrift für kritische Theorie‘ 16/2003, 9.Jahrgang, herausgegeben von Wolfgang Bock und Gerhard Schweppenhuser, zu Klampen, Lüneburg 2003, S.8

beängstigenden Unentrinnlichkeit jederzeit. Ebenso auch mit den Er widerungen des Sokrates. Man hört seine Reden, ebenso wie man die Bäume sieht, seine Worte bedeuten das, was ihr Laut besagt, ebenso wie die Bäume Bäume sind, auch nicht einzige Silbe gibt die Andeutung einer Auslegung, ebenso wie auch nicht ein einziger Strich Napoleon andeutet, und gleichwohl ist in diesem leeren Raum, diesem Nichts, das Wichtigste verborgen.⁹⁷¹

„Überschatten“ impliziert Raum, das seinerseits die Möglichkeit räumlicher Differenzierung, das Spiel von Entfernung und Nähe impliziert und die Wahrnehmung in einem Vordergrund-Hintergrund-Feld organisiert, durch den sie mit der Ästhetik der Malerei verknüpft wird. Das Bild repräsentiert nicht die Subjektivität eines Bewusstseins, sondern ein der Sprache innewohnendes Potential. Das Bild erscheint, auf den ersten Blick, als ein abgeschlossenes Bild, von dem was es illustrieren soll. Aber auf dem zweiten Blick sieht es so aus, dass es fast den eigenen Rahmen sprengt. Das Konstruktionsprinzip ist, dass das Bild unversöhnt bleibt, anstatt in einer harmonisierenden Perspektive zu verschmelzen.

Wie ist es möglich, dass ein Bild, das per Definition stillsteht, nicht Temporal, ein Bild des Diskurses der sokratischen Reden, sich in der Zeit entfalten kann? Das kann das Bild nur, wenn es allegorisch ist oder besser ausgedrückt, wenn es allegorisch wird, also wenn es mit einer fiktiven Temporalität ausgerüstet wird. Dann wird eben das Bild narrativ. Das Bild kann nicht allein stehen und dessen Betrachter wird genau so wichtig. Die Hervorhebung der Temporalität der Allegorie zeigt, dass sie fiktiv ist. Die Allegorie umschreibt ein nicht temporales Verhältnis zu etwas temporalen und sie wird eben dann zu einer Erzählung. Aber das Wichtigste am Bild wird, dass es negativ etwas anderes als jene Bäume aufgezeichnet. Das Bild gibt das Sichtbare nicht wieder, sondern versucht das Unsichtbare sichtbar darzustellen und an dem Bild wird Ungesehenes und Unsichtbares erkannt. Es ist eben dort ‚das Nichts‘, das eine Bedeutung fordert und ‚das Nichts‘ kann die Sprache nicht erfassen.⁹⁷²

⁹⁷¹ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.17

⁹⁷² vgl., „Sie ist wie der Disput einer heftigen Liebe über ein Nichts, und doch hat sie ihren Wert – für die Liebenden.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.70

Die Liebenden können als Alkibiades der Erste und Kierkegaard verstanden werden, die in dem Disput mit Sokrates, über das Nichts, die Fragenden sind. Der Gedanke hinter jeder Frage ist, dass der Gefragte doch selbst die Wahrheit hat. vgl., „Sokrates: Kurz, mit einem Worte, wo überhaupt Frage und Antwort stattfindet, - welcher von beiden ist da derjenige, der etwas aussagt, der Fragende oder der Antwortende?“

Platon, „Alkibiades der Erste“, in sämtlichen Werken, Bd.1, übersetzt von Franz Sussemihl, Heidelberg, (keine Jahres Angabe), S.831

Dieser Dialog gehört zu den Zweifelhafte n d.h. ihre Echtheit ist umstritten, dennoch zeigt das Zitat, deutlich worum es sich bei Kierkegaard handelt.

Das Nichts wird später in ‚Entweder-Oder‘ und ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ ausführlicher dargestellt.

Die anschauliche Darstellung einer ästhetischen Idee geht niemals in der begrifflichen Umschreibung ihres Bedeutungsgehalts auf. Immer bleibt etwas zurück, das sich der Sprache prinzipiell entzieht. Kierkegaard selbst bezeichnet es ästhetisch als ‚das Nichts‘ und religiös als ‚das Paradox‘. Die ästhetische Erfahrung ist grundsätzlich an das Sehen und Hören und damit an sinnliche Medien gebunden. Die Bedeutungswelten der Kunst verkörpern gleichsam eine Transzendenz in der Immanenz, aber gegenüber der ästhetischen Erfahrung pocht das religiöse Bewusstsein zu Recht auf die eigene konsequentere Fassung des Transzendenzgedankens.

Selbstverständlich ist ‚das Nichts‘ das beste Bild der Unanschaulichkeit, aber ab und zu kann ‚das Nichts‘ aus dem Hintergrund von etwas anderem heraustreten, womit es plötzlich Form, Tiefe und Perspektive bekommt. ‚Das Nichts‘ kann somit das tiefere Geheimnis im Bild sein, das sich bewegend in Richtung des Betrachters herausbricht, und eben davon handelt diese kleine Bilderzählung. Denn wenn in der Ironie, wie es Kierkegaard an anderer Stelle ausführt,⁹⁷³ die Seele fortwährend auf Wanderschaft ist, dann gibt es keinen Ort, an dem sich ein Wesen der Ironie sammeln könnte. Diese fortwährende Wanderschaft wird vielmehr auch von Kierkegaard als ein negatives Herumirren *im Nichts* beschrieben.

In der Rede ‚Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln des Himmels‘ wird das Reich Gottes der Welt des Sichtbaren gegenübergestellt. Die menschliche Unzulänglichkeit das Nichts oder das Unsichtbare darzustellen, wird dann zum Bild der Unmöglichkeit, das Reich Gottes, eben das Unsichtbare, durch die Sprache und durch das Denken zu erkennen:

„Und deshalb sollen wir stets mit Furcht und Zittern und am liebsten mit dem Schweigen der Anbetung von Christi Leiden sprechen, weil das menschliche Denken so wenig wie die menschliche Sprache fähig ist, die Tiefe dieses Grauens darzustellen oder deutlich zu ahnen; (...).“⁹⁷⁴

Kierkegaard hat ‚Der Begriff Angst‘ mit dem Untertitel ‚eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung in Richtung des dogmatischen Problems der Erbsünde‘ ausgestattet. Haufniensis führt aus, dass sich schon hier das Paradox

⁹⁷³ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, Bd.II, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1958, S.213

⁹⁷⁴ Kierkegaard, S., „Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln des Himmels“, in „Erbauliche Reden in verschiedenem Geist 1847“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln, S.284

meldet, weil die Psychologie sich nur mit dem Zustand beschäftigen kann. Das Gedankenexperiment von Vigilius Haufniensis untermauert, dass die Phänomene der Schuld, der Sünde und der Angst in einer psychologischen und einer introvertierten Perspektive ausgelegt werden, aber deren theoretische Klangböden begründen sie in dogmatischen Grundbegriffen. Der Übergang, der Sprung, kann die Psychologie nicht erklären. Das kann, nach Haufniensis, nur die Dogmatik, die per Definition nichts wissenschaftlich erklären kann. Die Dogmatik erklärt die Erbsünde als etwas, was die Wissenschaft nicht erfassen kann und sie ist also ein Schwindel [dän. *hvirvel*, L.R.], den der Gedanke nicht festhalten kann.⁹⁷⁵ Genau so tritt die Angst auf, da er sie später mit dem Schwindel vergleicht. Die Kategorie der Angst, die Haufniensis wissenschaftlich psychologisch untersuchen möchte, unterscheidet sich nicht wesentlich von den anderen Kategorien, wie zum Beispiel die der Erbsünde, die er von einer Darlegung ausschließt, weil sie unter die Dogmatik fällt. Die Parallele zu ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘ ist deutlich, dort findet der Versuch statt einen Begriff darzulegen, der nicht dargelegt werden kann, denn die Angst verführt wie der Ironiker. Die Verführungsmechanismen heißen in ‚Der Begriff Angst‘ die ‚sympathische Antipathie‘ und die ‚antipathetische Sympathie‘.⁹⁷⁶ Die Angst kann das Anziehende und das Abstoßende sein, gerade das was die Ironie andeutet, denn sie ist eine Beschreibung deren Effekts.

Das Thema der Angst wird von Haufniensis psychologisch und nicht dogmatisch dargelegt. Das Interessante in der Relation zum zweiten Teil, ‚Schuldig?-Nicht Schuldig?‘, von ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ sind die Überlegungen über die Sprache, das Denken, welches sich in und durch die Sprache artikuliert, und die Sprachlosigkeit. In einem Abschnitt, der von der Erbsünde handelt, bemerkt der Verfasser, dass alles im Garten Eden vollkommen sei, aber:

„Noch ist die Unschuld da, aber es braucht nur ein Wort laut zu werden, dann ist die Unwissenheit konzentriert. Dieses Wort kann die Unschuld natürlich nicht verstehen, aber die Angst hat gleichsam ihre erste Beute bekommen, anstelle des Nichts hat sie ein rätselhaftes Wort bekommen.“⁹⁷⁷

Haufniensis hat bis jetzt das Paradox damit sehr elegant erklärt, dass der paradisische Zustand ‚Ruhe und Friede‘ ist und dieser Zustand nicht von dessen

⁹⁷⁵ In dem allegorischen Schwindel vollzieht Walter Benjamin den Sturz des Satans nach, der ja der herabgestürzte Luzifer, der gefallene Morgenstern ist. Was von der Überzeugung der Fallmetapher lebt, die besagt, dass, was fällt, sich überschlagen müsse, ist auch in Termini seiner Sprachtheorie formuliert.

⁹⁷⁶ vgl., Kierkegaard, S., ‚Der Begriff Angst‘, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.41

Gegensatz affiziert wird. Aber wie sieht es aus, wenn dieser Gegensatz ‚das Nichts‘ ist?

„Was ist es also? Nichts. Aber welche Wirkung hat das Nichts? Es gebiert Angst. Dies ist das tiefe Geheimnis der Unschuld, daß sie zur gleichen Zeit Angst ist. Träumend plant der Geist seine eigene Wirklichkeit, aber diese Wirklichkeit ist Nichts, aber dieses Nichts sieht die Unschuld beständig außerhalb seiner.“⁹⁷⁸

Beide Zitate beinhalten mehrere Momente, die in ‚Schuldig? -Nicht Schuldig?‘ wiedergefunden werden können. Hier ist es das einzelne Wort, das die Reflexion setzt und gleichzeitig die Sprache erschafft, die Dialektik zwischen Unschuld und Schuld, die mit der Sprache eng verbunden ist, trennt Wissen von Unwissenheit, das Intelligible von dem ‚Geheimnis‘ und nicht zu vergessen die subtile Koppelung zwischen dem Nichts, der Angst und der Unschuld. Im Paradies gab es eine Symbiose und keine Sprachlosigkeit, aber mit dem Sündenfall, in dem Eva und Adam die Früchte vom Baum der Erkenntnis aßen, wird eine Differenz zwischen Gott und Mensch, zwischen Sprache und nicht Sprache gesetzt. Und die menschliche Sprache *ist* diese Differenz.⁹⁷⁹

Nach Adorno herrscht heute die einmal runde ausdrucksfähige Sprache nur als beschädigte, selbst zurechtgeschnittene: „Als Zeichen kommt das Wort an die Wissenschaft; als Ton, als Bild, als eigentliches Wort wird es unter die verschiedenen Künste aufgeteilt, ohne daß es sich durch deren Addition, durch Synästhesie oder Gesamtkunst je wiederherstellen ließe. Als Zeichen soll Sprache zur Kalkulation resignieren, um Natur zu erkennen, den Anspruch ablegen, sie zu erkennen.“⁹⁸⁰

Wenn Kierkegaard in der ‚Nachschrift‘ die Religiösität B darlegt, ist das Absurde, als das logische Paradox zu verstehen. Er hat schon in der Ethik mit dem

⁹⁷⁷ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.42

⁹⁷⁸ ebd., S.40

⁹⁷⁹ Diese Pole der göttlichen Sprache – absolute Spontanität sprachlicher Setzung und absolutes Einverleiben (=Objektivität) des Benennens der selbst geschaffenen Dinge – nennt Walter Benjamin ‚Wort‘ und ‚Name‘: „Das absolute Verhältnis des Namens zur Erkenntnis besteht allein in Gott, nur dort ist der Name, weil er im innersten mit dem schaffenden Wort identisch ist, das reine Medium der Erkenntnis.“

Benjamin, W., „Gesammelte Schriften“, Bd.II, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977 S.148

Denn „im Vergleich mit der absolut uneingeschränkten und schaffenden Unendlichkeit des Gotteswortes“ ist die Spontanität und Subjektivität der nicht unmittelbar „schaffenden“ menschlichen Sprache nur „eingeschränkten und analytischen Wesen“ nur „Reflex des Wortes im Namen.““
ebd., S.149

Dieser ‚Sündenfall‘ manifestiert sich dreifach: im Gebrauch der Sprache als Mittel und bloßes Zeichen für anderes, in der daraus folgenden ‚Magie des Urteils‘, schließlich drittens in der Sprache als Abstraktion, wobei die abstrakten Sprachelemente im richtenden Wort, im Urteil wurzeln.

⁹⁸⁰ Adorno, T.W. und Horkheimer, M., „Dialektik der Aufklärung“, Frankfurt am Main 1996, S.24

objektiven Aspekt der Moral gebrochen⁹⁸¹ und das Religiöse kann dann nur geglaubt werden. Der Glaube ist eben objektiv paradoxal und kann nur entweder geglaubt oder nicht geglaubt werden, denn ihn zu verstehen, bedeutet das was nicht verstanden werden kann zu verstehen.

Gott setzt mit dem Verbot und der Strafe eine Differenz ein, die ‚*die Möglichkeit der Freiheit*‘ in Adam erweckt. Aber Adam ist immer noch unwissend, weil er jenseits von gut und böse, wahr und falsch steht und darin besteht seine Angst. Er hat gar nichts, was er der Angst entgegensetzen kann:

„Auf das Wort des Verbots folgte das Wort der Verdammung: so sollst du gewißlich sterben. Was das heißen soll, zu sterben, begreift natürlich Adam überhaupt nicht, wohingegen ja nichts hindert, daß er die Vorstellung von etwas Entsetzlichem bekommen hat, wenn man annimmt, daß dies zu ihm gesagt wurde. Selbst das Tier kann ja in dieser Hinsicht mimischen Ausdruck und die Bewegung in der Stimme des Redenden verstehen, ohne das Wort zu verstehen. Wenn man das Verbot die Lust erwecken läßt, dann muß man auch das Wort der Strafe eine abschreckende Vorstellung erwecken lassen. Dies verwirrt indes. Das Entsetzen hier bleibt nur Angst; denn die Aussage hat Adam nicht verstanden, und hier ist also wieder nur die Zweideutigkeit der Angst.“⁹⁸² Adam wird zum Tier reduziert und plötzlich ist er ein sterbliches Wesen. Die Endlichkeit und das Begehren, nach deren Überschreitung, sind damit in die Welt hinein gekommen. Die Rede Gottes wird eine gestikulierende Lakune, etwas Leeres, Schweigsames und Unerfassbares, aber auch Erschreckendes. In der ‚Nachschrift‘ schreibt Kierkegaard, dass Gott nicht denkt, sondern er erschafft; er existiert nicht, sondern er ist ewig. Das Denken und das Sein Gottes sind nicht getrennt, weil er in seiner Form des Denkens erschafft. Um die tiefliegenden Gründe der Angst in Verständnis und Sprache umsetzen zu können, muss sie zu etwas was sie nicht ist, transformiert werden: Furcht. Die Furcht hat nämlich ein Objekt an sich gebunden, das hat die Angst nicht. Die Angst ist furchtbar in ihren Konsequenzen, aber dunkel und sprachlos in ihren Motiven und Beweggründen. Die Angst setzt Tod und Leben, das Nichts und das Sein. Sie ist ein Riss in der Kommunikation, die gleichzeitig die Kommunikation unmöglich macht. Wird das Beispiel Adams von

⁹⁸¹ siehe Ulrich Knappe, „Theory and Practice in Kant und Kierkegaard“, Berlin 2004

Ulrich Knappe macht einen Vergleich zwischen Kant und Kierkegaard. Er setzt das ethische Stadium mit dem kategorischen Imperativ gleich. Aber auf Grund des Begriffs der Subjektivität bei Kierkegaard und seiner Gestalt des Glaubens in der Form von Religiösität B, lässt Kierkegaard Kant (und Sokrates) hinter sich.

⁹⁸² Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.43

Adam fehlt, Benjaminisch gesprochen, der Begriff der ‚Übersetzung‘, „die Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen.“

Benjamin, W., „Gesammelte Schriften“, Bd.II, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.150

Vigilius auf das Tagebuch Quidams übertragen, ist es möglich zu erkennen, dass Adam nicht, was Quidam ‚*die Gabe der Doppelreflexion*‘ nennt, eine Gabe, die nach Quidam die Frau auch nicht hat, hat. Adam kann deshalb nicht als paradiesisches und unreflektiertes Subjekt sich in die ‚mimetische Veltalenhed‘ [mimetische Redegewandtheit, L.R.] des Paradoxes hinein denken. Für ihn ist jeder Ausdruck und damit jede Meinung eine leere Geste. Das ist eine Metapher und deshalb zeigt sie die Trennung zwischen Sprache und Gott und nicht die zwischen der Sprache und dem Mensch, denn sie zeigt die Dichotomie zwischen Meinung und Geräusch, die Adam verweigert ist. Der Adam von Vigilius Haufniensis kann als eine Figur der Unmittelbarkeit ausgelegt werden, d.h. für etwas, was im Grunde für die Reflexion der Sprache steht.

3. DIE SPRACHE UND DIE SPRACHLOSIGKEIT – ZWEI ANEINANDERGRENZENDE REICHE

Im Jahre 1845 schreibt Kierkegaard eine Erzählung über eine abgebrochene Verlobung. Aber trotz der selbstbiographischen Andeutungen wird das fiktive Tagebuch mit dem Titel ‚Schuldig?‘ -, ‚Nicht Schuldig?‘, mit Quidam als Stiffführer und Frater Taciturnus als Puppenspieler, herausgegeben. Im Monat Januar in einem unspezifizierten Jahr wird die Ich-Person Quidam mit einem jungen und schönen Mädchen verlobt. Wie ‚der junge Mensch‘ findet er heraus, dass er in psychologischer Hinsicht nicht mit der Verlobten übereinkommt. Sie bewegen sich in unterschiedlichen Sphären der Wirklichkeit und können einander nicht in einem Verständnis der Wirklichkeit annähern. Das Besondere ist, dass Quidam gerade diesen Abstand als eine Sprachverschiedenheit beschreibt: „Zwischen uns besteht eine Sprachverschiedenheit, zwischen uns liegt eine Welt, deren Abstand sich jetzt in seiner ganzen Schmerzlichkeit zeigt.“⁹⁸³ Diese unglückliche Situation bringt eine Krise für den Schriftsteller des Tagebuches hervor, die mehr und mehr einen religiösen Charakter annimmt. Die Krise entsteht aus dem Verhältnis zu dem unschuldigen Mädchen, aber es wird in dem Tagebuch nicht genügend vergegenwärtigt. Quidams Ideale und sein ziemlich unrealistisches Verständnis der Ehe fordern, dass die zwei Partner, wie vor Gott, einander als Gleiche und mit dem Verständnis und der Durchsichtigkeit, die Assessor Wilhelm aus ‚Entweder-Oder‘ proklamiert, begegnen. Aber das Mädchen ist nicht in der Lage hinter der Rede Quidams seine Schwermut zu erblicken. Sie versteht oder sieht ihn nicht und er sie nicht: „Sie hat mich von der Macht des Religiösen überwältigt gesehen, aber sie hat für das Religiöse nicht den Blick; (...)“⁹⁸⁴

Es scheint so, dass eine grundlegende Metapher in ‚Schuldig?-, nicht Schuldig?‘ von der Diskrepanz zwischen dem Äußeren und dem Inneren handelt oder, dass die Dinge nicht sind, wofür sie sich ausgeben. Quidam wünscht, dass die Schuld ihn durch oder in der Sprache anspricht und das ist selbstverständlich in der Sprache, in

⁹⁸³ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1994, S.332 vgl., „Der Ernst ist gerade, daß Christus unmittelbare Mitteilung nicht geben kann, daß die einzelne unmittelbare Aussage lediglich in dem gleichen Sinne wie das Mirakel dazu dienen kann, aufmerksam zu machen, auf daß alsdann der Aufmerkende, indem er am Widerspruch anstößt, wähle, ob er glauben will oder nicht.“

Kierkegaard, S., „Einübung im Christentum“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1995, S.138

Das Paradox bringt der ‚unendliche qualitative Unterschied‘ hervor.

⁹⁸⁴ ebd., S.247

der er dieses Begehren formuliert. Die Metapher der Reise kommt in dem Text öfter vor, wie zum Beispiel in der Erzählung von ‚Nebukadnezar‘, der mystische Herrscher, der in der Hoffnung ‚zu dem unsichtbaren Land in der Ferne‘ fährt, um ‚Gnade‘ vor Gott zu finden.⁹⁸⁵ Für Quidam ist die Erkämpfung der Innerlichkeit eng an das Motiv der Reise gebunden und in seiner Suche nach Wahrheit ist Raum für Alliteration und paradoxe Figuren:

„Und wenn das Auge lange nach Nichts ausblickt, so sieht es zu guter Letzt sich selbst, d.h. sein eigenes Sehen: ebenso zwingt die Leere um mich herum meinen Gedanken wieder in mich selbst zurück.“⁹⁸⁶

Aber Quidams Reise bringt ihn zu einem unbekanntem innerlichen Selbst, dessen Tiefen er nur erahnen kann. Der Wunsch in sich selbst das Innere zu finden, wird bald der Schreck, nicht (wieder) heraus aus sich Selbst finden zu können.

-Nach sieben langen Monaten entschließt sich Quidam endlich die Verlobung aufzuheben und der Bruch lässt Schockwellen über den Bürgerstand kommen. Das Mädchen wird krank und falls sie stirbt, ist er der Mörder.

Gibt es wirklich etwas, was seine Abweisung rechtfertigt oder ist sein religiöser Vorbehalt dämonisches Zwangsdenken? Als es deutlich wird, dass sie nicht mehr in Gefahr ist, setzt er dennoch seine Selbquälerei fort. In Quidams sensitiver, psychologischer Hypochonderie wird die Situation in absurden Höhen erhoben und er sinkt tiefer und tiefer in einen Zustand der Meinungslosigkeit hinein. Er hat sein Leben für nichts zerstört, gerade in der Hoffnung, Erkenntnis über das Nichts zu gewinnen und indem er sein Tagebuch beendet, ist die Tinte, mit der er schreibt, bitter aber auch witzig:

„Hier hat das Tagebuch für diesmal ein Ende. Es handelt von Nichts, jedoch nicht im gleichen Sinne wie das Ludwigs XVI., dessen wechselnder Inhalt gewesen sein soll: den ersten Tag ‚auf Jagd‘, den zweiten ‚rien‘, den dritten ‚auf Jagd‘. Es enthält Nichts; indes, wenn es nach einem Wort Ciceros die leichtesten Briefe sind, die von nichts handeln, so ist es unterweilen das schwerste Leben, das von nichts handelt.“⁹⁸⁷

Wie Frater Taciturnus in seinem Kommentar zum Tagebuch des Quidams bemerkt, ist das Tragische, dass die zwei Liebenden einander nicht verstehen und das

⁹⁸⁵ siehe, „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, S.285

⁹⁸⁶ ebd., S.379

⁹⁸⁷ ebd., S.422

Komische ist, dass die zwei Liebenden einander nicht verstehen, aber sich dennoch lieben. Hier liegt erscheinend das Ideal zu Grunde, dass die Liebe in ihrer reinen, unmittelbaren Form jede Krise der Kommunikation überwinden kann. Die Liebe muss deshalb poetisch gestaltet und kann nicht mit dem reflektierten Abstand in der Form des Tagebuches vermittelt werden. Aber die Liebe wird nicht im Fall Quidams erlöst. Seine stille Verzweiflung und sein Schwermut sind die Ahnung von einem höheren Leben, aber auch mit dem Verdacht, dass die Sprache, wie die Vertreibung Adams, die Leidenschaft von der Unmittelbarkeit, in der Freiheit der Angst und dem Nichts, endet. Das Tagebuch handelt deshalb davon, dass Quidam das Mädchen verlassen muss, um offenbar durch Leiden in seinen Antizipationen zu einer religiösen Subjektivität zu werden. Aber es handelt auch davon, dass Quidam als eine Konsequenz dieser Genauigkeit das Äußerste wagen muss und gleichzeitig verlässt er seine Vorstellung, dass die Sprache zwischen Realität und Idealität versöhnen kann.

Die Gemeinsamkeit von Schlegel und Kierkegaard ist offensichtlich:

bei Kierkegaard ist die Verzweiflung und der Schwermut gesteigert. Das bewirkt schon Formales. Der Brief- und Tagebuchstil, der Erkenntnischarakter dieser Gattung, spricht direkter als das Erzählen in der dritten Person. Weniger abständig, ist die unmittelbare Betroffenheit erhöht.

„Schuldig?-Nicht Schuldig?“ kann als eine dichterische Darstellung der Diskussion über Sprache und Sprachlosigkeit gesehen werden, die in „Der Begriff Angst“ anfang. Der Text handelt vom Nichts und er beinhaltet nichts. Die Form, das Thema, der Inhalt und die Figur des Textes sind eben nichts. Aber „das Nichts“ des Tagebuches ist, wie Quidam es selbst zugibt, weit weg von der modernen Trägheit Ludwig des XVI. Handelt das Tagebuch von „dem Nichts“, so beinhaltet es gar nichts, was das Nichts anschaulich und verständlich machen könnte. Der entstandene Text zeigt sich als leer und in der äußersten Konsequenz ist es überhaupt kein Text. Deshalb jongliert „Schuldig?-Nicht Schuldig?“ nicht nur bloß mit dem Verhältnis zwischen Selbsterkenntnis und Gotteserkenntnis, sondern ist in einer weiteren Perspektive eine Erzählung über die Ohnmacht der künstlerischen

Es ist nicht möglich die Anspielung von Kierkegaard an das erste Kapitel von Hegels „Wissenschaft der Logik“, das mit Sein-Nichts-Werden anfängt, zu übersehen.

Form in der Relation zu einer unaussprechlichen Angst, die auch die Freiheit und der Ursprung der religiösen Freiheit ist.⁹⁸⁸ ‚Schwermut‘ nennt Quidam das Gefühl, das er als in einer unveränderten Umgebung festzuhängen empfindet. Und für ihn erscheint es, als ob die Schwermut mit einer Religiosität, die durch eine Negativität definiert wird, verbunden ist.

„Wie stellt man die Ewigkeit dar?“ fragt Quidam und legt folgende Antwort dazu selbst vor: „Als den weiten Horizont, da man nichts erblickt. So stellt sie sich dar auf dem Bild, welches das Grab bietet: der Trauernde sitzt im Vordergrund und spricht: er ist gegangen, nacht dorten.“⁹⁸⁹

Es ist möglich das Bild als einen Hinweis auf die religiöse Ikonographie oder als eine Reminiszenz der romantischen ‚schöne Seele‘, die sich an die Grenze zum Unbekannten platziert, auszulegen.

Musik ist gewiss nicht identisch mit Sprache, aber sie ist, wie Adorno in enger Anlehnung an Kierkegaard formulierte, *sprachähnlich*. Obgleich Kierkegaard sich der Schwierigkeit, das Musikalische in eine ihm gemäße Form der Sprache zu übersetzen, durchaus bewusst war, unternahm er es in ‚Entweder-Oder‘, seinem ersten großen spekulativ-dichterischen Werk, Gestalten aus Mozart-Opern als Beispiele der ethischen und dem religiösen Stadium vorangehenden ästhetischen Existenzkategorie, anzuführen.

Ein entsprechendes Bild der religiösen Ikonographie befindet sich in ‚Entweder-Oder‘, wo der Ästhetiker A in der Lesung über Don Juan sich ‚zwei aneinandergrenzende Reiche‘ vorstellt. Das ihm bekannte Reich ist das der Sprache und das zweite ist ihm unbekannt. Dennoch besteht die Möglichkeit eine schwache, aber äußerliche Vorstellung des Unbekannten zu gewinnen:

„Ich würde bis an die Grenze des mir bekannten Reiches hinauswandern, ihr beständig folgen, und würde, indem ich dies täte, mit dieser Bewegung den Umriß jenes unbekanntes Landes beschreiben und auf diese Weise eine allgemeine Vorstellung von ihm haben, obgleich ich nie meinen Fuß hineingesetzt hätte.“⁹⁹⁰

⁹⁸⁸ Sich selbst zu sehen – in der Augenblick – ist mit der Erfahrung der Angst verbunden.

⁹⁸⁹ ebd., S.414

⁹⁹⁰ Kierkegaard, S., ‚Entweder-Oder‘, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.80

In ‚Furcht und Zittern‘ beschreibt Johannes de Silentio den Begriff des Interessanten als eine Grenzkategorie zwischen Ästhetik und Ethik. Die zwei aneinandergrenzenden Reiche können analog verstanden werden: „Insofern muß die Erwägung ständig auf das Gebiet der Ethik [das unbekanntes Reich, L.R.] übergreifen, während sie, um Bedeutung erlangen zu können, das Problem mit ästhetischer Innerlichkeit und Begehrlichkeit (Konkupiszenz) [das bekannte Reich, L.R.] ergreifen muß.“

Kierkegaard, S., ‚Furcht und Zittern‘, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.76f

vgl., „Mehr als Rilkes Engel bewohnt die Puppe gleichzeitig beide Seiten der Grenze, die jene voneinander trennt.“

Das Problem des *Creatio ex nihilo* haben A und Quidam gemeinsam und indem sie die Grenze der Sprache andeuten, zeigen sie schon darüber hinaus, denn in der Sprache wird das Sprachlose durch ihre Abwesenheit präsentiert.

Aber in Quidams unglücklicher Lebensphilosophie sperrt die Zeit den Weg für die Ewigkeit und die Erinnerung. Die Ewigkeit muss deshalb, wie das Nichts, einen Raum an sich gebunden haben und sie können nur negativ erfasst werden. Das Mädchen und nicht weniger die Natur werden eine Metapher über das Unausprechliche und sie werden damit aus ihrer Unmittelbarkeit herausgeworfen und deshalb können sie die Rolle als eine in Fantasie gemachte Nähe darstellen. Quidam hat einen besonderen Blick für Metaphern. Wie in dem folgenden Zitat, wo er Leben und Tod, Tag und Nacht mit weiblicher Reflexion und dann insbesondere ihrer Nichtanwesenheit zusammenbindet. Für Quidam sind die Frauen immer Partner, bildlich verstanden, weil sie Stoff für Bilder und Gedanken geben. Sie werden skizzenhaft dargestellt und allgemein gehalten, aber sind gerade deshalb nie richtig gegenwärtig:

„Hat sie erst angefangen, religiös Leid zu tragen, so vergeht der Wunsch gleich der Abendsonne, wenn des Mondes Glanz aufzuleuchten beginnt, oder gleich des Mondes Schein vor Tagesanbruch. Auf zweifache Beleuchtung und Doppelreflexion vermag ein Weib sich nicht einzulassen, ihre Reflexion ist nur einfach. Will sie den Wunsch aufgeben, so ist die Reflexion der Widerstreit zwischen des Wunschs Leben und der Resignation Sterben; indes zu gleicher Zeit beides wollen ist ihr unmöglich, sie kann es vielleicht noch nicht einmal verstehen.“⁹⁹¹

Das Interessante ist hier, wie die Metapher strukturiert wird. Die Beschwörung des Ichs vom ‚Tod‘ besteht darin, einen doppelten Rahmen vorzuhalten, indem das ‚Nichts‘ das ‚Leben‘ erschafft und wo der ‚Tod‘ die Bewegung der Wiedererzählung von einem empirischen *dort* zu einem poetischen *jetzt* generiert. Der Tod re-signiert buchstäblich, d.h. er wird wieder-geschrieben und in demselben Atemzug benannt und damit wird das Streben des Subjekts nach Einheit und nach der Möglichkeit wieder im Leben möglich zu schreiben. Die Rahmenform des Bildes gleicht einem Parasit, indem sie ihre eigene Negation (wenn ‚der Wunsch des Lebens‘ die Resignation des Sterbens wird und die ‚Abendsonne‘ in ‚Mondes Glanz‘ reflektiert wird) beinhaltet und bezeichnet die Kunst, die der Mann meistert und die die Frau nicht einmal versteht, nämlich die

de Man, P., „Allegorien des Lesens“, übersetzt aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988, S.229

⁹⁹¹ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1994, S.320f

scheinbare Bewegung des Gegenstandes zu fixieren, schon während das Auge des Beobachters im Verhältnis zum Gegenstand sich bewegt.

Der Inhalt des Tagebuchs ist in ständiger Rotation und wiederholt sich fortwährend und die Fragen nach Schuld und Unschuld werden gestellt, so auch die Fragen nach Zeit und Nichts, sie tauchen ständig auf und im Übrigen so oft, dass man sich als Leser gelegentlich langweilt. Die Unterbrechung des Verhältnisses zwischen Form (Literatur) und Inhalt (die Unzulänglichkeit der Literatur) macht eine ästhetische Analyse (des ästhetischen Werks) unbefriedigend. Frater Taciturnus zwingt die Reflexion über sich selbst und ihre Potentiale der Erkenntnis nachzudenken, sodass sie am Ende, unausweichlich an ihre eigenen absurden Grenzen stößt. Er versucht das Individuum dahin zu bringen, wo es in einem negativen Prozess mit dem Verlorenen nochmals mit der unmittelbaren Selbstnähe zusammenstößt. Bloß, dass diese Unmittelbarkeit etwas Anderes und Höheres ist:

„Jeder endlichen Reflexion gegenüber ist die Unmittelbarkeit wesentlich das Höhere, und es ist für die Unmittelbarkeit eine Kränkung, wenn sie mit einer solchen sich einlassen soll. Dies verstehen die Dichter sehr gut, und deshalb kommen die Hindernisse von außen, und das Tragische liegt eben darin, daß diese die Macht haben, in gewissem Sinne über die Unendlichkeit der Unmittelbarkeit zu siegen; bloß Spießbürger und hermaphroditische Dichter verstehen es anders. Eine unendliche Reflexion indes ist unendlich viel höher als die Unmittelbarkeit, und in ihr verhält die Unmittelbarkeit sich zu sich selbst in der Idee. Aber der Ausdruck ‚in der Idee‘ bezeichnet ein Gottesverhältnis im weitesten Umfang, und innerhalb dieses Umfang gibt es eine Mannigfaltigkeit näherer Bestimmungen.“⁹⁹²

‚Schuldig?‘-, ‚Nicht Schuldig?‘ kann als eine Allegorie über die Unmöglichkeit der Mitteilung gesehen werden, weil es in einem leeren Raum der Angst endet, wo die Sprache bloß negativ den adamischen Sprachverlust bezeugt und deshalb eigentlich gar nichts sagen kann. Die einmal runde ausdrucksfähige Sprache herrscht heute nur als beschädigte und selbst zurechtgeschnittene.⁹⁹³ Das Dilemma ist eigentlich, ob die Sprache überhaupt die Schweigsamkeit festhalten und gleichzeitig sie überschreiten kann, wenn die Sprache sonst, wie Quidam es ausführt, ihr Übereinkommen im Geschwätz beendet, denn im Geschwätz ist die Grenze zwischen dem Sinn des Redens und dem Sinn des Schweigens eingezogen.

Mit den gefühlvollen rhetorischen Figuren der Literatur ausgerüstet, wird Quidam in den folgenden Dialog (mit sich selbst) gezwungen:

⁹⁹² ebd., S.440f

„Gleichwohl, ich habe die Sprache, habe ‚sie‘, habe das Menschengeschlecht, habe jedes äußere Zeugnis wider mich, habe nichts, darauf ich mich berufen kann, nichts darauf ich mich stützen kann. Liebe ich ‚sie‘ nicht? Heißt lieben, erwidert ‚sie‘ und die Sprache und das Menschengeschlecht: sie verlassen? Sieh! Dies Zwiegespräch hab ich nicht aushalten können, kann ich nicht aushalten. Darum wende ich mich an dich, du Allwissender, bin ich dergestalt schuldig, so zerschmettere mich, ach nein, wer dürfte solchermaßen beten, so erleuchte denn meinen Verstand, daß ich meine Verirrung, meine Verderbnis sehen möge! Glaube nicht, dass ich begehre, Leiden zu entgehen, das ist meine Bitte nicht, zernichte mich, streich mich aus der Lebenden Zahl, widerrufe mich als einen mißglückten Gedanken, als einen mißratenen Versuch, aber laß mich niemals in dem Sinne geheilt werden, daß ich zur Unzeit nachließe mit Trauern, ermatte nicht mein Lebensglut, lösche das Feuer im Inneren nicht aus, es ist doch etwas Gutes, wenn es auch durchläutert werden muß, laß mich niemals das Feilschen lernen, ich muß dennoch siegen, mag auch das Wie unendlich verschieden sein von dem, was ich zu denken vermag.“⁹⁹⁴

Der Text von Kierkegaard lehrt gut lesen, das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit zarten Fingern und Augen lesen. Kierkegaard wendet sich - im Gegensatz zu dem jüngeren europäischen Prosastil - mehr an das Ohr als das Auge, er strebt einen gewissen rezitativischen Rhythmus an, welcher dem Gehörsinn schmeichelt. Der Rhythmus dieser Passage ist wild und heftig. Wird sie laut vorgelesen, was getan werden sollte, wird die synkopierende Kadenz möglich zu hören und die konstante Polarität zwischen der trotzigen Stimme des Ichs und dem voraussetzungslosen Kommado des Allwissenden strukturiert das gewaltige Pathos des Stücks als ein kompaktes Drama über Schuld, die Liebe und die richtige Worte. ‚Das Gespräch‘ fordert mindestens zwei Partner und Quidam schafft es nicht den Teil über das Entweder-Oder der Liebe zu führen. Aber das Geben und Nehmen des Dialogs ist in dem selbstkorrigierenden Gebetsruf Quidams herüber geschmuggelt. Falls die Szene gespielt wird, können zwei Stimmen ausgesondert werden, jede mit ihrem tonalen und rhythmischen Merkmal:

„bin ich dergestalt schuldig,“

(emphatisch und mit Nachdruck)

„so zerschmettere mich,“

(der Ton runter, aufgebend):

„ach nein, wer dürfte solchermaßen beten,“

(mit Nachdruck vor und nach einem immer gleichen Schema)

„so erleuchte denn meinen Verstand, (...)“

⁹⁹³ vgl., Benjamin, W., „Sündenfall des Sprachgeistes“ in ‚Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen‘, Gesammelte Schriften, Bd.II.I, 1974, S.22

(usw,)

Die gesammelten Selbstkorrekturen in dem Zitat zeugen davon, dass die Sprache des ‚Gesprächs‘, das auf die eine oder andere Weise ‚sie und die Sprache und das Menschengeschlecht‘ idealisiert und einrahmen soll, ohnmächtig gegenüber steht. Die Glanznummer des Ichs besteht darin, erst zu äußern, was nicht geäußert werden kann, um dann die Sehnsucht zurück zu rufen *-ach nein, wer dürfte solchermaßen beten-* und um danach den ‚Allwissenden‘ um Verstand zu bitten, um das unmögliche Projekt weiter zu führen *-so erleuchte denn meinen Verstand-*.

Das Tagebuch von Quidam zeichnet auf, dass das Subjekt sich selbst als Problem bekommen hat. Wenn er das Nichts anschaut und es zur Erscheinung umbildet, wird der Blick unerbitterlich auf die Voraussetzungen für die Bildung der Erscheinung zurück geworfen. Die daraus entstandene Konsequenz kann als eine Kommunikationskrise bezeichnet werden. Falls die Rettung für Quidam wird, dass er sein Leben in Gottes Hände legt und von Gott erzählt, so markiert diese Richtung gegen das Göttliche auch die Niederlage des Subjekts im Verhältnis zu dem Allgemeinen und dessen Forderung selbst zu erzählen.⁹⁹⁵ Deshalb kann die Freiheit eher als ein negatives Wissen über die Unverständlichkeit der Sprache, indem das wahre Verständnis sich meldet, verstanden werden. Das Sublime ist bei Kierkegaard in einer ästhetischen Form inkorporiert und zugleich entzieht sich diese Form durch die Kraft ihres religiösen Inhalts. Die Grenze des Ästhetischen deutet auf die Grenze der Sprache. Die Sprache sagt nichts richtig und ‚das Nichts‘, das Religiöse, kann sie dagegen nicht erfassen. Die Stadien aber, sind nicht nur solche der Reife in der fortschreitenden Zeit auf dem Lebensweg von der ästhetischen über die ethische zur religiösen Lebensweise. Sie sind auch simultan im Kampf miteinander und die Gleichzeitigkeit des Kampfes wird später in der ‚Krankheit zum Tode‘ als Voraussetzung der Formen notwendiger Verzweiflung beschrieben. Das ethisch begründete Dasein ist schön, sagt Kierkegaard, das

⁹⁹⁴ ebd., S.244

⁹⁹⁵ vgl., Halacha und Aggagah in der jüdischen Tradition.

vgl., „Kierkegaard believes, that direct communication of inner experience – and particularly, inner God-experience-is impossible: individuals cannot express their subjective inwardness to others through the medium of words. One can relate directly only to God, who focuses on individuals, and, as pure subjective spirit, can communicate directly with the spirit of the inward-turning person. Since God is himself the Truth, there can be no communication of truth without his help and involvement.“

Stott, Michelle, „Behind the Mask“, Bucknell University Press, London and Toronto 1993, S.32

Ästhetische kommt wieder, bereichert um die Tiefendimension des Ethischen. Aber Kierkegaards Begriff der ästhetischen Daseinsweise, in Abgrenzung zur ethischen, ist nicht im Wechselspiel des Gevierts gedacht, sondern in der unüberbrückbaren Getrenntheit der Bereiche. Daraus entsteht, dass Kierkegaard gegen das Ästhetische mit einem Höchstmaß ästhetischer Perfektion polemisiert.

4. DER VERSUCH DAS UNAUSPRECHLICHE ALS TEXTEM AUFZUZEICHNEN

Die Pseudonyme Climacus und Anti-Climacus ziehen sich an und stoßen sich auf die Weise ab, dass sie in einer reziproken Relation, die es ermöglicht, dass sie ineinander und einander ablösen können, zueinander stehen. Johannes kann ständig sagen was Anti-Climacus sagt und umgekehrt, was auch Anti-Climacus in der Realität zum Ausdruck bringt. Anti-Climacus sucht nicht wie Climacus seine Verzweiflung im Humor zu ersticken, er hat, ausgehend von Schelling, die Entfremdung als die Verzweiflung im Zwiespalt von Sterben müssen und Nichtsterben können definiert. Die drei Werke ‚Philosophische Brocken‘, ‚Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ von Johannes Climacus und ‚Einübung im Christentum‘ von Anti-Climacus stehen mindestens auf zwei Arten miteinander im Dialog: In den Dialogen, die zwischen den Stimmen in den Werken stattfinden, aber auch in den Variationen der Themen, die in dem diskursiven Gewebe der Texte zusammengeflochten sind. In der ‚Nachschrift‘ wird das Thema zu den ‚Philosophischen Brocken‘ in einem konkretisierten historischen Kontext wieder aufgenommen.

In dem zweiten Teil von ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ befindet sich ein längerer Abschnitt, wo der Dialog zwischen Climacus und seinem imaginären Leser von einem direkten Dialog zwischen zwei gedachten Kombattanten abgelöst wird.⁹⁹⁶ Danach kommt ein implizites Verhör der bestehenden Christenheit der Volkskirche und die beteiligten Gesprächspartner können nur durch ihre respektiven Stimmen identifiziert werden. In der ‚Einübung‘ meldet sich auch der nebenbei bemerkte Leser. Anti-Climacus lässt im ersten Teil einige Personen der Gegenwart die Person Christus kommentieren, um dann die Formen des Ärgernisses zu exemplifizieren. Die hervorgeholten Personen sind: ‚der Kluge und Verständige‘, ‚der Pfarrer‘, ‚der Philosoph‘, ‚der kluge Staatsmann‘, ‚der Spitzbürger‘ und ‚der Spötter‘. Das Experiment von Anti-Climacus implementiert die Gestalt Jesu im königlichen Kopenhagen im Jahre 1850. In diesem Abschnitt hören wir einen Chor von Stimmen, der nur negativ das Göttliche dieser Person aufzeichnet.

⁹⁹⁶ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, Bd.II, übersetzt von Hans Martin Junghans, München 1994, S.157ff

Die Allegorie, der Begriff der Ironie, die er mit dem unbildlichen Bild und den Dialogen zwischen den Pseudonymen aufzuzeichnen versucht, bildet bei Kierkegaard der Versuch, das Unsagbare auszusprechen oder mindestens versucht er das Unausprechliche textuell aufzuzeichnen und er nimmt Metaphern zu Hilfe, um der drohenden Unsagbarkeit zumindest mittels heterogener Benennungen zu entgehen.

Im Angesicht des Absoluten stellt die Metapher einer allgemeinen Sprachlosigkeit ihre eigene Sprachlosigkeit zur Seite. Wenn es ein Bild ist, ist es das Unausprechbare. Das ist eine Bewegung der Bedeutung zwischen der Schrift und dem Leser – sie ist faktisch notwendig, und man könnte sie eine Metapher nennen – aber im Gegenzug versteinert dieselbe Bedeutung in der Bewegung vom Bild zum Referenten. Das Bild ist faktisch erst ein Bild, weil es gegenüber dem, was es sagen will, aufgibt.

„In einem Theater geschah es, daß die Kulissen Feuer fingen. Hansewurst erschien, um das Publikum davon zu unterrichten. Man glaubte, es sei ein Witz, und applaudierte; er wiederholte es; man jubelte noch mehr. So, denke ich, wird die Welt zugrunde gehen unter dem allgemeinen Jubel witziger Köpfe, die da glauben, es sei ein >>Witz<<.“⁹⁹⁷ Das erste Thema variiert die von Calderon ausgesprochene Vermutung, das Leben könne ein Traum sein. Das zweite Thema ist eine Variation zu Shakespeare und der Behauptung, die ganze Welt sei eine Bühne. Beide Themen sind Fiktionen, Vermutungen und Behauptungen über die Fiktivität der Welt, die selbst in Form von Fiktionen vorgebracht wurde. Zwar handeln diese Themen von möglicher Täuschung und Verstellung. Aber über ihre metaphorische bzw. übertragene Bedeutung täuschen wir uns nicht. Johannes de Silentio zeigt in ‚Furcht und Zittern‘, dass in einem Augenblick wie in einem Bild zu reden sei und bei der Unvollkommenheit des Bildes die Aufmerksamkeit auf das ewig Gültige, worüber geredet wurde, gelegt werden müsse. Die Zurückrufung der Sprache des Bilds von seiner eigenen Figurativität, in dem Augenblick des Zeigens -in einem Augenblick in einem Bild reden-, ist deshalb die Gewissheit von den unvollständigen Analogien der Sprache. In religiöser Hinsicht vollzieht sich ein ständig wiederkehrender Wechsel zwischen dem apostrophischen Zurückziehen und dem ästhetischen Bild, der ironisch in lyrischen Phantasmen oder in eine abstrahierende Illustration erstarrt. Adorno schreibt, dass in diesem Punkt die Wirklichkeit keine Möglichkeit einer Ausdehnung habe, sie kann nur als ein optischer Betrug in einem Guckloch hervortreten. Die Wahrheit ist ohne Raum

⁹⁹⁷ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.40

oder archaisch in ihrer Erklärung; allegorische Bilder häufen sich auf und die Spannung zwischen Sein und nicht Sein ist allein Ausdruck für barocke Bestimmungen der mythischen Authentizität. Das erzählende Ich löst den Bildraum des Textes auf und verlässt das Leser-Du mit einem ungedeuteten Meinungspotential; die „kontemplative Ruhe, mit welcher sie [die Allegorie, L.R.] in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten sich versenkt.“⁹⁹⁸

Mit Ausdrücken und Wendungen, die von Adorno und Benjamin geliehen sind, kann behauptet werden, dass das sinnliche Material Kierkegaards, die Buchstäblichkeit, nicht mit der idealen Wahrheitsbedeutung kongruiert, sondern eher dazu tendiert, sich von einem verwitterten Meinungszusammenhang zu emanzipieren. Die textuelle Abwesenheit des Gemeinten in der Metapher entspricht dem Verweisen der Spur. Hiermit entsteht eine dunkle Mehrdeutigkeit in dem Material, eine Negativität und eine Chiffreschrift, die erst in einer semantischen Totalität durch das aktive Mitwirken des Lesers-Du abgerundet und entziffert werden kann.

An einer Stelle der ‚Ästhetischen Theorie‘ spricht Adorno von der Notwendigkeit den Schein zu retten. Die Rettung des Scheins des Wahren wird somit die Aufgabe der Kunst. Nach Horkheimer ist die Idee zu bewahren:

„daß Wahrheit die Übereinstimmung von Sprache und Wirklichkeit ist.“⁹⁹⁹

Der Schein der Wahrheit, den die Kunst retten soll, ist unlösbar mit der Idee einer Übereinstimmung von Sprache und Welt verbunden. Adorno führt aus, dass die Dinge ‚an-sich‘ nicht erkennbar seien, d.h. positiv bestimmbar sind und seine Intention ist, dass die Welt nicht auf begrifflich Fassbares reduziert werden soll. Nach ihm bezieht sich die zentrale Aufgabe der Kunst auf das Verhältnis von Machen und Nicht-Gemachtem, auf das Problem eines Übergangs. In diesem Sinne geht es in der Kunst bei Adorno und Kierkegaard um die Darstellung eines Nicht-Könnens und damit beinhaltet die Aufgabe der Kunst eine Paradoxie.

In einem Abschnitt der ‚Ästhetischen Theorie‘, die mit dem Stichwort ‚Wahrheit als Schein des Scheinlosen‘ überschrieben ist, schreibt Adorno:

„Die Metaphysik von Kunst heute ordnet sich um die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie ‚bloß gesetzt‘ ist, wahr sein könne (...)“ und etwas weiter setzt er fort: „(...)“

⁹⁹⁸ Benjamin, W., „Gesammelte Schriften“, Bd.I, Frankfurt am Main 1977, S.342

⁹⁹⁹ Horkheimer, M., „Zur Kritik der instrumentellen Vernunft“, Frankfurt am Main 1974, S.168

Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist.“¹⁰⁰⁰

Unmögliches soll möglich sein, das ist die ästhetische Paradoxie:

„(...) wie kann Machen ein nicht Gemachtes erscheinen lassen; wie kann, was dem eigenen Begriff nach nicht wahr ist, doch wahr sein. Denkbar ist das nur von Gehalt als einem vom Schein Verschiedenen; aber kein Kunstwerk hat den Gehalt anders als durch den Schein, in dessen Gestalt.“¹⁰⁰¹

Adorno folgert daraus, dass das Zentrum von Ästhetik die Rettung des Scheins ist. Kierkegaard und Adorno zeigen auf verschiedene Weise, dass die Darstellung eines Nicht-Könnens als Aufgabe der Kunst zum Ausdruck einer Grenzerfahrung der Erkenntnis, des Wissens, wird. Die Kunst wird so selbst zu einem Moment der Erkenntnis. Kierkegaard bezieht sich auf die Kunst, wenn er den Begriff der Ironie darlegt – und zeigt was sie kann und was sie nicht kann. Nach Adorno bleibt das Gemachte nicht nur fehlbar gegenüber dem Nicht-Gemachten, wenn es versucht, dieses auszudrücken, sondern es ist auch unmöglich – und dennoch wird es von der Kunst versucht. Adorno zeigt die Kunst in ihrer Spannung zwischen Wahrheit und Schein, Verantwortung und Verantwortungslosigkeit, Verbindlichkeit und Unverbindlichkeit, Ernst und Spiel. Während Kierkegaard die Sprache, das Darstellbare, und die Sprachlosigkeit, das nicht Darstellbare, als ‚zwei aneinandergrenzende Reiche‘ bezeichnet. Das Besondere an Adornos Denken ist, dass er die Frage nach der Wahrheit zu einer Frage der Wahrheit der Kunst macht, während Kierkegaard die Kunst verlassen muss, weil der Rechtfertigungscharakter der Ästhetik gegenüber dem Religiösen einer Begründbarkeit ermangelt.

In den erbaulichen Reden Kierkegaards befindet sich eine rhetorische Spaltung. Es dreht sich darum, die Rede mit einem ‚reinen Jetzt‘¹⁰⁰² zu umarmen, aber das kann nicht ganz von dem Bewusstsein losgerissen werden, sodass der Charakter der Rede eine Allegorie ist. Die Reden unterscheiden sich deutlich von den Pseudonymen, den ästhetischen Texten, indem sie eine gemeinsame Aussage und Eigenart des Genres haben. Trotz deren sekundärer Charakterisierung als ‚christliche‘, ‚göttliche‘ oder ‚erbauliche‘ Texte haben sie in einer formalen Hinsicht gemeinsam, dass sie den Dialog – die Kommunikation zwischen einem Ich und einem Du – benutzen und lassen ihn als ein Medium für die

¹⁰⁰⁰ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, a.a.O., S.198

¹⁰⁰¹ ebd., S164

¹⁰⁰² Das Allegorische „bedeutet genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt.“

Benjamin, W., „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, Gesammelte Schriften I, Frankfurt am Main 1978, S. 406

Auswechslung des Bildes, des Glaubens, als deutlichen Kontrast zur Auffassung der Moderne von Zeit und Kunst sein. Der Dialog ist metaphorisch in einer repräsentativen, d.h. moralischen, aber auch statischen Natur, die auf einem bildlichen Niveau den paradoxen Inhalt der Reden wiederholt, verankert.

In den erbaulichen Reden von 1847 versucht Kierkegaard anhand des Evangeliums dem Evangelist Matthäus im 6.Kapitel, die Frage ‚Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln des Himmels‘ zu erläutern. Kierkegaards Sprache, die sich ständig im Grenzbereich zwischen dem Sagbaren und dem Unausprechlichen aufhält, zeigt mit dem Text der Lektüre, dass eine Allegorie der Unverständlichkeit nicht mehr eigentlich Text, der sich zuwendet, sondern viel mehr des Akts der Lektüre selbst ist.

Das Naturschöne wird zum Moment, zur Nachahmung, und damit hebt er dessen Idealität deutlich hervor, aber gleichzeitig wird daran erinnert, dass der Mensch dieses Ideal noch nicht erreicht hat. Während bei Adorno die Rätselsprache der Kunst das Residium des Nichtidentischen darstellt; sie ist es aufgrund ihres mimetischen Impulses, der Artefakte der Natur und insbesondere der Annäherung des Naturschönen. Gerade das sogenannte Naturschöne trägt die Spur des Nichtidentischen in sich. Für Adorno ist es das Ephemere, das Enigmatische an der Natur. Als Flüchtiges, Unbegriffliches wird es nicht näher bestimmt und es ist Inbegriff der Bestimmung, die sich dem Identitätsprinzip entzieht. Naturschönes erinnert dabei zugleich an die Imago einer verlorene Natur und hofft auf ein noch-nicht-Seinendes in ferner Zukunft. Als Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität ist das Naturschöne zugleich ein Indiz des Versöhnten, daher die Hoffnung. Die Spur des Nichtidentischen überträgt sich auf Artefakte, wenn diese nicht Natur nachahmen.

„Die Waldtaube ist der Mensch – doch nein, laß uns nicht vergessen, daß es nur die Rede ist, welche aus Ehrerbietung für den Bekümmerten die Waldtaube hat herhalten lassen. Ja, wie wenn ein fürstliches Kind aufgezogen wird und dann ein armes Kind da ist, welches anstelle des Fürsten gestraft wird: ebenso hat die Rede alles über die Waldtaube hergehen lassen.“¹⁰⁰³

¹⁰⁰³ Kierkegaard, S., „Erbauliche Reden in verschiedenem Geist 1847“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln, S.185

Das Subjekt, bei Kierkegaard, bezieht nicht die zeitliche Stabilität aus der Natur wie de Man über Coleridges darlegt: „Daher besteht für das Subjekt die Versuchung, die ihm fehlende zeitliche Stabilität gewissermaßen der Natur zu entleihen und Strategien zu entwickeln, mit denen sich die Natur auf menschliche Dimensionen zurückführen läßt, ohne dabei der „unvorstellbaren Wirkung der Zeit“ anheimzufallen.“

‚Die Rede‘ ist somit eine Metapher für die Darstellung selbst, wo die Waldtaube hat ‚herhalten lassen‘ müssen, für eine weitere Metapher, das Streben des Menschen. Die metaphorische Bedeutung verschiebt sich somit zu einer allegorischen Technik des Erzählens: die Entschleierung, die Unzulänglichkeit des Symbols (dass ‚die Waldtaube‘ nicht ‚die Rede‘ ist) wird von einer Allegorie verschleiert. Damit entsteht ein sprachlich-narratives Dilemma, wobei die ‚Mehrdeutigkeit‘ der dichterischen Wirkungsmittel als neue Metapher losgelassen werden, welche andere Metapher erklären sollen, die wiederum neue Metaphern gebären und deshalb kann das reine Jetzt oder der Ort der Bedeutung nicht fixiert oder lokalisiert werden.

Die apostrophische Bildsprache Kierkegaards zeigt deshalb, sowohl in Richtung des Lesers in einem emphatischen ‚sieh‘ oder ‚betrachte‘ als auch in Richtung des Scheins des Textes als Referenz, der nochmals durch den Gebrauch von noch mehr Schein zurückgerufen wird. Auf diese Weise wird die Meinung, in Form eines Mangels, in den Text wieder eingeschrieben. Anstatt die allegorischen Zeichen als reine Meinung zu verankern, wischt die Sprache des Bildes ihre eigene radikale Negativität aus, indem die verschwindenden Zeichen zu Zeichen der Verschwindung umgeformt werden.

5. DIE IRONIE ODER DIE UNMÖGLICHKEIT DES LESENS

UNLESBARKEIT dieser
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren
geben der Spaltstunde Recht,
heiser

Du, in dein Tiefstes geklemmt,
entsteigst dir,
für immer.

P.Celan

Aus der Richtung August Wilhelm und besonders den Gesinnungen und Doktrinen Friedrich Schlegels entwickelte sich ferner in mannigfacher Gestalt die so genannte Ironie. Friedrich Schlegel, wie auch Schelling, gingen von dem Fichteschen Standpunkt aus. Schelling, um ihn durchaus zu überschreiten, Friedrich Schlegel, um ihn eigentümlich auszubilden und ihn zu entreißen. Auch für Friedrich Schlegel ist der Gegensatz von Endlichkeit und Unendlichkeit oder in seiner Terminologie von ‚Beschränkung‘ und ‚Universalität‘ fundamental und auch er belegt ihn mit den historischen Begriffen antik und modern. Auch er strebt die Vereinigung der Gegensätze an und für sich und dafür steht der Titel ‚Ironie‘. Ironie ist jedoch bei ihm kein eindeutiger Begriff.

Die Erneuerung der Poesie und der Wiederaufbau der Moral sind der selbe Ausdruck für die Überwindung der kulturellen Krise, wovon ‚die Moderne‘ nach Schlegel, ein Resultat ist. In der Kategorie des Interessanten wird von ihm in ästhetischen Stoffkategorien, rezeptionsästhetischen Kategorien und Kulturkritik zusammen gedacht. Dieselbe Zwei- oder Mehrdeutigkeit des Inhalts der Kategorien kann bei Kierkegaard wiedergefunden werden.

Die romantische Poesie findet in Schlegels ironisch leicht unterkühlter Form im 116.Athenäums-Fragment von 1798 ihren Ausdruck:

„Die romantische Philosophie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit

gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden System der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang. (...) Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfe es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“¹⁰⁰⁴

In der Rede von Schlegel über die romantische Poesie kann das Programm der modernen Kunst schlechthin gesehen werden. Eine ganze Reihe jener Elemente, die die ästhetische Moderne kennzeichnen, ist hier formuliert: die Aufhebung der Gattungsgrenzen, die prinzipielle Unabschließbarkeit des produktiven Prozesses, die Kunstwürdigkeit auch der banalen Gegenstände des Alltags, die Ästhetisierung des Lebens, das Vertrauen in die Kreativität der Kinder und Naiven, die ironische Verquickung mit der abendländlichen Bildungstradition und nicht zuletzt die absolute Souveränität des Künstlers, der kein anderes Gesetz über sich dulden kann als seine ‚Originalität‘.

Dass innerhalb der Hierarchie der einzelnen Künste die Poesie die höchste Stellung einnimmt, ist eine Überzeugung der idealistischen Ästhetik. Das hat seinen Grund darin, dass das sprachliche Kunstwerk dem absoluten Prinzip, dem Geist, den ihm angemessensten Ausdruck zu geben vermag. Innerhalb der poetischen Gattungen wiederum hat das Drama den höchsten Rang, der sich daher herleitet, dass das Drama Epik und Lyrik in sich aufnimmt und sie zu einer neuen Totalität vermittelt.

Die Frage nach der Erinnerung ist nicht nur eine der reinen Theorie, sondern auch die höchst konkrete der individuellen Lebensführung. Wiederum vertritt Kierkegaard das Interesse der Wirklichkeit. Deren Anforderungen sich nicht zu stellen, sondern von ihnen sich zu suspendieren, ist der Mangel der Erinnerung. Dass die Erinnerung das Individuum dergestalt auf sich Selbst zurückbringt, ist die größte Leistung der Erinnerung. Sie schafft Kontinuität; sie gibt dem Leben einen Zusammenhang. W.Afham aus den ‚Stadien‘ bleibt demnach im Stadium des Ästhetischen gefangen, ist also nicht zum Ethischen und Religiösen vorgedrungen. Erinnerung ist nach Kierkegaard eine Befähigung, die vor allem den Dichter auszeichnet. Der ästhetische Mensch lebt in der Vergangenheit. Er ist rückwärts

¹⁰⁰⁴ Schlegel, F., „Kritische Schriften und Fragmente 1798-1801“, Studienausgabe, Bd.2, herausgegeben von E. Behler und H. Eichner, Paderborn 1988, S.114f

gewandt und deshalb gibt es für ihn weder Zukunft noch Gegenwart. Weil die Erinnerung idealisiert, schafft sie eine Diskrepanz zur zeitlich bestimmten Wirklichkeit, denn Erinnerung und Poesie kommen darin überein, dass sie in sich ruhen und sich der Wirklichkeit des Lebens entziehen. Hierin sieht Kierkegaard das Amoralische der Poesie, der Kunst überhaupt. Sie nimmt sich aus dem Leben, das als ethische Aufgabe zu begreifen ist, heraus. Die Dichtung übernimmt gleichsam eine Entlastungsfunktion, weil sie von der Aufgabe, zu leben, befreit.¹⁰⁰⁵

In seinem 37. Kritischen Fragment von 1797 hat Friedrich von Schlegel einen Gedanken festgehalten, der andeutet, worum es in der Ironie geht:

„Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen eigentlich nicht mehr beschäftigen. Solange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande.“¹⁰⁰⁶

Die Ironie soll eine bestimmte Distanz des Künstlers zu seinem Werk ermöglichen und durch die romantische Ironie soll sich der Künstler über sich selbst hinweg setzen können. Kierkegaard unterstreicht mit seinen Schriften und insbesondere mit ‚Über den Begriff der Ironie‘, dass die romantische Ironie mehr als ein poetisches Verfahren ist:

„Er [der Ironiker, L.R.] begeistert sich an aufopfernder Tugend, so wie ein Zuschauer im Theater sich daran begeistert; er ist ein gestrenger Kritiker, der sehr wohl weiß, wo diese Tugend fade und unwahr wird. Er bereut sogar, aber er bereut ästhetisch über seine Reue hinweg, prüft, ob sie poetisch richtig sei, ob sie geeignet sei zur dramatischen Erwidern im Munde einer poetischen Figur.“¹⁰⁰⁷

Die Schlegelsche Distinktion zwischen der Klassik und der Moderne scheint als Voraussetzung für die Abhandlung, ‚Der Reflex des antiken Tragischen in dem

¹⁰⁰⁵ Der Ethiker sucht den Ästhetiker aus seiner ‚Verlorenheit‘ zu erlösen. Bereits die Dissertation hält ästhetischer Lebenshaltung entgegen, dass dasjenige, das die Wirklichkeit Begründende ist, das sie ordnet und trägt, Moral und Sittlichkeit sei.

Durch Ethik soll das Unmittelbare, das Äußere in eine Ordnung bringen; diese nennt Kierkegaard Wirklichkeit. In ‚Entweder-Oder‘ Teil II entwickelt er dies in der Dialektik der ‚absoluten Wahl‘. Durch diese Wahl soll ein ‚Gleichgewicht‘ zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen dem ‚Ästhetischen und dem Ethischen‘, das beides zugleich Subjekt ist, erreicht werden.

¹⁰⁰⁶ Schlegel, F., ‚Kritische Schriften und Fragmente 1794-1797, Studienausgabe, Bd.I, herausgegeben von E.Behler und H. Eichner, Paderborn 1988, S.241

¹⁰⁰⁷ Kierkegaard, S., ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘, übersetzt von E.Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.290

Die abstrakte Form der Ironie streift nach Hegel das Komische an, aber im Unterschiede zwischen dem Ironischen und dem Komischen kommt es wesentlich auf den Gehalt dessen an, was sie zerstört: „Insofern nun aber die Ironie zur Kunstform gemacht worden ist, blieb sie nicht dabei stehen, nur das eigene Leben und die besondere Individualität des ironischen Subjekts künstlerisch herauszugestalten, sondern außer dem Kunstwerk der eigenen Handlungen usf. sollte der Künstler auch äußere Kunstwerke als Produkte der Phantasie zustande bringen. (...) die Darstellung des Göttlichen als des Ironischen.“

modernen Tragischen‘ von ‚Entweder-Oder‘, gesetzt zu sein. Mit ‚Entweder-Oder‘ versucht Kierkegaard die Frage nach einer ästhetischen Existenz zu beantworten. Anhand von Johannes, der reflektierte Verführer, wird es deutlich zu sehen, dass wenn die Kunst Schein sei, muss die Ästhetisierung des Lebens von Falschheit und Täuschung durchwoben sein. Johannes genießt doppelt, indem er die Unmittelbarkeit der Lust und die poetische Reflexion des Genusses genießt. Die Ironie wird bei Kierkegaard die doppelte Negation. Es wird vorausgesetzt, dass eine faktische Wirklichkeit von einer Kraft, dem gedachten Ideal, negiert wird. Daraufhin kann diese Idealität nicht begriffen werden und sie wird nochmals negiert. Das Verhältnis zur Wirklichkeit wird dann nur durch ein Lächeln der Ironie möglich. In einem Text bedeutet es, dass die Bedeutung sich auflöst und darin besteht die Möglichkeit eine neue Bedeutung zu erschaffen.¹⁰⁰⁸ Die reine ästhetische Diskussion setzt sich mit der Abhandlung über ‚Den første Kjærlighed‘¹⁰⁰⁹ ein Schauspiel von dem französischen Theaterschneider Eugène Scribe, für den der Ästhetiker aus ‚Entweder-Oder‘ eine unerklärliche Vorliebe hat, auseinander. Dort wird das Komische zum Gegenstand besonderer Überlegungen gemacht und es wird festgestellt, dass es der Verdienst der modernen Komödie ist, dass sie die Charaktere und die Individualität in den Repliken und Situationen auszudrücken vermag und der persönliche Gehalt der poetischen Figuren für die Situation kommensurabel werden lässt. Falls die zwei ästhetischen Überlegungen über das Tragische und das Komische zusammen gebracht werden würden, fällt das Tragische - in der echten Tragödie - außerhalb der Kategorie des Interessanten und das Komische fällt innerhalb. Kierkegaard oder der Ästhetiker haben deshalb in diesen Abhandlungen eine nuanciertere Haltung zu dem Verhältnis zwischen dem Antiken und dem Modernen als Schlegel. Ästhetisch steht die antike Tragödie höher als die Moderne, aber dafür steht die moderne Komödie höher als die Antike.

In und mit dem einleitenden Abschnitt über Schlegel in ‚Über den Begriff der Ironie‘ markiert Kierkegaard eine klare Distanz zu Hegel:

Hegel, G.W.F. ‚Vorlesungen über die Ästhetik I‘, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.75

¹⁰⁰⁸ vgl., Kierkegaard, S., ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘, herausgegeben von E.Hirsch und H.Gerdes, Güthersloher Verlagshaus, Güthersloh 1961

¹⁰⁰⁹ ‚Die erste Liebe‘, [L.R.]

„Doch hat der Umstand, daß Hegel dergestalt an der ihm am nächsten liegenden Gestalt der Ironie sich „versehen“ hat, natürlich seiner Erfassung des Begriffs geschadet. Eine wirkliche Darlegung kriegt man meist nicht – dafür kriegt Friedrich Schlegel stets Schelte.“¹⁰¹⁰

Kierkegaard deutet darauf hin, dass eine persönliche Animosität als Grund für die Kritik Hegels an Schlegels Ironie zugrunde liegen könne; er ‚hat sich versehen‘. Bei Hegel ist viel Kritik an Schlegel zu finden, aber dabei fehlt die ‚Entwicklung‘. Dennoch ist die Kritik Kierkegaards an mehreren Punkten überraschend. Es sieht so aus, dass die Kritik Kierkegaards, der Kritik Hegels in ‚Vorlesung über die Ästhetik‘ ähnelt. Hirsch hat demonstriert, dass Hegel in dem Abschnitt mit dem Titel ‚Das Gewissen, die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung‘ aus ‚Phänomenologie des Geistes‘, von dem Bewusstsein redet, das zugibt, dass es böse ist und in der Wirklichkeit auf Schlegel hindeutet. Über das Bewusstsein des Bösen schreibt Hegel:

„Es gesteht sich in der Tat als Böses durch die Behauptung ein, daß es, dem anerkannten Allgemeinen entgegengesetzt, nach seinem inneren Gesetze und Gewissen handle.“¹⁰¹¹

Das böse – eben ironische – Bewusstsein erklärt offen, dass es allgemeine Gesetze nicht anerkennt, stattdessen folgt es seinen eigenen Regeln und seinem eigenen Gewissen. Kierkegaard stellt Schlegels Ironie in ‚Lucinde‘ als ein paradigmatisches Beispiel für die unsittlichen Aspekte der romantischen Ironie dar. Mit Leidenschaft protestiert Kierkegaard dagegen, dass die weichliche Genussucht, die reine und echte Passivität, welche in dieser Schrift doziert und geschildert und gepriesen wird, eine Verwirklichung jenes Ziels sein soll, das da heißt: poetisch leben. Die Nuancen ästhetischer Lebensführung und Seelenlage verkörpern deren Protagonisten: der A und Johannes der Verführer in ‚Entweder-Oder‘¹⁰¹², der junge Mensch in der ‚Wiederholung‘ und der Quidam in den ‚Stadien‘. Alle wesentlichen Charakterzüge des Ästhetikers sind bereits in ‚Lucinde‘ dargestellt und zwar in dem Kapitel, das mit ‚Lehrjahre der Männlichkeit‘ überschrieben ist. Kierkegaard behauptet, dass es nicht allein die Moral negiert, sondern auch die Möglichkeit, dass es keine Moral an sich geben könnte:

¹⁰¹⁰ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.270

¹⁰¹¹ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986, S.486

¹⁰¹² Die Verwandtschaft zwischen ‚Entweder-Oder‘ und der ‚Lucinde‘ ist nicht unbemerkt geblieben. Hirsch hat die These aufgestellt, Kierkegaard habe mit dem ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘ Schlegels Roman überbieten wollen. Siehe, Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von E.Hirsch, Düsseldorf 1956, S.479

„Was die Lucinde will, ist mithin *die Aufhebung* aller Sittlichkeit, nicht etwa bloß der Sittlichkeit im Sinne von Sitte und Gewohnheit, sondern auch aller jener Sittlichkeit, welche des Geistes Gültigkeit ist, *des Geistes Herrschaft über das Fleisch*.“¹⁰¹³

Während Hegel es auch als ein inneres Erfahren, das das Außen verändert, sieht. Hegel bringt also zum Ausdruck, dass seine Charakteristik der Lucinde‘ keine Gemeinschaft mit der lieblosen und ungerechten Verurteilung der romantischen Sittlichkeit bedeutet.¹⁰¹⁴ Es sind die trachtenden, sinnierenden Sinne und nicht länger jene romantischen Sinne, kein naiv-unmittelbares Erfassen – sondern ein vermittelt-unmittelbares Prozessieren und Verändern.

In deren Opposition gegen den Klassizismus entwickelten die Jenaer-Romantiker, und insbesondere Schlegel, einen neuen Begriff des Fragments, indem sie es als ein selbständiges poetisches Genre entwickelten, denn früher war das Fragment eher ein philologischer Begriff. Friedrich Schlegel schreibt über das romantische Fragment:

„Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“¹⁰¹⁵

Der komplexe Status des romantischen Fragments ist, dass es auf einmal auf sich konzentrieren muss und gleichzeitig über sich hinaus zeigen soll. Das Fragment muss als eine selbstdefinierte Einheit dargestellt werden, gleichzeitig muss es sich zu einer noch nicht existierenden Einheit relativieren, von der es -paradoxal- ein Teil ist. Eine solche Gesamtheit konnte der große noch nicht geschriebene Roman sein, aber auch das große philosophische System. Wenn die Welt romantisch nur als Werden, das in seiner Art unvollendet ist, vorgestellt wird und also als unvollkommenes Werden genannt wird, dann kann das Sein, Schlegels Worten

¹⁰¹³ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.296

¹⁰¹⁴ Die Vorrede zur ‚Phänomenologie des Geistes‘ kann als eine Lossage nicht nur von Schelling, sondern auch von der Romantik gesehen werden. In dem Abschnitt ‚Das Gewissen – die schöne Seele – das Böse – die Verzeihung‘ wird die romantische Lebensbestimmung nach ihrer tiefsten Zerrissenheit aufgezeichnet. Der Name, der den Übergang des Gewissens in das Böse und die Vollendung des Bösen bedeutet, sei eben Friedrich von Schlegel. Es handelt sich hier insbesondere um eine Textpassage aus ‚Lucinde‘.

„Ein neuer Sinn schien mir aufgetan; ich entdeckte in mir eine reine Masse von mildem Licht. Ich kehrte in mich zurück und in den neuen Sinn, dessen Wunder ich schaute. Er sah so klar und bestimmt, wie ein geistiges nach Innen gerichtetes Auge: dabei waren aber seine Wahrnehmungen innig und leise wie die des Gehörs, und so unmittelbar wie die des Gefühls. Ich erkannte bald die Szene der äußeren Welt wieder, aber reiner und verklärt, oben den blauen Mantel des Himmels, unten den grünen Teppich der reichen Erde, die bald von fröhlichen Gestalten wimmelte. Denn was ich nur im Innersten wünschte, lebte und drängte sich gleich hier, ehe ich selbst den Wunsch noch deutlich gedacht hatte.“
Schlegel, F., „Lucinde, ein Roman“, (1799), Stuttgart 1973, S.24

¹⁰¹⁵ Schlegel, F., „Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801], Gesammelte Schrifften Bd.2, herausgegeben von E.Behler und H.Eichner, Paderborn 1988, S.123

zufolge, als ‚unvollendetes Werden‘¹⁰¹⁶ bezeichnet werden. Der Satz, den Schlegel in der ‚Transzendentalphilosophie‘ als „Prinzip aller Ideen und die Idee aller Prinzipien“ bestimmt, nämlich dass „alles in einem und eines in allem“ ist,¹⁰¹⁷ ist tatsächlich in Verbindung mit dem Problem jener Notwendigkeit zu sehen, die die Gestalt des Vermittlers in der Einheit von Pantheismus und Monotheismus zu universalisieren. Die Verbindung von Einem und Allem, das Kai des ‚*hen kai pan*‘ erhält derart eine zeitliche Dimension. Das bedeutet, das Sein als reines Verhältnis in Tendenz aufzulösen. Das ‚und‘ des Verhältnisses wird romantisch übersetzt in einem Konjunktiv der Zukunft: Reine Möglichkeit, die jedoch symbolisch vorhergebildet wird und sowohl Erwartung wie Aufgabe ist. Deren Vollendung vereinigt sich in der romantischen Zeitauffassung. Die Synthese von Christentum und Moderne, die das Romantische auszudrücken versucht und deren Chiffre der Roman als Form ist, bedeutet das Vorspiel einer ‚neuen Religion‘, die Möglichkeit eines ‚Evangeliums der Zukunft‘.¹⁰¹⁸ Es kann nach deren Auffassung nur unter der Bedingung der Subjektivität in dem Blitzschimmer der Ironie angenommen werden.

In seinem 26. Kritischen Fragment von 1797 behauptet Schlegel, dass „die Romane die sokratischen Dialoge unserer Zeit“¹⁰¹⁹ sind, während er in dem 77. Athenäumsfragment von 1798 den Dialog als „eine Kette oder einen Kranz von Fragmenten“¹⁰²⁰ definiert. Ein Roman sei eine Kette von Fragmenten, die in einem Dialog miteinander stehen, weil sie die besonderen Perspektiven der Gesamtheit andeuten, die sie in deren Totalität nicht objektiv darstellen können. Ein Dialog wie dieser ist nach Schlegel eben Sokratisch:

„Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In

¹⁰¹⁶ Schlegel, F., „Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe“, Bd.XIX, herausgegeben von E. Behler und H.Eichner, Paderborn 1988, S.92

¹⁰¹⁷ Schlegel, F., „Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe“, Bd.XII, herausgegeben von E.Behler und H.Eichner, Paderborn 1988, S.7

¹⁰¹⁸ Novalis, „Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs“, Bd.2, herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München/Wien 1978, S.200 und 753

¹⁰¹⁹ Schlegel, F., „Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]“, Gesammelte Schriften Bd.1, herausgegeben von E.Behler und H.Eichner, Paderborn 1988, S.240

¹⁰²⁰ Schlegel, F., „Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]“, Gesammelte Schriften, Bd.2, herausgegeben von E.Behler und H.Eichner, Paderborn 1988, S.111

ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.¹⁰²¹

Wenn die Ironie von Sokrates auf diese Weise dargestellt wird, dann wirkt sie weniger exzentrisch und marginal als die Figur von Kierkegaard. Jedoch deutet Schlegel an, dass das, was er unter der Sokratischen Ironie versteht, eine innewohnende Potentialität Zorn zu wecken hat und damit hat seine Figur des Sokrates gewisse ähnliche Züge mit dem, der in dem Disputas von Kierkegaard herumspukt.

„Überall, wo in der Erkenntnis das Subjektive von Wichtigkeit ist, wo also die Aneignung die Hauptsache ist, da ist die Mitteilung ein Kunstwerk, sie ist doppelreflektiert, und ihre erste Form besteht gerade in dem Ränkevollen, daß die Subjektivität gottesfürchtig auseinandergehalten werden muss und nicht gerinnend in Objektivität zusammenläuft.“¹⁰²²

Die Form der Subjektivität kann nach Kierkegaard nur die Indirekte sein, weil die direkte Form gleichzeitig die Unwahrheit mit beinhaltet:

„Da kommt es darauf an, daß das existierende Subjekt für sein Denken eine Form hat, worin es dies wiedergeben kann. In der direkten Aussage ist gerade etwas Unwahres, wenn es dies sagt; (...).“¹⁰²³

Kierkegaard sah, das was nötig war, unter anderem „eine gottesfürchtige Satire“ sei:

„Diese hab ich dargestellt besonders mithilfe der Pseudonyme, die auch mich nicht haben durchwitschen lassen. Damit jedoch keine Verwechslung statthaben könne, damit denn diese Satire nicht verwechselt werden könne mit dem, was sich nur allzu gerne dafür ausgibt, Satire zu sein: mit dem weltlichen Aufstand der tiefst gesunkenen weltlichen Mächte, so war ich, der diese fromme Satire dargestellt hat, eben ich der, welcher der weltlichen Satire jenes Pöbelaufstands sich entgegenwarf und sich preisgab.“¹⁰²⁴

Der subjektive existierende Denker ist in der Form indirekt. Seine These ist die, dass die Innerlichkeit die Wahrheit sei. Es geht darum, dass das Subjekt nie ein Objekt werden kann, dass das Dasein nie in einem System eingedrängt werden kann, weil die Existenz die zwei Momente der Subjektivität und der Objektivität

¹⁰²¹ Schlegel, F., „Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]“, Gesammelte Schriften, Bd.1, herausgegeben von E.Behler und H.Eichner, Paderborn 1988, S.248

¹⁰²² Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Bd.I, Düsseldorf 1957, S.71

¹⁰²³ ebd., S.74

¹⁰²⁴ Kierkegaard, S., „Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller“, in „Die Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Regensburg 1951, S.14

auseinander hält,¹⁰²⁵ dass das wesentliche Erkennen die Existenz betrifft, dass die Leidenschaft der Unendlichkeit gerade die Subjektivität ist, dass die indirekte Form beständig Erneuerung und Verjüngung der Form verlangt, dass die subjektive Form nach dem *wie* fragt (und nicht nach dem was gesagt wird), dass Glaube nicht durch Objektivität gewonnen werden kann, aber Kierkegaard leugnet nicht, dass das objektive Denken seine Realität hat, aber das absolute Paradox kann nicht verstanden werden, sondern nur durch den Glauben kann es gewonnen werden, und dass die Aufgabe ein Subjekt zu werden, *jedem* gestellt ist.

Die Wahrheit der Ironie des Begriffs ist, dass sie nie erreicht werden kann, durch den Wahrheitskern des Zeitlichen wird sie sich immer weg bewegen. Die Wahrheit kann nur dann als Moment erfasst werden:

„- Gesetzt, es wollte jemand mitteilen, daß nicht die Wahrheit die Wahrheit sei, sondern daß der Weg die Wahrheit sei, d.h. daß die Wahrheit nur im werden sei, im Prozeß der Aneignung, daß es also kein Resultat gebe; gesetzt, er wäre ein Menschenfreund, der das notwendigerweise allen Menschen anzeigen müsse; gesetzt, er schlüge den vortrefflichen abscheidenden Richtweg ein, es in direkter Form im Bekanntmachungs- und Anzeigenblatt mitzuteilen, wodurch er eine Masse Anhänger gewönne, während der künstlerische Weg, trotz äußerster Anstrengung seinerseits es unentschieden ließe, ob er irgend einem Menschen geholfen habe: was dann? Ja dann würde seine Aussage gerade ein Resultat.“¹⁰²⁶

Gerade, weil es sich um die Subjektivität der Innerlichkeit bei Kierkegaard handelt, muss immer die Existenz berücksichtigt werden. Die Existenz muss in der Form wiedergefunden werden, muss ihre adäquate Darstellung dort finden: „Daß die Existenz wirklich betont wird, muß in einer wesentlichen Form ausgedrückt werden, und diese ist im Hinblick auf das trugvolle Wesen der Existenz die indirekte Form, nämlich daß es kein System gibt. Doch darf auch dies wiederum nicht ein bloß versicherndes Formular werden, denn der indirekte Ausdruck verlangt beständige Erneuerung und Verjüngung in der Form.“¹⁰²⁷

Im Gegensatz zu dem positiven Spekulant ist der Denker der Subjektivität auf das Negative, das, was in der Sprache als Bedingung für jegliche Kommunikation zugrunde liegt, aufmerksam geworden. Die indirekte Mitteilung besteht nicht nur

¹⁰²⁵ In der ersten Vorrede zu „Wissenschaft der Logik“ zeichnet Hegel auf wie Subjektivität und Objektivität selbst in der Sache aufgehoben werden: „Sondern es kann nur *die Natur des Inhalts* sein, welche sich im wissenschaftlichen Erkennen *bewegt*, indem zugleich diese eigene Reflexion des Inhalts es ist, *welche seine Bestimmung* selbst erst setzt und erzeugt.“

Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.5, Frankfurt am Main 1986, S.16

Die Dichthotomie, die in dem absoluten Paradox von Kierkegaard aufrecht erhalten wird, wäre dann nach Hegel keine.

¹⁰²⁶ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Bd.I, Düsseldorf 1957, S.70

¹⁰²⁷ ebd., S.115f

darin, die Gedanken in einer ironischen Form einzupacken, sondern die innewohnende Negativität in der Sprache mitzudenken und der stilistische Trick besteht darin, die Negativität strategisch einzusetzen, statt sie zu verdrängen. Sprache als Kommunikation und Mitteilung und Sprache als Ausdruck der Sache sind ineinander verwoben und der subjektive Denker spielt damit in seinen Texten. Kierkegaard hat sich selbst, durch die Form des Pseudonyms, die Wahl unter verschiedensten Rollen zu wählen, gegeben. Er wechselt Masken und Identitäten und erfindet immer neue Verkleidungen. Seine Pseudonyme sind nicht nur Verkleidungen, sondern der Form zugehörig, um die ganze abstrakte Verdoppelung in demselben Augenblick aufzuheben.¹⁰²⁸ Aber Kierkegaard konnte und wollte beim Aufzeigen einer ethischen Existenz nicht stehen bleiben.¹⁰²⁹ Denn ‚Die Krankheit zum Tode‘ wird unter dem Pseudonym Anti-Climacus herausgegeben,¹⁰³⁰ und damit spielt er mit dem Pseudonym des Climacus aus der ‚Nachschrift‘, der der Wendepunkt in seiner schriftstellerischen Tätigkeit bildet.¹⁰³¹

¹⁰²⁸ In dem Tagebuch legt Kierkegaard seine Aufgabe als Schriftsteller dar und die Bedeutung der Pseudonyme wird hervorgehoben: „Alle Wahrheitsmitteilung ist abstrakt geworden: das Publikum ist zur Instanz geworden; die Blätter nennen sich ‚die Redaktion‘; die Professoren nennen sich ‚die Spekulation‘; der Pfarrer ist ‚Betrachtung‘: kein einziger Mensch wagt ‚ich‘ zu sagen.

Aber da nun die erste Bedingung aller Wahrheitsmitteilung unbedingt Persönlichkeit ist, da der ‚Wahrheit‘ unmöglich mit Bauchrederei gedient sein kann: so ging es darum, der Persönlichkeit wieder aufzuhelfen.

Unter solchen Verhältnissen dann gleich mit dem eigenen Ich zu beginnen, während die Welt so sehr daran gewöhnt war, niemals ein Ich zu hören, das war unmöglich. So ward es dann meine Aufgabe, Schriftsteller-Persönlichkeiten zu dichten und sie mitten in die Lebenswirklichkeit eintreten zu lassen, um doch die Menschen ein wenig daran zu gewöhnen, daß an diese Rede in erster Person führt.

Mein Wirken ist dergestalt doch freilich nur das eines Vorläufers, bis er kommt, der im strengsten Sinne ‚Ich‘ sagt. Aber die Wendung von dieser unmenschlichen Abstraktheit zur Persönlichkeit: das ist meine Aufgabe.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.260f

¹⁰²⁹ Eine ethische Existenz wird vom Gerichtsrat Wilhelm im zweiten Teil von ‚Entweder-Oder‘ ausführlich dargestellt.

¹⁰³⁰ In dem Tagebuch setzt Kierkegaard Anti-Climacus im Verhältnis zu Joh.Climacus und sich selbst: „Mit Joh.

Climacus hat Anticlimacus Verschiedenes gemeinsam; aber der Unterschied ist folgender: wie Joh. Climacus sich selber so niedrig stellt, daß er sogar von sich selbst sagt, er sei kein Christ, so scheint man an Anticlimacus merken zu können, daß er glaubt, in außerordentlichem Maße Christ zu sein, zuweilen auch, daß das Christentum eigentlich nur für Dämonen ist, dies Wort jedoch nicht in Richtung auf Intellektualität genommen.

Dies bleibt seine persönliche Schuld, daß er sich selbst mit der Idealität verwechselt (das ist das Dämonische an ihm), aber seine Darstellung der Idealität kann völlig wahr sein, und ihr beuge ich mich.

Ich habe mich höher bestimmt als Joh. Climacus, niedriger als Anticlimacus.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.257

Am 20.Januar 1839 schreibt Kierkegaard in seinem Tagebuch: „Hegel ist ein Johannes Climacus, der nicht wie die Giganten den Himmel stürmt, indem er Berg auf Berg wälzt – sondern er entehrt ihn mit seinen Syllogismen.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd. I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.171

¹⁰³¹ Das Pseudonym ‚Anti-Climacus‘ wird schon in seinem Tagebuch vorgestellt: „Sollte ich in Zukunft eines neuen Pseudonyms bedürfen, so soll es heißen: Anticlimacus. Und es muß dann ironisch und humoristisch der reine Satanskerl sein.“

Seine Werke nach der ‚Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ tragen deshalb seinen Namen auf dem Titelblatt als Autor oder Herausgeber.

Aber auch das Ethische als Prinzip und Lebensform muss einer Kritik unterzogen werden. Der Einzelne als Einzelner steht in einem absoluten Verhältnis zu dem Absoluten. Seine Texte sollen den Leser dazu erziehen, der Verantwortung im Verhältnis zwischen sich und Gott bewusst zu werden. Das Inkommensurable bei Kierkegaard ist, dass das Individuum zu einer monadischen Existenz, als ein Emigrant aus der Sphäre des Allgemeinen, verurteilt wird. Aber das Individuum wird bei ihm durch die Existenz als eine anonyme Abstraktion gerettet. Mit seinen Schriften bewegt sich Kierkegaard von einer leeren Innerlichkeit zu einer anderen Äußerlichkeit. Sein Mittel gegen das bestehende Christentum ist die Ironie. Die Ironie soll gerade keinen Ausgleich hervorbringen, sondern die Innerlichkeit vertreiben. Das Christentum ist ironisch und gerade das ist die Bestimmung der Ironie, dass „Phænomenet ikke er Væsenet, men det Modsatte af Væsenet“.¹⁰³²

Nach dem Tode von Bischof Jacob Peter Mynster (1775-1854) bezeichnete sein Nachfolger, Hans Lassen Martensen (1808-1884), ihn als Märtyrer.¹⁰³³ Daraufhin schrieb Kierkegaard einen polemischen Text, den er diesmal unter eigenem Namen veröffentlichte. Aber eine Antwort der Kirche blieb aus. Daraufhin reagiert Kierkegaard mit einer intensivierten Form der Ironie. Dies ist der Diskurs der Äußerlichkeit, er soll die Zweideutigkeit des Christentums überschreiten und das Eindeutige manifestieren. Die Repräsentanten des offiziellen Christentums sollten

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.4

Eine durchgängige Figur in Kierkegaards Schriften ist die des Chiasmus, das Überkreuzen, das die Attribute von Worten und Dingen umkehrt. Die Negation ist tatsächlich eine Figur des Chiasmus, weil positive und negative Wertungen auf beiden Seiten der Spiegelachse verteilt werden können.

¹⁰³² „Das Phänomen ist nicht das Wesen, sondern sein Gegenteil.“ [L.R.]

das Zitat ist aus ‚Spring‘ mit dem Arbeitstitel ‚Kierkegaards hat‘, tidsskrift for moderne dansk litteratur, Heft 8, Hellerup 1995, S.51ff heraus genommen.

¹⁰³³ Es gab vier Theologen, die auf unterschiedliche Weise Kierkegaard enttäuschten. 1. Sein Bruder Peter Christian Kierkegaard (1805-1888) er war Pastor in Pedersborg bei Sorø von 1842 bis 1856 und von 1856 an Bischof in Aalborg. 2. Rasmus Nielsen (1809- 1884), er war cand.teol. 1837 und ab 1841 Professor der Philosophie an der Universität in Kopenhagen. 3. Jacob Peter Mynster (1775-1854), 1811 Kaplan in der Frue Kirke, ab 1834 Bischof von Sjælland und damit rangoberster Bischof in Dänemark. 4. Hans Lassen Martensen (1808-1884), ab 1841 Professor der Theologie an der Universität in Kopenhagen und ab 1855 der Nachfolger von Mynster als Bischof von Sjælland.

Kierkegaard hat die Gesellschaft, in der er lebte, als nivellierte verklagt. Die Kirche hielt er für so sehr an Staat und Gesellschaft angeglichen. Er meinte, ein Christ müsse ein Wahrheitszeuge sein und das griechische Wort dafür ist eben Märtyrer. Die staatlich eingepassten Pfarrer seien aber das Gegenteil davon.

zugeben, dass eine Inkongruenz zwischen Phänomen und Wesen bestehe. Damit hat Kierkegaard seine frühere Kritik an der Hegelianischen Identifizierung des Äußeren und Inneren korrigiert. Er ist nicht nur ‚Udraaber af Inderlighed‘¹⁰³⁴, wie Climacus es formuliert. Kierkegaard ist mehr, er ist jemand, der die Innerlichkeit austreiben will. Seine Aktion von 1855, die Herausgabe der Zeitschrift ‚Øieblikket‘,¹⁰³⁵ ist eine Korrektur an ‚dem Bestehenden‘, an seiner eigenen Individuation und an der pseudonymen Bauchrednerei seiner Schriften, die jetzt definitiv in eine persönliche Aussage umschlägt. Die Veränderung findet in seinen Schriften ab der ‚Nachschrift‘ statt, denn Climacus ironische Bemerkung, dass in ‚den bestaaende Christenhed er vi alle sande christne, men det er i skjult Inderlighed‘,¹⁰³⁶ wird von der nicht-ironischen Forderung des Anti-Climacus, dass das Sein des Einzelnen im Christentum sich in dem ‚Äußeren‘ manifestieren und meßbar gemacht werden soll, widerlegt. Das ist die Aufforderung zur Tat. Der Einzelne wird aufgerufen zu handeln. Kierkegaard hat bis dahin nur peripher mit der subjektiv von Handelnden verfolgten Zweck-Mittel-Rationalität zu tun. Gesellschaft ist das Medium, in dem sich die einzelnen Subjekte bewegen. Das Ethische ist nicht nur ein Wissen, es ist zugleich auch ein Tun, das Beziehung auf ein Wissen hat. Der Titel auf dem darauffolgenden Werk ‚Kjørlighedens Gjæringer‘¹⁰³⁷ be-zeichnet die Verschiebung der Betonung zur Handlung auf. Das Christentum der verborgenen Innerlichkeit wird ersetzt durch das Christentum der Nachfolge des Herrn. Eine Forderung, die die wiederholenden Vorwürfe Adornos an Kierkegaards ‚objektloser Innerlichkeit‘ widerlegt.

¹⁰³⁴ ‚Ausrufer der Innerlichkeit‘, [L.R.]

¹⁰³⁵ ‚Der Augenblick‘, [L.R.]

Der ‚Augenblick‘ ist für Kierkegaard eine zentrale Kategorie in verschiedenen Kontexten. In der Kunst ist der ‚Augenblick‘ eine Dimension der Sinnlichkeit: „Sie existiert nämlich nur im Moment, der Moment aber ist begrifflich gedacht eine Summe von Momenten, und damit haben wir den Verführer.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.114

In der Übersetzung von Hirsch und Gerdes ist ‚das Moment‘ mit ‚der Augenblick‘ übersetzt.

vgl., „Entweder-Oder“, Bd.I, herausgegeben von E.Hirsch und H.Gerdes, Gütersloh 1979, S.100

Bei der Bestimmung des Begriffs Angst muss bei Kierkegaard zugleich an seinen eigenartigen Begriff ‚das Plötzliche‘ gedacht werden. In ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ in dem er seine pseudonymische ästhetische Trinkbrüder verabschiedet, taucht ein Bild des Augenblicks auf, das dessen Geschwindigkeit veranschaulicht: „Ebenso steigt dank des Pulvers Kraft eine Rakete in einer einzigen steilen Fahrt empor, steht einen Augenblick stille, für einen Moment als Ganzes zusammenhaltend, und dann fährt sie auseinander in alle Winde.“

Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.I, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1998, S.85

In den ‚Philosophische Brocken‘ wird der ‚Augenblick in der Zeit‘ als der Offenbarungsaugenblick definiert.

¹⁰³⁶ Garff, J., „Den Søvnløse“, Kopenhagen 1985, S.372

„nach dem bestehenden Christentum sind wir alle wahre Gläubige, aber das ist in der versteckten Innerlichkeit.“ [L.R.]

Die Beweglichkeit der Sprache in den Texten und Schriften von Kierkegaard -eine Suche nach neuen Formen- vermittelt den damaligen und heutigen Lesern die alten Begriffe in einem neuen Stil und langsameren Tempo. Die Verzweiflung oder die Ironie löst den Zusammenhang der Unmittelbarkeit zwischen dem Äußeren und dem Inneren, zwischen Phänomen und Wesen auf. Dies verdeutlicht die Doppelfunktion der Ironie, sie soll die Innerlichkeit in Gegensatz zur Äußerlichkeit setzen, wie der Ritter den Glauben in ‚Furcht und Zittern‘, aber sie kann auch zwischen dem Äußeren und der Innerlichkeit auf eine Weise dissonieren, dass sie in Leere und Verzweiflung endet. In beiden Fälle wird von der Verdoppelung der Ironie oder einer Reflexion gesprochen. Denn der Held des Glaubens verfügt nicht über Ironie, sein Gang ist erdverhaftet, nicht schwebend. Er ist „kein Ironiker und Humorist, sondern etwas noch Höheres. (...) Ironie und Humor reflektieren auf sich selbst und gehören deshalb in die Sphäre der unendlichen Resignation, sie haben ihre Elastizität darin, daß das Individuum inkommensurabel für die Wirklichkeit ist.“¹⁰³⁸

Adorno zeichnet in seinem Disputas über Kierkegaard, ‚Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen‘, nämlich auf, dass die Entwicklung der Distinktion zwischen Ironie und Humor in ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ von einer Unabgeschlossenheit [dän. Uafgjørlighed, L.R.] ‚heimgesucht‘ wird. Ironie und Humor sind wie Confiniers, die von nichts anderem, als gerade durch die Sphären definiert werden, welchen Confinier sie ausmachen sollen, und mit der Form des Widerspruchs, werden sie dabei unter der Bestimmung der zwei Spähren vereint.

Die Mäutik in der Nachfolge der Sokratischen Geburtshilfekunst durchzieht als schriftstellerische Selbstreflexion das Werk ‚Entweder-Oder‘ Teil II - sie lässt immer nur eine ‚indirekte Mitteilung‘ als Kommunikation mit dem Leser zu. In dem ersten Teil wird die bewusste Verstecktheit der Ironie von Johannes, der der Gefangene des eigenen Spiels ist, angewandt, um Cordelia aus der Unmittelbarkeit heraus zu treiben. Von der Abstoßung wird sie angezogen, aber die Abstoßung hat ihre Waffe so geschärft, dass sie sich selbst bewusst wird. Cordelia vollzieht die Bewegung, ein Objekt für Johannes zu sein, um dann ein Subjekt *für sich* zu

¹⁰³⁷ Eine korrekte Übersetzung wäre ‚Die Taten der Liebe‘ und nicht wie von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes ‚Der Liebe Tun‘.

¹⁰³⁸ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.47

werden. ‚Das Interessante‘ ist bei Kierkegaard eine Kategorie der Vermittlung und er zeichnet auf, dass es ein kognitiver Prozess ist. In dem Prozess ist es möglich zu beobachten, wie die Rolle des Subjekts und des Objekts sich verändert. Das Verhältnis zwischen beiden verändert sich im Laufe des Romans. Johannes ist nicht bloß das Interessante im subjektiven und objektiven Verständnis an sich, sondern er hat für den Leser als Verführer der Reflexion Charakter und Persönlichkeit. Für sich selbst, für den Assessor Wilhelm und für den Leser ist Johannes durchschaubar, seine Leere und Verzweiflung treten offenbar hervor, aber für Cordelia sind sie selbstverständlich versteckt und verbleiben so. Aus ihrem letzten Brief geht hervor, dass sie tatsächlich glaubt, dass er sie immer noch liebt, er wird sich anderen Frauen zuwenden, „aber es wird doch die Zeit kommen, da Du zurückkehrst zu Deiner Cordelia. Deine Cordelia!“¹⁰³⁹ Die tiefe Tragödie im ‚Tagebuch des Verführers‘ ist, dass Cordelia nie einsehen wird, was ihr passiert ist. Für sie wird Johannes ‚das Interessante‘, objektiv verstanden, bleiben. Sie wird für Johannes, dem romantischen Ironiker, der später als die ästhetische Figur dargestellt wird, interessant, durchschaubar im objektiven und deshalb uninteressant im subjektiven Sinne.

Der Zweck in der Betrachtung über ‚das Interessante‘ wie es in ‚Entweder-Oder‘ dargelegt wird, ist nicht eine ästhetische literarische Analyse des Werkes oder die Suche nach dem Ursprung des Begriffs, von dem Kierkegaard sich in der Charakteristik von Johannes und Cordelia und deren Verhältnis bedient. Dagegen ist zu beobachten, wie Kierkegaard mit zum Teil Hegelschen Begriffen oder mit Begriffen, die zum Teil nur aus einer Hegelschen Begriffswelt zu verstehen sind, jongliert.

Er wendet die Begriffe nicht in Übereinstimmung mit Hegel oder dessen Schüler und Anhänger an. Dagegen kann davon gesprochen werden, dass die Hegelschen Kategorien, mit dem Zweck Hegel zu vertreiben, benutzt werden. Daher ist davon auszugehen, dass Hegel nicht mit einer strikten Argumentation, sondern eher in einer Demonstration davon, dass seine Lehre im Leeren endet, widerlegt wird. Es ist nicht, dass Hegel *ad absurdum* widerlegt wird, die Argumentation von Kierkegaard ist nicht die des Logikers, sondern eher des Literaten, der durch Ironie und Satire widerlegt. ‚Das Tagebuch des Verführers‘ kann als eine Satire über den Hegelianismus, wie Kierkegaard ihn verstanden hat, verstanden werden.

¹⁰³⁹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.363

Die Satire bei Kierkegaard betrifft die Form und den Inhalt. Aber die Anwendung des Stils von Kierkegaard ist selbstverständlich nicht einfach. In ‚Philosophische Brocken‘ ist die Lehre des Augenblicks eine Kierkegaardsche Auffassung; aber innerhalb des Rahmens, in dem Climacus die Auffassung Kierkegaards, christlich verstanden, vorlegt, ist der abstrakte Gedankengang, der der Spekulation. Aus dem Werk selbst ergibt sich ein deutliches Missverhältnis zwischen Form und Inhalt und deshalb ist der ‚Brocken‘ wohl eine Satire über eine intellektualistische und abstrakte Erklärung vom Inhalt des Glaubens, aber er ist keine Satire über die Dogmen, die dort vorgelegt werden. Kierkegaard versucht dort die Leser davon zu überzeugen, dass es keine wissenschaftliche Theologie geben kann. Das tut er, indem er Climacus eine wissenschaftliche Dogmatik, in dem Stil der Zeit, schreiben lässt, aber mit einem Kierkegaardschen Inhalt und in einer hypothetischen Form, in der die Satire sowohl bitter als auch spaßig ist. Die Satire besteht darin, dass sie die Verpackung einer orthodoxen Form, der sie nicht entspricht, bekommt, indem sie als das Resultat der Spekulation hervortritt. Das Christentum kann für Kierkegaard nie das Resultat einer Spekulation sein, sondern eine Wahl unter der Voraussetzung, dass die Bedingung gegeben ist.

IX. DIE ROMANTIK KRITIK SØREN KIERKEGAARDS - ODER EINIGE MOMENTE IN DEM VERSUCH DARÜBER HINAUSGEHEN ZU WOLLEN

„Mögen wir die griechischen Götterbilder
noch so vertrefflich finden und Gottvater,
Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wird doch
nicht mehr.“

G.W.F. Hegel

1. DIE ROMANTISCHE DICHTUNG – DAS ÄSTHETISCHE ALS LEBENSFORM IST KEINE POESIE

Die Kritik Søren Kierkegaards gehört zu den historisch repräsentativen Dokumenten grundlegender Auseinandersetzung mit der romantischen Tradition. Die Romantikkritik ist zu sehen als integraler Bestandteil seines Gesamtwerkes,¹⁰⁴⁰ denn seine Kritik entspringt aus seiner christlich begründeten Anthropologie. Kierkegaard interessiert sich für die Kunst als Phänomenologie und ästhetische Kriterien spielen bei ihm keine wesentliche Rolle. Er hat keine Ästhetik, sondern Andeutungen einer Theorie des Ästhetischen entwickelt. Die mæeutische Funktion ist die Frage nach dem Verhältnis von Kunst (Poesie) und Wirklichkeit. Die Kritik an der Ironie ist die Verteidigung der Wirklichkeit gegen die *bloße* Möglichkeit. Sein Standpunkt kommt dem der Theodizee sehr nahe, denn auch Kierkegaard geht es letztlich um die Rechtfertigung der wirklichen Welt, weshalb die erfundenen Welten des Möglichkeitssinns und der Literatur als Ausmaßung gelten müssen. Die

¹⁰⁴⁰ Die Kritik der Romantik ist der Anlass seiner eigenen Zeit, auch politisch, zu verstehen: „In Folgendem zeigt sich richtig der Gegensatz zwischen dem romantischen Zeitalter und unserer Verstandeszeit: Während jenes vornehmlich bei dem Gedanken eines großen Baums verweilte, der zum Himmel emporragte (um dergestalt den Himmel mit der Erde zu verbinden. Die Esche Ygdrasil – die Giganten?), will unsere Zeit sich alles vor dem Auge ausbreiten lassen; das eine neben dem anderen; während jene Zeit versuchte, das ganze Geschlecht sozusagen in einem Einzelwesen aufgehen zu lassen, strebt unsere Zeit danach, alle Nationen nebeneinander zu stellen; das so genannte kosmopolitische System. Man wende nicht ein, daß das Vorhergehende auch eine Art kosmopolitische Betrachtung sei; denn der Unterschied ist der, daß die romantische Zeit mehr bei der Vorstellung des Großen, Erhabenen usw. in diesem Einzelwesen verweilte, wohingegen unsere Zeit mehr mit dem Gedanken an das Mannigfaltige, Verschiedenartige beschäftigt ist, das zur Einheit vereinigt wird. Während deshalb jene Zeit wieder an der Nationalität festhielt, und dann wieder jede Nation sozusagen in ihrem Vertreter aufgehen ließ, verweilt unsere Zeit mehr bei dem Gedanken an die mannigfaltigen Einzelnen, die in einem Staat vereinigt sind, die mannigfachen Bestrebungen, die sich hier kreuzen, - und also wieder bei dem *Mannigfaltigen*.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.70f

Differenz zwischen wirklicher Welt und möglicher Welt – oder allgemeiner: zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit – bestimmt die Positionen zur Ironie, weil die Ironie als Grund des Möglichen erscheint, das Mögliche, aber als Ziel der Ironie. Eine *Ironie auf Dauer* aber gibt es nur dort, wo geschrieben wird: In der Literatur. Kierkegaard setzt synonym für ‚Wirklichkeit‘ auch ‚Unmittelbarkeit‘. Wirklichkeit ist ausschließlich die des menschlichen Lebens: die konkreten Lebensbezüge, sowohl gesellschaftlich-historischer als auch natürlicher Herkunft, indem das Individuum sich versetzt sieht. Ihr tritt die ‚Idealität‘ gegenüber, die ‚begehrenswert‘ erscheint, ihrerseits aber auch Forderungen stellt. An dem Verhältnis von Idealität und Wirklichkeit scheiden sich die drei Stadien. Seine Beschreibung der Ironie liegt auf einem metaphysischen Gebiet, während seine Kritik der Ironie auf einem ethischen Gebiet zu finden ist. Gegen den Ironiker, der in der bloßen Möglichkeit lebt, führt Kierkegaard ‚das handelnde Individuum‘ an. Einzig in der religiösen Sphäre ist die Relation beider ausgewogen, wofür der widersprüchliche Ausdruck ‚Idealität der Wirklichkeit‘ steht. Jene kommt mit der ästhetischen Sphäre darin überein und das Problem der Mimesis stellt damit kein erkenntnistheoretisches, sondern ein existenzphilosophisches Problem dar.

Von der Theoriebildung in Deutschland des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts ist die Philosophie des Dänen Kierkegaard geprägt und nur aus dieser Realisation sind gewisse Gedankengänge überhaupt verständlich, weniger von Belang ist die Auseinandersetzung mit der skandinavischen Romantik. Die idealistische Philosophie und die des Hegels bestimmten das Geistesleben in Dänemark zu seinen Lebzeiten und die Kritik an den Hegelianismus findet sich in seinem ganzen Werk und dann insbesondere in den pseudonymen Schriften. Nicht als fertiges ‚Produkt‘ vorausgegangener Sprachtätigkeiten, sondern allein als „Manifestations- oder Produktionsmacht oder Kraft“¹⁰⁴¹ ist die Sprache für die Romantiker von philosophischem Interesse: „Das Prinzip der Sprache“, so Friedrich Schlegel, „ist die Energie.“¹⁰⁴² Diese magische Energie wiederum realisiert sich nicht vermöge der transportierten Bedeutungen, sondern in der ‚Bewegung‘, in ‚Form und Geist‘¹⁰⁴³ des Sprechens selbst:

¹⁰⁴¹ Baader, Franz von, „Sämtliche Werke“, Bd.I, herausgegeben von Franz Hoffmann (u.a), Leipzig 1815, S.217

¹⁰⁴² Schlegel, F., „Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe“, Bd.18, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1958ff, S.227

¹⁰⁴³ ebd., S.381

„Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner.“¹⁰⁴⁴

Der Verdacht einer Verwirrung der philosophischen Vernunft durch die Magie der Sprache geht insbesondere beim frühen Friedrich Schlegel so weit, dass er „die Geschichte des menschl(ichen) Verstandes“ als ein „grammatisches Mysterium“ und dementsprechend als „die einzige Urkunde dieser Geschichte“ die Sprache an sich selbst betrachtet.¹⁰⁴⁵ Die ganze Ambiguität des unzertrennlichen Zusammenhangs von Philosophie und Sprache ist in einem seiner ängstlichen Fragmenten beschrieben. Die Entdeckung einer Sprache in der Sprache steht im Zentrum der romantischen Sprachreflexion und wenn Kierkegaard später die Sprache als unzulänglich definiert, dann handelt es sich mithin der Terminologie wie der Sache um ein Hinausgehen der romantischen Sprachbetrachtung. Aus einer inneren Nähe zur Romantik lässt sich die Schärfe von Kierkegaards Polemik schließen, was in der Tat für den jungen Kierkegaard zutreffend ist. Die Entwicklung, die sein Denken nahm, kann mit Hilfe der Tagebücher ziemlich eindeutig rekonstruiert werden. In einer Tagebuch-Notiz vom 22. Januar 1837 spricht er vom ‚romantischen Charakter‘ des Christentums, sieht also das Einheitliche in beiden Erscheinungen. Aber bereits am 27. Januar korrigiert er sich. Später unterscheidet er zwischen den Epochen Antike, Romantik und Christentum. Ein Moment der Resignation zeichnet das Christentum gegenüber der Romantik aus und mit ihr gemein hat es jedoch die Transzendenz der Welt im Gegensatz zur antiken Immanenz.

Hegel begreift die Selbstentfaltung des Subjekts in den Künsten als die Anstrengung des Subjekts, seine Äußerlichkeit seiner Innerlichkeit gemäß künstlerisch zu erfassen und zu gestalten.

Das Subjekt der romantischen Künste stellt sich nicht mehr in den Elementen des Äußeren, sondern in den Elementen des Inneren dar, gleichsam in Hegels berühmten Worten, als ‚äußerlichkeitslose Äußerung‘.

In der romantischen Kunst vermag „das äußerlich Erscheinende die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken, und wenn es dazu doch noch berufen wird, so erhält es nur die Aufgabe, darzutun, daß

¹⁰⁴⁴ Novalis, „Monolog“, Schriften II, die Werke Friedrich von Hardenbergs, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960ff, S.627

¹⁰⁴⁵ Schlegel, F., „Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe“, Bd.18, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1958ff, S.296

das Äußere das nicht befriedigte Dasein sei und auf das Innere, auf Gemüt und Empfindung, als auf das wesentliche Element zurückdeuten müsse.¹⁰⁴⁶

Hegels Philosophie der romantischen Künste thematisiert das Selbstbewusstsein im vollen Sinn seines Begriffs:

„Vom Subjekt der romantischen Künste fordert Hegel, daß es um seine Bezogenheit auf Anderen in sich selbst weiß. Das romantische Subjekt ist für Hegel nur noch beiläufig, nämlich dort, wo es nicht um seine Selbstentfaltung geht, räumlich oder objektiv-zeitlich gebunden. Das Andere wie die Beziehung auf Anderes ist vom Selbstbewußtsein gestiftet.“¹⁰⁴⁷

Mit dem Begriff Kunst oder Kunstwerk ist damit durchweg Literatur gemeint. Das entspricht sowohl dem Vorgehen der Romantiker als auch dem Kierkegaards, die ihre Bestimmung des Wesens der Kunst fast ausschließlich an der Literatur gewonnen haben. Das ‚Tagebuch des Verführers‘ wird gelegentlich als Höhepunkt romantischer Kunst des Erzählens aufgefaßt.¹⁰⁴⁸ Die meisten seiner dämonischen Gestalten - Don Juan und der Verführer - sind nur in ihrer Beziehung zur Erotik zu verstehen. Die nahe Verbindung Kierkegaards zur Romantik kann als Grund dafür genannt werden. Für die romantische Dichtung und Kunst war die Liebe in allen ihren Formen das wichtigste Thema, gefolgt von der Religion, der Auseinandersetzung des künstlerischen Genies mit seiner materialistischen Umwelt und der Beschäftigung mit der Vergangenheit, während politische, soziale und wirtschaftliche Probleme allenfalls am Rande auftauchen. Kierkegaard isoliert bestimmte Elemente um sie gesondert zu betrachten und um alle Dimensionen des Menschlichen in einer Reinheit und Konsequenz darstellen zu können.

Eine der einschneidendsten Erlebnisse Kierkegaards war die Musik Mozarts, im Besonderen ‚Don Giovanni‘. Er kennt gar keine andere Musik mehr und sie ist ihm die Musik, die sinnliche Genialität oder ‚Geist‘ der Sinnlichkeit. Mit dem Don Juan-Essay entwickelt Kierkegaard seine Theorie des Klassischen. Hält er sich

¹⁰⁴⁶ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.508

¹⁰⁴⁷ Zander, H., „Hegels Kunstphilosophie“, Ratingen/Wuppertal 1970, S.152

¹⁰⁴⁸ Es ist nicht zufällig, dass gerade ‚Entweder-Oder‘ die Form des Romans bekam. Die Begründung liefert Kierkegaard in dem Tagebuch schon im März 1836: „Es wäre reizvoll, durch eine ordentliche geschichtliche Untersuchung die verschiedenen Dichtungsarten zu sehen als ein notwendiges Erzeugnis des ganzen Zeitalters, dem sie zugehörten. Unsere Zeit hat den Roman und die Novelle.“
Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.71

Die dahinter stehende Idee der Roman müsste durch die Form zum Ausdruck kommen: „Man müsste einen ganzen Roman schreiben können, worin der präsentische Konjunktiv die unsichtbare Seele wäre; das wäre, was die Beleuchtung für die Malerei ist.“
ebd., S.143

sonst in seinen kunsttheoretischen Reflexionen an die idealistische Ästhetik, insbesondere an die Hegels, so verlässt er mit der Bestimmung der Klassik diesen Umkreis. Als das klassische Kunstwerk schlechthin gilt ihm Mozarts Oper Don Giovanni, weil sie ewig und nicht zu übertreffen sei. Unübertrefflich deswegen, weil die Idee oder der Stoff und das Medium oder das Material abstrakt seien, denn die Hierarchie der klassischen Kunstwerke deduziert er nach diesem Maßstab.¹⁰⁴⁹ Die abstrakteste Idee ist Kierkegaard zufolge die ‚sinnliche Genialität‘¹⁰⁵⁰ und die Musik ist wie die Architektur, die Bildhauerei und die Malerei ein abstraktes Medium. Das Zusammentreffen beider abstrakter Momente, Form und Medium, garantiert die Vollkommenheit des Don Juan und er verkörpert die Idee der sinnlichen Genialität, also des fernab jeglicher Reflexion liegenden unmittelbar-schöpferischen Lebens, das nach A allein in der Musik ihren adäquaten Ausdruck zu finden vermag.¹⁰⁵¹ Die Unmittelbarkeit der Musik wird auch von Adorno betont, in dem er die Musik der Sprache gegenüberstellt:

„Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, läßt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, das das ganz Sichtbare nicht zu sehen vermag.“¹⁰⁵²

Kierkegaard schildert den Typ des Don Juans, dessen Liebe in dem Augenblick endet, in dem er das Ziel erreicht hat.¹⁰⁵³ Das Mädchen, das er meist nicht physisch, sondern in einem geistigen Sinn verführt, macht diese noch unglücklicher. Die

¹⁰⁴⁹ „Dagegen glaube ich mit folgenden Betrachtungen die Aussicht auf eine Einteilung zu eröffnen, die Gültigkeit haben wird, eben weil sie ganz und gar zufällig ist. Je abstrakter und also je ärmer die Idee ist, je abstrakter und also je ärmer das Medium ist, um so größer die Wahrscheinlichkeit, dass sich keine Wiederholung denken läßt, um so größer die Wahrscheinlichkeit, daß die Idee, wenn sie erst ihren Ausdruck gefunden, diesen ein für allemal gefunden hat. Je konkreter hingegen und also je reicher die Idee, und ebenso mit dem Medium, um so größer die Wahrscheinlichkeit einer Wiederholung.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.66

¹⁰⁵⁰ Was Kierkegaard als das Sinnlich-Unmittelbare bezeichnet, findet – gleichwohl in einem anderen Zusammenhang – eine interessante Spiegelung in Hegels ‚Phänomenologie des Geistes‘, näher im Abschnitt ‚Die sinnliche Gewissheit‘. Nach Hegel ist ‚das Wissen, welches zuerst oder unmittelbar unser Gegenstand ist, jenes Wissen, ‚welches selbst unmittelbares Wissen, Wissen des Unmittelbaren oder Seienden ist.‘

Hegel, G.W.F., ‚Phänomenologie des Geistes‘, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.79

¹⁰⁵¹ Die Musik im Zusammenklang mit der Sprache bezeichnet die Oper und das erklärt die Bemerkung des ästhetischen Pseudonym A, dass die Musik kein reicheres Medium als die Sprache ist.

¹⁰⁵² Adorno, T.W., ‚Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren‘, in ‚Musikalischen Schriften III‘, Gesammelte Schriften Bd. 16, Frankfurt am Main 1978, S.652

¹⁰⁵³ Cordelia kann als die weiterentwickelte Form der Elvira gesehen werden: ‚Elvira (in Don Juan) ist eigentlich kein Charakter; dazu fehlen ihr die bestimmten und deutlichen Umrisse; sie ist eine transparente, durchsichtige Figur, durch die hindurch man Gottes Finger sieht, die Lenkung, die in gewisser Weise den Eindruck der allzu rachsüchtigen Vergeltung in Kontur mildert, indem sie Don Juan stets eine Möglichkeit öffnet, ihr zu entgehen; Elvira ist allzu ätherisch für einen Charakter, sie gleicht den Elfenmädchen, die keinen Rücken haben.‘

Kierkegaard, S., ‚Die Tagebücher‘, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.83

Individuen waren für ihn bloß Antrieb, er schüttelte sie ab wie ein Baum seine Blätter - er verjüngt sich - das Laub verwelkt. Don Juan zeigt A, dass gerade die Vorstellung unmittelbaren Genusses nicht im Leben, sondern nur vermittelt über die Kunst, genauer die Musik, denkbar ist, weil sie durch ihre Eigenzeitlichkeit eine Enklave in der Zeit ist und damit ist sie selbst eine Variante suspendierter Zeitlichkeit.

Die Handlung des Tagebuches des Verführers wird selbstverständlich in der Form eines Tagebuches dargestellt. Das Tagebuch wird die angemessenste Form der Mitteilung, weil er ihm eine artikulierte Reflexion, ohne sich einem anderen Mensch anzuvertrauen, ermöglicht. Don Juan, der geniale Verführer, plant nicht die Verführung und deshalb betrügt er das Mädchen nicht, so wie Johannes der Verführer. Zerlina wird Don Juan gefährlich wie Elvira, wie jede Frau, sobald sie verführt ist; denn sie ist dadurch ‚in eine höhere Sphäre emporgehoben‘, es ist ein Bewusstsein in ihr, das Don Juan nicht hat:

„Zerlines Forførelse er et stille Bryllup, der gaaer af uden al Ophævelse. Væsentlig gaaer den saaledes til: hun veed ikke, hvordan det var, men saa var det, og saa var hun forført; Og Resultatet af Zerlines yderste Anstrængelse i Forsstands-Øvelse er dette: man kann ikke forklare det. Med Hensyn til Opfattelsen af Zerline er dette af stor Vigtighed. Det var derfor en Feil af en ellers fortjenstfuld Skuespillerinde, Md. Kragh, at syngte den Replik: ‚nej! Jeg vil ikke‘, med et stærkt Udtryk, som var der en Beslutning, der gjærede i Zerline. Langtfra. Hun er fortumlet, ør i Hovedet, underlig om Hjerte strax fra Begyndelsen.“¹⁰⁵⁴

Die Begeisterung von Zerlina teilt Kierkegaard mit Adorno und Kierkegaards Empfehlung, Zerlina zum Gegenstand einer ästhetischen Betrachtung zu machen, findet sich bei Th.W.Adornos ‚Huldigung an Zerlina‘ eingelöst.¹⁰⁵⁵

Alle Stadien des Verliebtseins werden von Johannes in dem Tagebuch penibel aufgezeigt und dramatisch geschildert. Er, der reflektierte Verführer, bildet das

¹⁰⁵⁴ Kierkegaard, S., „En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i Don Juan“ i ‚Fædrelandet‘ den 19.maj 1845, nr.1890, sp15, S.149f

„Die Verführung Zerlines ist eine stille Hochzeit, die ohne alle Aufhebung vor sich geht. Wesentlich geht es so vor: sie weiß nicht, wie es war, sondern so war es, und so war sie verführt; und das Resultat von der äußeren Anstrengung Zerlines in Verstandes-Übung ist dieses: man kann es nicht erklären. Mit Rücksicht auf die Auffassung von Zerline ist dieses von Wichtigkeit. Das ist deshalb ein Fehler von einer sonst verdienstvollen Schauspielerin, Madam Boline Margarethe Kragh, die Replik zu singen: ‚nein! ich will nicht‘, mit einem kraftvollen Ausdruck, als ob es ein Beschluss, der in Zerline gäerte, wäre. Keineswegs. Sie ist vertummelt, benommen im Kopf, sonderbar um das Herz vom Anfang an.“ [L.R.]

¹⁰⁵⁵ vgl., „Ewig ist sie als Gleichnis der Geschichte im Stillstand. Wer in sich verliebt, meint das Unausprechliche, das aus dem Niemandsländ zwischen den kämpfenden Epochen mit ihrer silbernen Stimme tönt.“

Adorno, T.W., „Huldigung an Zerlina“, in Gesammelte Schriften Bd. 17, Frankfurt am Main 1982, S.35

Gegenstück zu Don Juan. Die geplante Verführung Cordelias verläuft wie er es haben möchte. Aber auf dem Höhepunkt der Verführung bricht die Handlung plötzlich ab. Der Verführer, Johannes, spricht:

„Abschied will ich nicht von ihr nehmen; nichts ist mir widerwärtiger als Weibertränen und Weiberbitten; die alles verändern und doch nichts zu bedeuten haben. Ich habe sie geliebt; aber von nun an kann sie meine Seele nicht mehr beschäftigen.“¹⁰⁵⁶

In diesem Tagebuch schildert Johannes unter anderem seine Liebe zu dem Mädchen Cordelia. Es genießt weniger die Verführung selbst, zunächst geht es ihm darum sein Opfer ästhetisch so zu entwickeln, dass ihm die Verführung den höchst möglichen Genuss bereitet. Er fügt der Wirklichkeit das Element des Poetischen hinzu und nur dieses kann und will er genießen, also nur sich selbst. Wenn die Begierde ans Ziel gelangt ist, hat die reine Sinnlichkeit ihren Gegenstand verloren. So kann in dem Verhältnis des Johannes zu seinen Geliebten ein seltsamer Bruch festgestellt werden. Er gibt ihr die wahre, sinnliche Liebe und nimmt ihr im gleichen Augenblick deren Gegenstand. Das Mädchen hört auf interessant zu sein. Sie wird langweilig und die Langeweile ist der Tod aller Künste.

Die dargestellten Gestalten der Erotik eröffnen einen Pfad in die Dämonie und beim ‚Genie‘ wird die schöpferische Kraft dieser Rolle übernommen. Kierkegaard beschäftigt sich vor allem mit dem literarischen Künstler, der Dichterexistenz. Die einseitige Bevorzugung des künstlerischen Genies erklärt sich gewiss aus Kierkegaards Nähe zur Romantik, für die ‚der große Künstler‘ ein Hauptthema war.¹⁰⁵⁷ Die Romantikkritik Kierkegaards ist unter der Voraussetzung des gemeinsamen historischen Apriori, aber zugleich geschichtsdiagnostisch auf die frühromantische Position bezogen; sie erwächst nicht nur aus einer verwandten Fragestellung, sondern sie modifiziert diese Fragestellung bereits dadurch, dass sie sich als Reaktion versteht. Die Motive der Kierkegaardschen Reaktion gegen die progressiven Tendenzen der angewandten romantischen Ästhetik entspringen einer distanzierteren, skeptischeren Reflexion. Er trifft den Nerv der romantischen Ästhetik, indem er die Idee einer Vermittlung von Ästhetik und Existenz im Prozess des Selbstwerdens ausschließt.

¹⁰⁵⁶ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.521

¹⁰⁵⁷ Der Mythos vom künstlerischen Schöpfertum als eine der Vorstellungen vom Genie wird von Adorno widerlegt. vgl., Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.402f

Kierkegaard setzt sich mit der Romantik auseinander, aber seine ästhetische Form steigert den Abstand zum Absoluten und das Verhältnis zum Absoluten tritt als Thematik ein. Bereits in ‚Über den Begriff der Ironie‘ heißt es:

„Fragen wir nämlich, was Poesie ist, so dürfen wir mit einer ganz allgemeinen Bezeichnung sagen: sie ist ein Sieg über die Welt; durch gemeine Bezeichnungen sagen: sie ist ein Sieg über die Welt; durch die Verneinung einer unvollkommen Wirklichkeit hindurch tut die Poesie eine höhere Wirklichkeit auf, weitet und verklärt das Unvollkommene zum Vollkommenen und lindert dadurch den tiefen Schmerz, der alles verdüstern will. Insofern ist *die Poesie eine Art von Versöhnung*; denn sie versöhnt mich nicht mit der Wirklichkeit, in der ich lebe, es geschieht durch die poetische Versöhnung keinerlei Wandlung (Transsubstantiation) der gegebenen Wirklichkeit, sondern sie versöhnt mich mit der gegebenen Wirklichkeit, indem sie mir eine andere Wirklichkeit gibt, eine höhere und vollkommeneren. Je größer nun der Gegensatz ist, um so unvollkommener ist eigentlich die Versöhnung, so daß sie im Grunde oft keine Versöhnung wird, sondern eher eine Feindschaft. Darum ist eigentlich erst *das Religiöse* imstande, *die wahre* Versöhnung zu vollbringen; denn es läßt die Wirklichkeit für mich unendlich werden.“¹⁰⁵⁸

Versöhnung stiftet allein die Religion, denn dem durch Verzweiflung und Resignation Hindurchgegangenen wird in der Peripetie der ‚Wiederholung‘ die Unmittelbarkeit neu gegeben.

Die Möglichkeit zu unversehrter Intersubjektivität ist in der Utopie der Versöhnung, bei Adorno, enthalten, aber sie ist nicht bereits Versöhnung. Die Utopie einer unreduzierten, unreglementierten Erfahrung ist ein anderer Ausdruck für die Idee der Versöhnung. Nichtidentisches ist zugleich das Telos möglicher Versöhnung, insofern impliziert Adornos Ansatz zu einer Theorie der Erfahrung Metaphysisches. Versöhnung ist an die Möglichkeit von Erfahrung, die des Nichtidentischen eingedenkt, gebunden. Die Erfahrung ist diskursive Erfahrung: Intuitiv-mimetisch, rational und metaphysisch. Die Erfahrung von Nichtidentischem ist selbst begriffsgeleitet und nicht Begriffslos:

„Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.“¹⁰⁵⁹

Der ambivalente Charakter des Begriffs selbst wird in diesem Satz angesprochen, aber der Begriff und das Begriffslose können nicht analog zum Verhältnis Identität und Nichtidentisches gedacht werden.

¹⁰⁵⁸ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.303

¹⁰⁵⁹ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.21

In Hegels System der Ästhetik sind die Künste nach der fortschreitenden Vergeistigung des Materials eingestuft worden: Von der Architektur als der am stärksten dem Material verhafteten Kunstgattung, führte über die Skulptur, die Malerei und die Musik eine klare Rangordnung zur Poesie als der Gattung, die, der Abhängigkeit von allem greifbaren Material vollkommen sich entäußernd, es zugleich am vollkommensten beherrscht: Durch den Begriff.¹⁰⁶⁰ Die Poesie ist Kunst als Sprache:

„Denn Kunst ist Hegel zufolge nichts anderes als das Anschaulichwerden des Begriffs aus dessen eigener Entwicklungstendenz heraus. Der Begriff ist dadurch gekennzeichnet, im Anderen bei sich zu sein, d.h. die Freiheit zu haben, im Begreifen seines Anderen sich nicht zu verlieren, sondern sich dieses im Heraustreten aus sich zugleich anzueignen und *sich* darin darzustellen.“¹⁰⁶¹

Das Kunstwerk als sprachliches Tun nimmt eine Mittelstellung zwischen Theorie und unmittelbarer Praxis ein. Die Schranken der widerständigen äußeren Materie fallen weg und die Möglichkeiten der Veranschaulichung eines Inneren entsteht. In der Poesie ist die Sprache als Konkret-Allgemeines und Medium der Philosophie zu deuten und die Verbindung von Sprache und Kunst findet in der Poesie statt, weil in der Sprache der Geist sein Element hat.

¹⁰⁶⁰ „Dichterisch steht das Wort für die Anschauung und nicht für den Begriff.“

Zitiert aus Wladimir Weidlè, „Gestalt und Sprache des Kunstwerks“, Mittenwald 1981, S.29

Unter dem Begriff hat Fiedler eher den Kantischen Begriff verstanden als den der Hegelschen Metaphysik. Aber der erste Teil des Diktums verdient Hegels Zustimmung.

2. DIE BESONDERE STELLUNG DER MUSIK BEI HEGEL UND KIERKEGAARD – MIT STÄNDIGER RÜCKSICHT AUF ADORNO

„Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen. Sie übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugter Gefühle und Stimmungen, legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller. Glaubt man sich noch so sehr der Religion enwöhnt zu haben, so ist es doch nicht in dem Grade geschehen, daß man nicht Freude hätte, religiösen Empfindungen und Stimmungen ohne begrifflichen Inhalt zu begegnen, zum Beispiel in der Musik.“

Friedrich Nietzsche¹⁰⁶²

Das Spezifische, die Subjektivität, der romantischen Kunst wird bei Hegel in seinen ‚Vorlesungen über die Ästhetik‘ herausgearbeitet und dargelegt:

„Dem Inhalte nach erhalten wir dadurch auf der einen Seite die Substantialität des Geistigen, die Welt der Wahrheit und Ewigkeit, das *Göttliche*, (...) Ihm gegenüber tritt die weltliche und menschliche Subjektivität heraus, (...). Worin nun aber beide Seiten den Punkt ihrer Wiedervereinigung finden, ist das Prinzip der *Subjektivität*, welches beiden gemeinsam ist.“¹⁰⁶³

Die Malerei, die erste unter den romantischen Künsten „wird deshalb der angegebenen Art ihren Inhalt noch in den Formen der äußerlichen menschlichen Gestalt und der gesamten Naturgebilde überhaupt sichtbar herausstellen, ohne jedoch bei der Sinnlichkeit und Abstraktion der Skulptur stehen zu bleiben.“¹⁰⁶⁴

Die Musik hat das Innere als ihr Element:

„Ihr eigentliches Element ist das Innere als solches, die für sich gestaltlose Empfindung, welche sich nicht im Äußeren und dessen Realität, sondern nur durch die in ihrer Äußerung schnell verschwindende und sich selber aufhebende Äußerlichkeit kundzugeben vermag.“¹⁰⁶⁵

Die Musik wird von Hegel in ausdrücklichem Gegensatz zu den bildenden Künsten, seien sie ‚äußerlich‘, ‚objektiv‘, oder ‚subjektiv‘, als die Kunst der bloßen Innerlichkeit definiert. Hegels Überlegungen zum Begriff der sich in der musikalischen Erscheinungsform darstellenden Subjektivität sind geleitet von dem Gedanken der ‚gegenstandslosen Innerlichkeit‘¹⁰⁶⁶. Mit dem Gedanken der ‚gegenstandslosen Innerlichkeit‘ trifft Hegel den Aspekt der romantischen

¹⁰⁶¹ Scheer, B., „Hegels Auffassung von der Sprache im Licht seiner Philosophie der Kunst“, in „Dimensionen der Sprache in der Philosophie des Deutschen Idealismus“, herausgegeben von Brigitte Scheer und Günter Wohlfart, Würzburg 1982, S.70

¹⁰⁶² Nietzsche, Friedrich, „Menschliches, Allzumenschliches“, Kritische Studien Ausgabe, Bd.2, Berlin/New York, 1988, S.144

¹⁰⁶³ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik III“, Gesammelte Werke, Bd.15, Frankfurt am Main 1993, S.12

¹⁰⁶⁴ ebd., S.15

¹⁰⁶⁵ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1999, S.261

¹⁰⁶⁶ vgl., Adorno, T.W., „Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“, Frankfurt am Main 1979, S.42ff

Subjektivität, den die bildenden Künste aufgrund ihrer Äußerlichkeitsbestimmtheit und ihrer Äußerlichkeitsbezogenheit überhaupt nicht oder nur unzulänglich zur Erscheinung bringen kann. In den bildenden Künsten sucht das Subjekt sich in seiner Äußerlichkeit und in der Musik sich in seiner Innerlichkeit zu erfassen.

Die – selbst logisch-rationales, sprachliche –Diagnose des Zustands der Sprache macht sich bei Adorno an seiner Kritik der Begriffssprache fest. Begriffe, um es lexikalisch zu präzisieren, sollten nicht mit diskursiver Sprache als solcher homologisiert werden. Der Verlauf der Geschichte stellt sich für Adorno also als Geschichte der Herrschaft der Vernunft dar, die ihr ‚Anderes‘ von sich ausgrenzt, um qua Grenzziehung ihren Herrschaftsstatus festzuschreiben. Die entscheidende Rolle bei den ausschließenden Verfahren der Rationalität spielt die Sprache. Die Begriffe sind allein durch Abstraktion gewonnenegedankliche Konzepte zur Klassifizierung von Gegenständen bzw. Sachverhalten aufgrund bestimmter Eigenschaften. Adornos Sprachkritik entzündet sich an den Prämissen der Begriffssprache, an der Identifikation, dem Urteil und der Bedeutungsgebung, an Repräsentation und Abstraktion, am Einfluss des hierarchischen, logozentrischen Sprachgefüges auf die Wahrnehmung und das Denken. Die Objekte des Denkens enthalten stets mehr, als der Begriff in seiner Allgemeinheit identifizieren kann. Dieses mehr bildet zuletzt sogar die Folie, vor der sich begriffliche Vermittlung überhaupt qualifiziert. Der Begriff selbst gibt also erste Hinweise auf sein nicht-begriffliches Anderes.¹⁰⁶⁷ Als Zuflucht mimetischen Verhalten komplettiert Kunst die Erkenntnis um das von ihr Ausgeschlossene, Nicht-Kompatible, Nichtidentische. Sie unterläuft die Eindeutigkeit der mit rein logischen Mitteln operierenden Vernunft und ist Hort einer Erkenntnis, die, obschon jenseits der begrifflichen, diese doch übersteigt. Der Widerspruch freilich, der laut Logik zu vermeiden ist, die Regelbrüche im Symbolsystem der ‚Sprache‘ verweisen selbst schon im Identischen auf ein Nichtidentisches. Die Kunst erschließt eine Welt des noch nicht Gesagten, ohne es sofort in begriffssprachliche Grenzen zu bannen und

¹⁰⁶⁷ Anke Thyen geht sogar davon aus, dass das Nichtidentische dem philosophischen Diskurs offenstehe: „Nichtidentität ist nicht einfach das Gegenstück zu Identität, das Andere der Identität. Sie ist vielmehr der konstruktive Grenzbegriff des Begrifflichen, der Identität selbst.“

Thyen, A., „Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno“, Frankfurt am Main 1989, S.198

Ähnlich können die Begriffe, das Interessante, die Angst, die Wiederholung als Grenzbegriffe bei Kierkegaard gesehen werden.

das Kunstwerk ist lebendig als sprechend, als solches hat es Geist. Durch den Vorrang des Objekts könnte eine Versöhnung bzw. Vermittlung von Subjekt und Objekt angenähert werden und das Kunstwerk als Mimesis zeichnet den Weg vor, den das erkennende, rezipierende und produzierende Subjekt zu beschreiten hat.

Durch die definatorische Lüge, die jeder Begriff per se vorstellt, impliziert Adornos Sprachkritik also immer auch Kritik an der von der Sprache produzierten Wahrheit, dem Wahrheits-Begriff. Sprachkritik zielt bei Adorno also auch darauf ab, einen ganz eigenen Wahrheitsbegriff voranzutreiben, ihm im begrifflichen Gefüge Raum zu verschaffen. Adorno setzt auf die philosophische Reflexion, weist ihr ein ganz spezifisches Aufgabengebiet zu, aber erst in der Stellung der Kunst und besonders in der Ästhetik als Schnittpunkt von Philosophie und Kunst in seinen Werken läßt diese Genealogie seiner Überlegungen zur Inadäquanz der Sprache schlüssig erscheinen.

Allein von der Musik vermeint Adorno, einen strengen und reinen Begriff von Kunst überhaupt gewinnen zu können. Es ist ihr Vorzug, keines Stofflichen zu bedürfen, das der Autonomie jeder künstlerischen Form oftmals hinderlich ist. Gerade ihre Unbegrifflichkeit macht sie zum Vorbild begrifflicher Sprache. Er lenkt den Blick auf die im Vergleich zur Sprache –vor allem hinsichtlich der Einzelkomponenten – differente Konstitution der Musik.¹⁰⁶⁸ Obwohl der größte Teil von den Schriften Adornos über Musik von klassischer Musik handelt, ist er vor allem für seine kritische Analyse der Massenkultur bekannt. Aber die Beschreibung in den Termen ‚klassisch‘ und ‚Massenkultur‘, indem sie einander gegenüber gestellt werden, damit der Leser den Eindruck erweckt bekommt, dass dieser Gegensatz das Thema bei Adorno ist, gibt einen falschen Eindruck. Die Kritik handelt also nicht nur von der Wahl der Termenologie, die untereinander ausgetauscht werden kann. Die Sprachkritik von Adorno ist auch immer eine sachliche Kritik, der Zusammenhalt der Verhältnisse und deshalb sind seine Schriften soziologisch *und* ästhetisch zu verstehen.

Wie Adorno nicht die Kulturindustrie als ‚Massenkultur‘ nennen würde, sah er die Bezeichnung ‚klassisch‘ als einen ‚barbarischen‘ Namen für das an, was er selbst

¹⁰⁶⁸ Adorno, T.W., „Fragmente über Musik“ in Gesammelte Schriften, Bd.16, Frankfurt am Main 1978, S.251 und S.256

bevorzugt als ‚ernste‘ Musik zu benennen pflegte. Kultur ist für Adorno in einem sehr spezifischen Sinne Platzhalter des Besonderen unter den Bedingungen des Falschen. Diese Platzhalterschaft sabotiert die herrschende gesellschaftliche Arbeitsteilung und die Kunstwerke durch ihre Funktionslosigkeit. Als Gegenpol zu der Kulturindustrie setzt Adorno die autonome Kunst. Die wahre Kunst ist selbst in den Werken zu finden, die am meisten Abstand zu dem Zusammenhalt und am meisten aufmerksam auf die Bestimmung der Zusammenstellung ist. Autonome Kunstwerke sind wahr, wenn sie sich nicht der gegensätzlichen Zusammenstellung wehren und sich ohne Kompromisse, sich durch das eigene Medium, die ästhetischen Formen, ausdrücken:

„Was überhaupt ohne Phrase Kultur konnte genannt werden, wollte als Ausdruck von Leiden und Widerspruch die Idee eines richtigen Lebens festhalten, nicht aber das bloße Dasein, und die konventionellen und unverbindlich gewordenen Ordnungskategorien, mit denen die Kulturindustrie es drapieren, darstellen, als wäre es richtiges Leben und jene Kategorien sein Maß.“¹⁰⁶⁹

Wenn Adorno von Kunstwerken schreibt, spricht er hauptsächlich von denen der Musik, des heißt wenn es nicht anders spezifisch erläutert wird. Sein Verständnis der Musik unterscheidet sich von der Hegels:

„Zur Musik gehört eine eigentümliche Transzendenz, ein sich Erheben. Sie ist, als räumlich nicht genau lokalisierende, der Dingwelt entzogen. Sie ist nicht da, und ist doch da – in der Entfaltung dieses Widerspruchs ihrer elementarsten Phänomenologie konstituieren sich alle Momente ihres Wesens. Während sie kein Rauming ist, unterliegt sie doch, kraft ihrer Zeitlichkeit, dem principium individuationis: Sie gleicht darin der Seele. Sie ist zugleich immer auf Körper, auf Räumliches verwiesen und läßt sie selber nicht unberührt. (...) Sie ist nicht transzendent, aber sie transzendiert.“¹⁰⁷⁰

In der Musik versucht das Subjekt sich in seiner Innerlichkeit zu erfassen, dennoch betont er, dass sie, wie die Seele, gleichzeitig an die Immanenz, gebunden ist. In der Musik wird die musikphilosophische Dialektik von Freiheit und Zwang, die nach Adorno selbstverständlich nicht idealistisch möglich aufzulösen ist, ausgedrückt und sie ist durch die Verklärung des Zwangs als einer ästhetisch verinnerlichten, vermeintlichen wahren Freiheit.

Musik wird – ganz im Gegensatz zur Begriffssprache – in erster Linie bestimmt durch die ihr genuine Zeitlichkeit, ihr Sein als Werdende. Musik ist Zeitkunst; ist ein Minium an Zeit notwendig, um Ausdruck herzustellen. Als Prozess zeitlicher Abläufe trägt die Musik das gleiche Schicksal wie Sprache: Ihr Fluss gerinnt in der

¹⁰⁶⁹ Adorno, T.W., „Ohne Leitbild. Parva Aesthetica“, Frankfurt am Main 1967, S.66

¹⁰⁷⁰ „Frankfurter Adorno Blätter VII“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik; München 2001, S.27

Notation, dem Noten-Text zum Stilleben. Die Notenschrift stellt weit mehr als die Wortschrift, die Paradoxie eines petrifizierten Werdens vor. Dennoch ist dieses Festhalten für komplexe musikalische Strukturen notwendig. Die Noten-Schrift ist quasi zeitloses Bild des Zeitlichen:

„Zu den wenigen konkreten Hinweisen darauf, in welcher Weise sich die Erfahrung des Nichtidentischen in der Erkenntnis vollzieht, gehört bei Adorno der Topos vom Denken in Konstellationen“¹⁰⁷¹ – als Parataxis oder Komposition.

Die Idee der Musik und die Idee der Philosophie sind nach Adorno miteinander enger verbunden als Hegel es sieht:

„Musik und Philosophie sind die Versuche das Unsägliche zu sagen. Beide sind die Entfaltung dieser Paradoxie. Beide möchten Sprache vom Begriff heilen; die Phil[osophie] durch dessen Selbstreflexion, die Musik durch Unbegrifflichkeit. Aber auch die Musik ist Sprache, sie sagt mehr als sie bloß ist. Und sie kennt ein formal den Begriffen Ähnliches. In dieser Idee sind beide Identisch. Darum ist das Verhältnis mehr als eines von bloßer Analogie. Die Phil[osophie] kann, durch Selbstreflexion, diese ihre Absicht erkennen und insofern auch mit den Mitteln der Logik, die ja selber Denken ist. (...) - Musik hat es leichter, weil sie zwar in sich, im reinen Medium des Geistes, die Identität des Nichtidentischen gleichsam vormachen kann (Musik ist eine vormachende, nicht nachahmende Kunst), dabei aber dies eingeborene Reich des Geistes als *Schein* bestimmt, d.h. nicht *real* mit dem Nichtidentischen gleichgesetzt; und darum kann sie des Mittels der Identifikation von Realem, des Begriffs, entraten; sie kennt dies Verhältnis nur als Schatten, als selber Vergeistigtes, und darum ohne den *Widerstand*, der die dialektische Logik im Übergang zur Existenz problematisch macht.“¹⁰⁷²

Das was die Sprache nicht sagt, obwohl es ihr vorausgeht und die Sprache sich darauf bezieht, das Nichtsprachliche, das Nichtbegriffliche und das Nichtidentische, drückt die Musik aus. Das Duett Sprache und Musik selbst findet sich in Musik als solcher wieder. Damit ist Musik eo ipso ein Mischphänomen, nicht bloße Musik. Da ihre Rede aufgrund ihrer Begriffslosigkeit zunächst unzulänglich ist, können sinnliche Probleme konstatiert werden wie in poetischer Sprache, die versucht, sich ihren musikhafte Schichten anzunähern. Und deshalb muss die Musik, wenn sie, nach Adorno, gelingen will, die Ambivalenz ihres sprachähnlichen Wesens austragen. Denn darin, dass die Musik nicht Sprache ist, dass sie ihr nur ähnelt, in der Gesamtintention aber in einer anderen Richtung weist, gerade da liegt ihr besonderes Potential, das für die poetische Sprache

¹⁰⁷¹ Thyen, A., „Negative Dialektik und Erfahrung“, Frankfurt am Main 1989, S.243

¹⁰⁷² „Frankfurter Adorno Blätter VII“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.32
Sprachkritik, Begriffskritik, Ideologiekritik und Gesellschaftskritik sind bei Adorno eng verwickelt. Seinen Wahrheitsbegriff, der diese enge Verbindung untermauert, sieht Grenz aufgespalten in einen empathischen und einen realen.

modellhaft sein könnte. In der Musik haben die sprachähnlichen Momente eine andere Funktion inne, sie erscheinen nicht ausdrücklich, eher als gestischer Vollzug. Die Musik spiegelt für Adorno den gesellschaftlichen Stand von Freiheit und Unfreiheit zwar nicht einfach wieder, sie übersetzt nicht soziales in ästhetisches Geschehen. Sie vertritt die gesellschaftliche Wahrheit gegen die Gesellschaft und sie bewahrt wohl „ihre gesellschaftliche Wahrheit kraft der Antithese zur Gesellschaft, durch Isolierung, aber diese läßt wiederum auch sie selber verdorren.“¹⁰⁷³ Denn sie muss an dem teilhaben, was Hegel ‚historische Substantialität‘ nennt.

In der ästhetischen Dignität der Worte schwebt das Begrifflose am Begriff mit und um das mimetische Potenzial der Sprache wieder zu finden, wird die Zusammenstellung von Begriffen, eben die Darstellung, hervorgehoben. Die Wiedereingliederung der Begriffe in die Sprache, die Erinnerung an die sprachliche Form der Begriffe, ist der Versuch das mimetische Potenzial der Sprache, ihr unbegreifliches Ausdrucksmoment, das die Darstellung objektiviert, für das geschriebene Wort nutzbar zu machen. Als Über- und Umformung bisher sprachlicher Ausdrucksformen, in Auflösung vorgegebener Bedeutungszusammenhänge und Formen des Zusammenhangs von Worten soll die Darstellung die Bedeutungsvielfalt einzelner Sprachelemente ausspielen und dergestalt Begriffe zum sprechen bringen, um die „Sprache der Dinge“¹⁰⁷⁴ nachzuahmen und auf diese Weise den „Schöpfungsakt“ nachzuahmen, in dem Begriffe ihre Bedeutung erlangt haben.¹⁰⁷⁵ Die Darstellung ist der Ausdruck einer neuen Zusammenstellung von Begriffen zum Zwecke ihrer Freisetzung aus festgefügtten Bedeutungszusammenhängen; als Nichtidentität von Begriffen und Erfahrungen soll die Differenz zwischen Sache und Ausdruck in der Darstellung nicht zur Ruhe kommen und zu immer neuen Konstellationen herausfordern. In der ‚Ästhetischen Theorie‘ behauptet Adorno vom Ausdruck, dass er „der Widerpart des etwas Ausdrückens“ ist, da sich sein „Sprachcharakter“ von der „kommunikativen Sprache“ unterscheidet, und zwar durch seinen „mimetischen Vollzug“ von Sprache.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷³ Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Werke, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.28

¹⁰⁷⁴ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.96

¹⁰⁷⁵ Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1981, S.199

¹⁰⁷⁶ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.171

„(...): Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“¹⁰⁷⁷ schreibt Wittgenstein in dem Vorwort zu ‚Tractatus‘. Aber ganz am Ende des Buches notiert er:

„Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“¹⁰⁷⁸

Kunst spricht dieses Andere nicht als solches aus. Indem sie etwas sagen und es doch zugleich verbergen, sind alle Kunstwerke Rätsel. Die Paradoxie, die innerhalb der Begriffe waltet, wird für Adorno Ausgangspunkt theoretischer Bemühungen, die sich auch in seiner eigenen Sprachgestaltung niederschlagen. Gegen die These von Wittgenstein fordert Adorno die Anstrengung, mit dem Begriff über den Begriff hinaus zu gelangen. Damit zeigen sich die Fluchtlinien der Sprache, hin zu ihrem Nichtsprachlichen, denn gerade in der unauflösbaren Aporie der Sprache liegen ihre Erweiterungsmöglichkeiten. Der Sprachcharakter der Kunst steht der Sprache als Medium diametral gegenüber und laut Adorno möchte Kunst mit ihren menschlichen Mitteln das Nicht-Menschliche sprechen lassen: Ihre nichtbegriffliche Sprache ermöglicht als einzige einen Widerschein der Sprache der Schöpfung, denn in der Begegnung mit der Musik findet eine wortlose Erfahrung und Erkenntnis statt.

Bei Adorno impliziert nicht nur die Philosophie eine Gestalt von Erkenntnis, sondern auch die Kunst:

„So sind Wahrheitsgehalt und gesellschaftlicher vermittelt, obwohl der Erkenntnischarakter der Kunst, ihr Wahrheitsgehalt, die Erkenntnis der Realität als des Seienden transzendiert. Soziale Erkenntnis wird sie, indem sie das Wesen ergreift; nicht es beredet, bebildert, irgend imitiert.“¹⁰⁷⁹

Eine ästhetische Erfahrung kann, vielleicht weil sie einer mystischen Erfahrung ähnlich ist, eine Erfahrung, die nicht in noch nicht gefundenen Worten beschrieben oder ausgedrückt werden kann, sein. Die Verbalisierung des musikalisch Erlebten stößt auf unüberwindliche Hindernisse. Der mystische Augenblick, das Wortlose und das Unbeschreibliche in dem Lauschen der klassischen Musik kann als ein ‚göttlicher Augenblick‘ (Hölderlin) erscheinen, eine musikalische Erfahrung die Grenzen sprengt. In der wortlosen Musik spricht nur die Musik und sie spricht über etwas, was per Definition sich über Zeit und Raum hinauserstreckt. In der Musik von Bach oder Beethoven kann der Hörer ein Gefühl von Einheit, Zusammengehörigkeit und Ruhe begegnen, die in dem nächsten Augenblick

¹⁰⁷⁷ Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Werkausgabe Bd.I, Frankfurt am Main 1984, S.9

¹⁰⁷⁸ ebd., S.85

¹⁰⁷⁹ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.384

verschwindet. Es ist kein endloses Schweben, sondern nur ein Erlebnis des Augenblicks, denn nur durch ein leises Säuseln spricht die Musik uns an.

Eine ausgebreitete und zum Teil herrschende Auffassung von moderner Musik ist, dass sie häßlich oder unverständlich ist.¹⁰⁸⁰ Innerhalb der modernen Musik haben viele einen Drang zu sagen, dass das Äußere mit dem Inneren gegensätzlich ist. Der Hintergrund für diesen Widerstand ist historisch und handelt von einem Konzertpublikum des frühen 18. Jahrhundert, das erwartet unterhalten zu werden. Als tonalitätsfreie Musik besitzt informelle Musik eine spezielle Affinität zum reinen Ausdrückenden, andererseits von einem Ausdrückenden, der von einem identischen Subjekt unabhängig ist. Gerade durch die Tatsache, dass sie in der Verneinung von besonderem und allgemeinem absolute Identität anvisiert, birgt die neue Musik in sich eine Chance zur Stimme des Nichtidentischen zu werden, denn die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks als Kunstwerk kann sowohl in der Idee der Desintegration liegen. Analog der neuen Musik, die einer polyvalenten Rhythmik folgt, unsystematisch ist, deren Gliederung der Takte nur noch dem Zweck der Übersichtlichkeit des Notenbildes dient, aber keine innere Struktur mehr repräsentiert, bilden auch die syntaktischen Unterteilungen der modernen poetischen Sprache nicht mehr unbedingt ihren unterschweligen Fortgang ab. Die Musik soll von den unversöhnlichen Konflikt und nicht von der abstrakten Versöhnung zeugen. Der Komponist rennt mit dem Kopf gegen die Mauer bloßer ästhetischer Abbildlichkeit, während er, gekettet an das unbegreifliche und ungegenständliche Material aller Musik, nie sagen kann, wofür und wogegen sie geht, scheint er es doch zu sagen. Die Stärke der Musik ist, da so Befreiung aus dem Korsett des Sprachsystems möglich wird, auch ihre Schwäche, weil sie gezwungen ist, sich auf einem Abstraktionsgrad zu bewegen, der sie zur Bestimmungslosigkeit verdammt. Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos, eine wirkliche Spracherweiterung verunmöglicht Adornos Postulat der Negation als quasi ethischer Grundhaltung. Schrift wird die Musik durch Verzicht auf Kommunikatives, das in dem Medium gerade das in Wahrheit Unsprachliche ist, weil es bloß subjektiv Gewolltes suggeriert. Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem

¹⁰⁸⁰ „Dabei ist die Meinung, Beethoven sei verständlich und Schönberg unverständlich, objektiv Trug. Während an der neuen Musik dem von der Produktion abgeschnittenen Publikum die Oberfläche befremdet klingt, gingen doch ihre exponiertesten Phänomene aus eben den gesellschaftlichen und anthropologischen Voraussetzungen hervor, welche die eigenen der Hörer sind. Die Dissonanzen, die sie schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich.“

Fallen der Mitteilung und gerade das eröffnet Einsicht in die Konstellation von Subjektivem und Objektivem. Zeichen wird die Musik vermöge eines Bruches zwischen ihr und allem Bezeichneten. Das Nichtidentische hat sein sprachliches Äquivalent in der Dissonanz und eine Dissonanz-Erfahrung zu machen, heißt, die Erfahrung von etwas Nicht-Identischem zu machen.

Das gebrochene Bild des Anderen, die integrale Form: Das ist diese Welt.

Parataxische Sprachgestaltung ist nicht auf (Hölderlins) Lyrik, ja auch nicht auf im engen Sinn literarische Genres, begrenzt. Adorno bedient sich ganz unterschiedlicher sprachlicher Ausdrucksformen parataxischer Gestaltung und eröffnet auf diese Art Fluchtlinien hin zur erinnerten nicht-domestizierenden Sprache. So etwa das Fragment: Als paradoxe Verbindung von System und Systemlosigkeit trägt es der Unzulänglichkeit begrifflicher Sprache Rechnung, weil im System der Fragmente, einer Konstellation, sich ein Ganzes gerade im Bruchstückhaften andeutet, ohne sich dabei verfälschend zu manifestieren. Neben dem Fragment verspricht vor allem dem Essay eine innovative Transformation der Begriffssprache und strukturelle Annäherung an musikalische Vorgaben. Sein formaler Aufbau unterwirft sich weder einer deduktiven Systematik, noch folgt er vereinfachenden Modellen. Ein antisystematischer Impuls ist sein genuiner Bestandteil und als nicht-schematisierende Darstellung empfindet er bruchlose Begriffsfolgen als Gewaltakt an der Widersprüchlichkeit der Dinge. Wird der Essay als offener Gedankengang definiert, der sein Kraft allein aus dem Beziehungsgeflecht der Einzelmomente bezieht, so wird bei Adorno die Parallele zwischen Essay und Musik evident. Der monotone Sprachverlauf in ‚Versuch das Endspiel zu verstehen‘ zeigt Teile einer Parataxis, die wie die Sätze in Bergs Violinkonzert erinnert. Die Musik ist Vorbild dieser Figur, die die sprachlichen, die Begriffe, wie die musikalischen Mittel, die Formen, in sich bündelt.

Adorno bringt die Sprache in Fluss, löst Fixiertes auf und setzt auf die Eigendynamik der Worte und indem jedes Element auf ein Weiteres verweist, kein Schlusspunkt oder keine Lösung anbietet, verwandelt er auch die schriftliche Textgestaltung in einem Prozess.

Die Beziehung zwischen der Stummheit und dem Schweigen als eine bestimmte Negation der Sprache und der Angst ist die der Musik bei Adorno und die der Sprache bei Kierkegaard. Die Musik, als entfremdete Sprache, und die Sprache haben eine erlösende Funktion:

„Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestischer Art und nah verwandt dem des Weinens. Es ist die Geste des Lösens.“¹⁰⁸¹

Die Musik vielleicht dadurch, dass sie sich von der Stummheit löst und sich als Widerpart der Wortsprache erweist:

„Aber es gibt ein anderes konstitutives Moment, das *nicht* ein für Anderes ist. Das sich Lösen der Stummheit. Das Stumme ist der Mythos, die Angst. Das sich lösen als einen Bannen, zugleich aber dem Gefürchteten *ähnlich*“¹⁰⁸²

und die Sprache, indem sie die Angst, die Möglichkeit zu können, erweckt. Die Musik zielt auf eine intentionslose Sprache. Aber sie scheidet sich nicht bündig von der meinenden wie ein Reich von anderen. Alles musikalisch Einzelne ist mehr, als es bloß ist, vermöge seines Ortes in der musikalischen Sprache, eines Historischen.

In dem Abschnitt ‚Die unmittelbare erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische‘ aus ‚Entweder-Oder‘ versucht Kierkegaard, mithilfe der Idee und ihren Verhältnis zur Sprache, das Territorium, in dem die Musik heimisch ist, von vielen Seiten zu beleuchten und zu umstellen denn mit der Sprache versucht er die Musik, das unbekannte Land der Sprachlosigkeit, zu entdecken.¹⁰⁸³ Die zwei

¹⁰⁸¹ Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Schriften, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.122

¹⁰⁸² „Frankfurter Adorno Blätter VII“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.27
an Beckett hat Adorno exemplarisch demonstriert, dass dieses nicht-begriffliche Mehr der rätselhaften Kunstwerke auch im Verstummen seine Form finden kann. Schweigen kann als Ausdrucksweise die begriffliche Rede überflügeln.

¹⁰⁸³ Auf dem Venus-Berg hat die Sinnlichkeit und nicht die Sprache ihr Heim und Don Juan, die Musik, ist der Erstling dieses Reiches: „In diesem Reich ist die Sprache nicht zu Hause, nicht die Besonnenheit des Denkens, der Reflexion mühevollens Erringen, dort ertönt allein die elementarische Stimme der Leidenschaft, das Spiel der Lüste, der wilde Lärm des Rausches, dort genießt man nur in ewigem Taumel.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.109

Dass die Musik der Sprache ähnlich und nicht gleich ist, betont auch Adorno: „Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metapher. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.“

Adorno, T.W., „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, in „Musikalischen Schriften III“, Gesammelte Schriften Bd.16, Frankfurt am Main 1978, S.649

Die Sprachähnlichkeit der Musik erfüllt sich, indem sie sich von der Sprache entfernt.

Das wäre aber nichts anderes als die Vermittlung von Subjekt und Objekt: „Indem man aus dem bloßen Material die Sprache heraushört, die es in sich beschließt, wird man des Subjekts inne, das in jenem Material sich verbirgt, und indem man die sprachlichen Elemente, die allesamt sedimentierte subjektive Regungen sind, aus ihrem blinden, sozusagen naturwüchsigen Zusammenhang herausbricht und selber rein auskonstruiert, wird man der Idee von

aneinandergrenzenden Reiche, die Musik und die Sprache, zeigen, dass wo die Sprache aufhört dem Musikalischen begegnet werden kann. Die Oper ‚Zauberflöte‘ hebt sich durch Taminos Flötenspiel hervor und zeigt, dass die Musik als Begleitung durchaus ihre Bedeutung haben mag, indem sie dabei ein fremdes Gebiet, das der Sprache, betritt. Die Sprache und die Musik sind das vollkommene Medium und sie können *nebeneinander* gestellt werden, wenn alles Sinnliches darin negiert ist. Deshalb kann gesagt werden, dass die Musik der Sprache *ähnlich* ist. Das Leiden der Musik an der Sprachähnlichkeit wird von Adorno als wichtiges Moment hervorgehoben:

„Daß Musik, als Sprache, öffnet; daß sie kraft ihrer Sprachähnlichkeit immerzu ein Rätsel aufgibt, auf das sie doch als die nicht meinende Sprache nie antwortet, darf nicht dazu verführen, jenes Moment als bloßen Trug wegzuwischen. Sie teilt mit aller Kunst den Rätselcharakter, etwas zu sagen, das man versteht und doch nicht versteht.“¹⁰⁸⁴

Die Idee der Architektur und der Malerei sind im Medium gebunden, während die Sprache und die Musik in der Zeit vor sich gehen. Sie wendet sich an das Ohr, wie kein anderes Medium. Die abstrakteste Idee ist die sinnliche Genialität und sie lässt sich nur durch das Medium der Musik darstellen. Die Musik drückt das Unmittelbare, das aus dem Geiste ausgeschlossen ist, in seiner Unmittelbarkeit aus, während die Sprache in der Reflexion liegt und nicht das Unmittelbare ausdrücken kann. Der Ausdruck der sinnlich-erotischen Genialität in ihrer Mittelbarkeit und Reflektiertheit fällt in der Bereich der Sprache und steht unter einer ethischen Bestimmung. Während die Griechen die Sinnlichkeit seelisch als Harmonie und Einklang bestimmen, wird die Sinnlichkeit als solche erst durch das Christentum gesetzt.

Der Geist fordert die Sprache, die das eigentliche Medium des Geistes ist, und verwirft das sinnliche Medium, weil es ein unvollkommenes Medium ist, um den Geist darin auszudrücken. Die Musik ist das Dämonische und in der erotischen sinnlichen Genialität hat die Musik ihren absoluten Gegenstand. Die Musik hat ein zeitliches Moment in sich, verläuft jedoch nicht in der Zeit außer in uneigentlichem Sinn und das Geschichtliche in der Zeit kann sie nicht ausdrücken. Die vollendete

Objektivität gerecht, die aller Sprache inmitten ihres subjektiven Meinens eignet. So mögen am Ende Musik und Sprache in ihrer äußersten Dissoziation wiederum ineinander übergehen.“

ebd., S.664

¹⁰⁸⁴ Adorno, T.W., „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, in „Musikalische Schriften III“, Gesammelte Schriften Bd. 16, Frankfurt am Main 1978, S.660

Einheit die Idee und ihre entsprechende Form ist für Kierkegaard Mozarts Don Juan.¹⁰⁸⁵

Anhand von drei Stadien legt Kierkegaard seine Betrachtungen der Oper dar. Für ihn zeichnet sich ein klassisches Werk dadurch aus, dass die Idee in einer bestimmten Form zur Ruhe und Durchsichtigkeit gebracht worden ist. Die Stimmung ist nicht nur eine Begleiterscheinung eines Gedankens, sondern bezeichnet die Atmosphäre selbst, in der ein Gedanke empfangen wird: So wie man ein Instrument stimmt.¹⁰⁸⁶ In der Stille, jener innerlichen Atmosphäre, wird die Idee empfangen. In ‚Zur Selbstprüfung der Gegenwart Anbefohlen‘ bezeichnet Kierkegaard die Stille als eine Grundstimmung, die erst gefunden werden muss. Die Stimmung in einem philosophischen Werk wird von Kierkegaard als ‚Klangfarbe‘ bezeichnet, die einen Gedanken prägt und seine Aufnahme durch den Leser mit beeinflusst.

An Hand von drei verschiedenen Figuren aus drei verschiedenen Opern versucht er seine Gedanken zu vergegenständlichen. Die Figuren sind der Page aus ‚Figaro‘, Papageno aus der ‚Zauberflöte‘ und der Don Juan aus der gleichnamigen Oper. Von dem Pagen wird wenig erzählt, denn er bewegt sich nicht:

„Weiter kommt er nie, er kommt nie von der Stelle, denn seine Bewegungen sind illusorisch und also überhaupt keine.“¹⁰⁸⁷

Er hört auf Idee zu sein und damit kritisiert Kierkegaard eine ästhetische Schule, der Hegel gefolgt haben sollte, dass sie die Bedeutung der Form hervorgehoben

¹⁰⁸⁵ „Der Don Juan ist sein Rezeptionsstück. Mit dem Don Juan tritt er in jene Ewigkeit ein, die nicht außerhalb der Zeit liegt, sondern mitten in ihr, *die sich durch keinen Vorhang vor den Augen der Menschen verbirgt*, in welche die Unsterblichen nicht ein für allemal aufgenommen sind, sondern immer wieder aufgenommen werden, indem das Geschlecht vorübergeht und den Blick auf sie richtet, glücklich ist in ihrer Beschauung, ins Grab sinkt, und das folgende Geschlecht wandert wiederum an ihnen vorüber und verklärt sich in ihrer Beschauung; mit seinem Don Juan tritt er ein in die Reihe jener Unsterblichen, jener *sichtbar* Verklärten, die keine Wolke vor den Augen der Menschen hinwegnimmt; mit dem Don Juan steht er an oberster Stelle unter ihnen.“

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.62
Hervorhebung von mir.

Mozart stellt mit Don Juan die unsichtbare Ewigkeit als eine entschleierte Ewigkeit dar. Das Un sichtbare wird durch die Musik sichtbar und das ist sein Verdienst.

¹⁰⁸⁶ vgl., „Ich habe als Schriftsteller geradezu eine neue Saite auf mein Instrument bekommen, bin instandgesetzt worden, Töne anzuschlagen, von denen ich sonst niemals geträumt hätte.“

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.IV, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1970, S.56

vgl., auch Kierkegaard, S., „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1951, S.78

¹⁰⁸⁷ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.95

haben oder wie Hegel, eine Hervorhebung des Stoffes, und nicht deren wesentliche Zusammengehörigkeit.

Für Kierkegaard ist Papageno das Bild des Mythischen:

„In gewissem Sinne ist das zwar durchaus richtig, aber erstens hat die Unmittelbarkeit des Geistes ihren unmittelbaren Ausdruck in der Sprache, und sodann bleibt es, sofern durch das Hinzutreten des Gedankens eine Veränderung damit vorgeht, sich doch wesentlich gleich, eben weil es die Bestimmung des Geistes ist. Hier [in der Zauberflöte von Mozart, genauer bestimmt in der Figur des Papagenos. L.R.] dagegen handelt es sich um eine Unmittelbarkeit der Sinnlichkeit, die als solche ein ganz anderes Medium hat, bei der also das Mißverhältnis zwischen den Medien die Unmöglichkeit absolut macht“¹⁰⁸⁸,

während Don Juan der Ausdruck des Dämonischen ist. Er wird als das Sinnliche bestimmt und sein Medium ist das der Musik. Er ist ein Bild, das zwar immer wieder erscheint, aber niemals Gestalt und Konsistenz gewinnt. Der gebrochene Dialog ist der Kern der Beziehung des Dämonischen zu seiner Umwelt und das Dämonische hat die Freiheit als Unfreiheit gesetzt, will sich selbst in sich selbst verschließen. Seine Stummheit ist die Angst. Was das Dämonische erlösen kann ist ein Stoß von Außen, durch die Sprache. Bei Papageno ist zu sehen, dass die dialektische Bestimmung sich auseinander bewegt, aber gleichzeitig das Getrennte vereinen will und die Beschreibung kann als eine Beschreibung des unglücklichen Bewusstsein gesehen werden.¹⁰⁸⁹

Das dritte Stadium wird durch Don Juan bezeichnet. Er ist der Ausdruck der Idee, die Idee der Oper und die der Begierde, indem er den Gegenstand absolut begehrt, der sinnlichen Genealität. Der Ausdruck des Don Juan ist einzig und allein der der Musik und seine sinnliche Liebe gehört dem Moment an. Die seelische Liebe ist ein Bestehen in der Zeit, während die sinnliche Liebe ein Verschwinden in der Zeit ist und das Medium aber, das dies ausdrückt, ist eben die Musik. Die Idee des Don Juans gehört dem Christentum an, denn er ist eine Bestimmung nach Innen und kann nicht plastisch oder dramatisch sichtbar werden. Don Juan ist der Ausdruck des Dämonischen, das als das Sinnliche bestimmt ist, während Faust der Ausdruck

¹⁰⁸⁸ ebd., S.99

¹⁰⁸⁹ „Diese Erweckung, durch welche die Begierde erwacht, diese Erschütterung scheidet die Begierde und den Gegenstand, gibt der Begierde einen Gegenstand. Dies ist eine dialektische Bestimmung, die scharf festgehalten werden muß: erst indem der Gegenstand ist, ist die Begierde, erst indem die Begierde ist, ist der Gegenstand; die Begierde und der Gegenstand sind ein Zwillingsspaar, von dem das eine auch nicht ein Bruchteil eines Augenblicks vor dem anderen zur Welt kommt. (...) Diese Bewegung des Sinnlichen aber, diese Erderschütterung spaltet die Begierde und ihren Gegenstand für einen Augenblick unendlich weit auseinander; doch wie das bewegende Prinzip sich einen Augenblick lang als ein zersplitterndes erweist, so offenbart es sich auch wieder darin, daß es das Getrennte vereinen will.“

des Dämonischen, das bestimmt ist als jenes Geistigen, welches der christliche Geist ausschließt, ist.

Als Motto über die Einleitung der ‚Philosophie der neuen Musik‘ hat Adorno das Edikt aus dem dritten Band der Hegelschen Ästhetik gewählt:

„Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun.“¹⁰⁹⁰

Die Kunst verhilft der Philosophie das Unausgesprochene auszusprechen:

„Kunst komplettiert Erkenntnis um das von ihr Ausgeschlossene und beeinträchtigt dadurch wiederum den Erkenntnischarakter, ihre Eindeutigkeit.“¹⁰⁹¹

Die Kunst ist als eine Form der Erkenntnis und der Philosophie, eine Erfahrung, die sich ‚des Offenen‘ öffnet. Adorno hält die Tür zu einem anspruchsvollen, emphatischen Wahrheitsbegriff geöffnet, der als eine negativ-dialektische Ontologie bezeichnet werden kann. Adornos Wahrheitsbegriff, in dem sich materialistische, metaphysische, apokalyptische und ästhetische Motive – auf intransparente Weise – verbinden, hat die suggestive Kraft, mehr beanspruchen zu dürfen, als sich hier und jetzt begrifflich klar einlösen lässt. Da Musik eine intentionslose Sprache vor Augen hat, selbst aber immer wieder von Intentionen intendierend durchsetzt ist, wird ihr Gehalt – anders als in einer meinenden Sprache – selbst offenbar, nicht durch seine Identifizierung, sondern in der Polysemie und daraus resultierender Mehr-Deutigkeit. Die Differenz wird somit der einzige Sitz des Nichtidentischen. Nicht der Einzelton macht die Musik aus, sondern die Verhältnisse zwischen diesen. Jeder Ton ist mehr als ein Ton – dieses Mehr jedoch ist definitiv nicht fassbar. Es liegt in den Relationen zwischen den Tönen. Insofern spricht Musik in der ihr eigenen Sprache um so deutlicher, je weiter sie sich von der meinenden Sprache entfernt. Das Vage der Musik im Gegensatz zur Bestimmtheit der Sprache liegt in ihrer mimetischen Annäherung durch das Medium eines konstellativen Verfahrens an ein Nicht-Fassbares.

Zusammengeführt werden die erkenntnistheoretischen, methodologischen, ästhetischen und politischen Dimensionen im Konzept der Mimesis und für ihn wird die Kunst die Ausdrucksmöglichkeit des Nicht-Identischen. Kunst ist

Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.97

¹⁰⁹⁰ Adorno, T.W., „Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Werke, Bd.12, Frankfurt am Main 1975, S.13

¹⁰⁹¹ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.87

(bestimmte) Negation der Identität und sie ist das Medium, in dem die Mimesis sich artikuliert und aufgehoben ist:

„Musik ist die Nachahmung des Schauers. Mimesis von Seele und Unendlichkeit. In der Musik wird die Seele ihrer selbst als einer unendlichen inne. Das Verströmen – ins Weite aus einem unbegrenzten Innen.“¹⁰⁹²

Die Mimesis bindet Kunst an die einzelmenschliche Erfahrung, und sie ist allein noch die des Fürsichseienden:

„Der Schauer reagiert auf die kryptische Verslossenheit, die Funktion jenes Moments des Unbestimmten ist. Er ist aber zugleich die mimetische Verhaltensweise, die auf Abstraktheit als Mimesis reagiert.“¹⁰⁹³

Weil der Schauer vergangen ist und gleichwohl überlebt, objektiviert sich das Kunstwerk als sein Nachbild. Hat das Bewusstsein durch die Entzauberung der Welt vom alten Schauer sich befreit, so reproduziert er sich permanent im geschichtlichen Antagonismus von Subjekt und Objekt. Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form wieder:

„Denn als solche Negation des Naturbeherrschenden tritt der Geist der Kunstwerke nicht als Geist auf. Er zündet in dem ihm Entgegengesetzten, in der Stofflichkeit. Keineswegs ist er am gegenwärtigsten in den geistigsten Kunstwerken. Ihr Rettendes hat Kunst an dem Akt, mit dem der Geist in ihr sich wegwirft. Dem Schauer hält sie die Treue nicht durch Reversion. Vielmehr ist sie sein Erbe. Der Geist der Kunstwerke produziert ihn durch seine Entäußerung an die Sache hindurch.“¹⁰⁹⁴

Kraft ihrer Fähigkeit, eine Synthesis zu bilden, die begriffslos ist, wagt Musik den Versuch, das Einzelne und das Allgemeine als durcheinander vermittelt darzustellen.

Die Sprachähnlichkeit der Musik verlangt ein anderes Rezeptionsorgan als die verstehende Vernunft. Musik lässt sich nicht ohne Weiteres wie Sprache vernehmen, denn Rezipieren hat Teil am Akt des Produzierens, ist Mitherstellen und damit wesentlicher Bestandteil des Kunstwerks, das sich als in ifiniter Prozess definiert. Verstehen als Begriffliches stellt sich demnach erst auf vermittelte Weise her, der Erfahrungsgehalt muss mit Form und Stoff des Kunstwerks in Beziehung gesetzt werden. Dies ist die Aufgabe der Philosophie. Jedes Kunstwerk bedarf, um verstanden zu werden, gedanklicher Reflexion. Ein Kunstwerk verstehen meint für Adorno, der Momente seiner Logizität, seiner Brüche und Bedeutung inne zu

¹⁰⁹² „Frankfurter Adorno Blätter VII“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.27

¹⁰⁹³ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.38

werden. Musik lässt sich nicht ohne Weiteres wie Sprache vernehmen und in den Nachvollzug von Musik ist die Position von Produzent und Rezipient nicht mehr eindeutig voneinander abzugrenzen. In strukturellem Hören vollzieht sich die Erkenntnis des Kunstwerks inner ästhetischer Erfahrung des Subjekts. Der Idee des strukturellen Hörens als Modell ästhetischer Erfahrung ist sowohl die sinnliche Wahrnehmung als auch das begrifflose Denken konstitutiv.

¹⁰⁹⁴ ebd., S.180

3. EIN MODERNER VERFÜHRER

In den frühen Schriften von Kierkegaard begegnet dem Leser einer der ersten Vertreter eines problematischen, intellektuellen Künstlertums. Ihm wird weitgehend die Frage nach der Kunst zum Inhalt der Kunst selbst. Der Prototyp des ästhetischen Menschen ist die Figur des Don Juan, der reflexionsunfähig erscheint. Genussorientiert sind aber auch Menschen wie der Johannes, der Autor von das Tagebuch des Verführers, der kalt, berechnend und raffiniert Intrigen spinnt und damit die Verführung auf einer Metaebene genießt. Dieses Bewusstsein fehlt Don Juan. Er verführt daher nicht, sondern er begehrt, und diese Begierde wirkt verlockend und insofern verführt er. Er genießt die Befriedigung der Begierde, sobald er sie genossen hat, sucht er einen anderen Gegenstand, bis ins Unendliche. Im strengen Sinne Kierkegaards handelt der Verführer Don Juan auch gar nicht. Während Johannes, der Autor des Tagebuchs des Verführers, auf der anderen Seite die Intrigen, die er spinnt um Cordelia verführen zu können, genießt. Er ist also im Gegenteil zu Don Juan ein reflektierender Mensch und dadurch, dass er reflektiert und verführt, wird er schuldig und er verkörpert bereits die Idee des ethischen Stadiums. Im Gegensatz zu Don Juan beruht bei ihm damit das Verharren in der Sinnlichkeit auf eine Reflexion und dadurch wird Johannes zur sittlichen Existenz und einem unsittlichen Menschen. Johannes verführt Cordelia strategisch-reflektiert, indem er sich bei der Tante einschmeichelt und um die Verlobung mit Cordelia bittet. Nachdem alles geglückt ist, verlässt er schließlich Cordelia und sucht sich stattdessen ein neues Opfer, bei dem er das Gleiche wiederfindet. In auffallender Weise ähnelt der Ästhet aus ‚Entweder-Oder‘ dem Beaudelaireschen Dandy, wie Adorno im Anschluss an A.Vetter aufgezeigt hat. Das, was sich in der Gestalt des Flaneurs bekundet, ist nicht allein das höchst private Problem von Kierkegaards Dichtertum, es zeigt sich hierin vielmehr eine Krise der Kunst selbst. In ihr treten Leben und Kunst als zwei getrennte Gebiete auseinander, die nicht länger aufeinander verweisen, und dieser Bruch ist am reinsten im Dandytum eines Beaudelaire oder Wilde wieder gespiegelt.

Der moderne Verführer, Johannes, hat nicht vor die Distanz der Reflexion als Ziel aufzuheben. Wenn der Bildungsprozess abgeschlossen ist und die weibliche Natur in dem ‚Anderen, die reflektierte Natur, reflektiert wird, ist das Opfer nicht mehr interessant. Es ist für den reflektierten Verführer nicht interessant in einem

Verhältnis zu etwas was schon Interessant war, zu stehen. Don Juan ist der unreflektierte Verführer und deshalb sucht er den quantitativen Genuss, während die Verführung des reflektierten Johannes ein Kunststück ist:

„indem jeder einzelne kleine Zug seine besondere Bedeutung hat; die Verführung des musikalischen Don Juan ist ein Handumdrehen, die Sache eines Augenblicks, schneller getan als gesagt.“¹⁰⁹⁵

Und deshalb, gehen die Frauen, die der musikalische Don Juan verführt, nicht zugrunde. Dem reinen Ästhetiker Don Juan fehlt die Zeit, die Verführung vorzubereiten. Der reine Ästhetiker hat keine Zeit – er ist zeitlos – und er ist damit auch kein Individuum, sondern die Idee der Weiblichkeit.

Das Thema Kierkegaards, die verborgene Innerlichkeit, lässt sich mit den herkömmlichen ästhetischen Mitteln nicht darstellen. Den Platz der Dichtung nimmt eine andere Ausdrucksform ein, die Kierkegaard als ‚Psychologie‘ bezeichnet. Unter Psychologie versteht Kierkegaard ein Verfahren, das zwischen Dichtung und Theorie die Mitte hält. An anderer Stelle nennt er sein Vorgehen ‚dichterisches Erfassen‘. Durch psychologische Darstellung sucht Kierkegaard sich der Wirklichkeit, der Konkretheit, zu nähern. Die Bestimmung des Christentums ist die des Geistes, der Geist ist eine Bestimmung der Reflexion und die Reflexion liegt in der Sprache. Es ist deshalb interessant zu sehen, wie die Funktion des Komptur beschrieben wird – als Gespenst ist er nämlich – ein Geist:

„Keine Macht im Stück, keine Macht der Welt hat *Don Juan* zu bezwingen vermocht, ein Geist nur, ein Gespenst vermag es. Wenn man das richtig verstehen wird, so wird dies wieder die Auffassung des *Don Juan* beleuchten. Ein Geist, ein Gespenst ist Reproduktion, das ist das Geheimnis, das in der Tatsache des Wiederkommens liegt; *Don Juan* aber kann alles, kann allem widerstehen, mit Ausnahme der Reproduktion des Lebens, eben weil sich in ihm unmittelbar sinnliches Leben verkörpert, dessen Negation der Geist ist.“¹⁰⁹⁶

Der Komptur ist eine bedeutende dramatische Konstante der Oper und als solcher „der kraftvolle Vordersatz und der derbe Nachsatz, zwischen denen Don Juans Mittelsatz liegt: der reiche Inhalt des Mittelsatzes aber ist der Gehalt der Oper.“¹⁰⁹⁷

Wenn A sagt, dass „die Musik im Verhältnis zur Sprache als das Erste und das Letzte erscheint“¹⁰⁹⁸, wirkt es, zu dem was er sonst über Musik sagt, sonderbar.

Der unreflektierte Verführer hat die Musik als Element und die Musik geht voraus und kommt nach der Sprache, während eine Bestimmung des Geistes die Reflexion ist. Das Phänomen der Sprache geht demselben Verführer damit voraus und kommt

¹⁰⁹⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.131

¹⁰⁹⁶ ebd., S.136

¹⁰⁹⁷ ebd., S.150

danach. Die Gedanken hinter diesem sich selbst widersprechende Arrangement können darauf hindeuten, dass sich hinter A ein impliziter Erzähler versteckt, der andeuten will, dass wir, als sprachbenutzende Wesen, davon abgetrennt sind die Unmittelbarkeit, die die Sprache negiert hat, zu erfahren oder abwenden zu können.¹⁰⁹⁹

In ‚Entweder-Oder‘ hat Kierkegaard die ‚Andere Bearbeitung des Don Juan, in Bezug auf die musikalische Auffassung, betrachtet‘. Dort wird das Thema des Don Juans dem Faustischen gegenübergestellt:

„In diesem Sinne hat Faust noch niemals einen Ausdruck gefunden und kann, wie oben bemerkt, ihn auch niemals finden, weil die Idee bei weitem konkreter ist.“¹¹⁰⁰

Das Medium und die Idee des Don Juans wurden erst mit der Musik Mozarts entdeckt:

„Das Ideale in dieser Richtung hatte bereits seinen derart vollendeten künstlerischen Ausdruck gefunden, daß es zwar verlockend wirken mochte, nicht aber verlockend zu dichterischer Produktivität.“¹¹⁰¹

Dessen Ursprung ist aufgrund des abstrakten Charakter die Idee. Die Idee kann auch nicht in einer Ballettvorstellung oder in einem pantomimischen Muskelspiel dargestellt werden. Das Medium der Idee ist die der Musik:

„Don Juan ist eine Bestimmung nach Innen und kann auf diese Weise nicht sichtbar werden oder sich in den Formen des Körpers und deren Bewegungen oder in plastischer Harmonie offenbaren.“¹¹⁰²

Aber die musikalische Selbstverwirklichung der Subjektivität erschöpft nicht die Möglichkeiten der künstlerischen Selbstverwirklichung subjektiver Innerlichkeit. Hegel impliziert, dass ein Mangel der musikalischen Selbstdarstellung der Innerlichkeit anhaftet. Die Musik kann den grundlegenden Anspruch, den die Innerlichkeit an die Kunst stellt, die ganze Komplexion subjektiver Innerlichkeit und subjektiver Äußerlichkeit in der Erscheinungsform subjektiver Innerlichkeit künstlerisch zu bewältigen, nicht vollständig erfüllen. In der Musik stellt sich die

¹⁰⁹⁸ ebd., S.85

¹⁰⁹⁹ „But this true religiousness and spiritual interiority is something that must be kept silent because, in Kierkegaard’s view, „Silence is the way of interiorization for us ordinary human beings“ (JP 4:99#3981). This silence is a way of concentration on one’s divine origin – „There must, after all, be something which is so holy that it cannot be expressed in words – otherwise how did those men to whom something absolutely tremendous was revealed become: dumb? (JP 1:252#617).“

Stott, M., „Behind the Mask“, Bucknell University Press, London and Toronto 1993, S.59

¹¹⁰⁰ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.127

¹¹⁰¹ ebd., S.126

¹¹⁰² ebd., S.129

Kierkegaard schlägt vor, falls Don Juan als ein reflektiertes Individuum aufgefasst wird: „kann man eine der musikalischen entsprechende Idealität nur erreichen, wenn man die Sache auf das psychologische Gebiet überführt.“

Innerlichkeit als Innerlichkeit ‚in der Form wortloser Empfindung‘ dar. Die Innerlichkeit und die Äußerlichkeit verwirklichen sich nicht gemeinsam in der Form der Innerlichkeit der Musik, weil die gesamte objektive Welt in der Musik unbeachtet bleibt. Nach Kierkegaard ist die Gestaltung des Don Juans nach Byron misslungen, weil „dadurch Don Juan zu einer reflektierten Persönlichkeit geworden ist, welche die Idealität verliert, (...)“¹¹⁰³

Die Musik dagegen stellt ihn nicht als Person oder Individuum dar, sondern als Idee, weil er eine Bestimmung nach Innen ist. Allein in der Musik ist Don Juan als Ideal und als jene Idealität aufgefasst. Das Ideal lässt sich nur durch die Musik, die Form der wortlosen Empfindung, ausdrücken. Es geht um den Zusammenhang zwischen einem Mythos (Don Juan), einem Prinzip und einer ästhetischen Darstellungsweise (die Musik). Die Sinnlichkeit in Form der sinnlichen Liebe ist die *tertium comparationis* zwischen der Idee des Don Juan und dem Medium der Musik. Der Charakter der Liebe ist genauso unmittelbar wie die Musik und gleichzeitig das Wesen Don Juans. Das Musikalische muss hervorgehoben werden, damit Don Juan in seiner wahren Idealität erfasst werden kann. Das Wesen des Ästhetikers Don Juan ist also identisch mit der Musik. Die historische Figur des Don Juans bei Molière, anhand dessen Kierkegaard diese Überlegungen ausführt, enthält, dass Don Juan ein Verführer ist:

„Wenn ich früher gesagt habe, daß „Don Juan“ unmittelbar musikalisch sei und die unendliche Immanenz des Charakters in der Musik dadurch bezeichnet sei, daß Handlung, Charakter und Text in einem notwendigen Verhältnis zueinander stehen, wie in keiner anderen Oper; wenn ich bei Lenau „Faust“ eben das betont habe, daß dort, wo das untergeordnete sinnliche Leben beginnt, Mephisto aufspielt (das Musikalische), um damit zu zeigen, daß die Genialität des eigentlichen sinnlichen Lebens musikalisch ist – so finde ich das bestätigt, wenn ich sehe, daß in der Volkssage das Dämonische wesentlich musikalisch ist. (...)“¹¹⁰⁴

Die Aneinanderreihung von Lebensmomenten entspricht der Aneinanderreihung von Tönen. Don Juan lebt in dem Jetzt und deswegen bezeichnet ihn Kierkegaard als ‚absolut musikalisch‘. Die Musik ist nur im Augenblick, in der Ausführung wirklich und der Ästhetiker lebt nur in der Lebensunmittelbarkeit, ohne eigene Geschichte. Die beste Verarbeitung des Don Juan-Stoffes ist die der Oper, eine musikalische und szenische Darstellung der Idee, weil das Ästhetische sich nur

ebd., S.131

¹¹⁰³ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.129

¹¹⁰⁴ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.I, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.146f

darsellen lässt, indem es nur im Augenblick der Ausführung gelebt wird. Don Juan lebt demnach nicht in der Zeit, sondern im zeitlosen Augenblick, denn er kennt keine Vergangenheit und keine Zukunft, sondern nur den Moment.

Die Form des Romans ‚Entweder-Oder‘ ist die des Konjunktivs, der, nach Kierkegaard, etwas als möglich denkbar denkt und deshalb an das Musikalische grenzt:

„Die Lehre von Indikativ und Konjunktiv enthält im Grunde die am meisten ästhetischen Begriffe und verursacht fast den höchsten ästhetischen Genuss (es grenzt nämlich an das Musikalische, welches das Höchste ist), und dem Konjunktiv gilt der so abgedroschene Satz „ich denke, also bin ich“ (cogito ergo sum), er ist das Lebensgesetz des Konjunktivs (deshalb könnte man eigentlich die ganze neuere Philosophie unter einer Theorie von Indikativ und Konjunktiv vortragen; sie ist nämlich rein konjunktivisch).“¹¹⁰⁵

4. DIE STIMME

Adorno untersucht in dem nur vier Seiten umfassenden Aperçu ‚Fragmente über Musik und Sprache‘ die Beziehung von Musik und Sprache als auseinander gesprengte Bruchstücke einer ‚wahren Sprache‘, in der der Gehalt selber offenbar würde, einer Sprache, die „Die Gestalt des göttlichen Namens verkörpere.“¹¹⁰⁶ Wohl deshalb konnte Adorno in der Idee der Musik die Gestalt des göttlichen Namens erblicken, das utopische Versprechen eines ‚entmythologisierten Gebets‘. Die Musik kann die Kriterien der Stimme, den Klang und die Farbe der Sprache, einlösen; die Stimme als dialogisch, die Stimme als Laut und als nach Außen gerichtetes vermittlungs- und kommunikations Medium. Die Stimme und die Musik sind beide ein Übergangsphänomen zwischen der äußeren empirischen Welt und der internen Sphäre des Subjekts:

„Grob gesprochen, gehört alle Musik, auch die ganz >objektiv< gefügte und nicht expressive, ihrer Substanz nach primär in den Innenraum der Subjektivität, während noch die beseelteste Malerei schwer an der Last eines unaufgelöst Objektiven zu tragen hat.“¹¹⁰⁷

Die Stimme bildet sich als ein Mittleres zwischen Schrift und Gestus. In dem Übergang vom Dialog zum Monolog findet eine Dematerialisierung der Rede, ein Übergang von der hörbaren [dän. lydige, L.R.] Rede zum Schweigen, statt; der Mund schließt sich und die Rede umschließt sich selbst in eine selbstbestätigende und zentrierte Bewegung ein. Das Gehör ist das selbstbestätigenden Moment der Stimme und etabliert Selbstreferenz. Das Echo ist die Figur der Ironie, es verdreht dasselbe, es verstellt die Wiederholung von demSelben und spielt deshalb dem selbstidentischen Subjekt eine ironische Posse.¹¹⁰⁸ Die Selbstaffektion des Gehörs und der Stimme ermöglicht eine Gleichzeitigkeit und eine Identität zwischen dem Gesprochenen und dem Gehörten in dem Inneren des Subjekts. Das audiative

¹¹⁰⁵ ebd., S.143

¹¹⁰⁶ vgl., Adorno, T.W., „Fragmente über Musik und Sprache“, in Gesammelte Schriften, Bd.16, a.a.O., S.252
Andererseits kann die Aufgabe des Menschen, die Dinge zu benennen, nur gelingen, da die Namenssprache und die namenlose Sprache der Dinge in Gott verwandt sind.

¹¹⁰⁷ Adorno, T.W., und Eisler, H., „Kompositionen für den Film“, in Gesammelte Schriften Bd.15, Frankfurt am Main 1976, S.71

¹¹⁰⁸ Die Reise nach Berlin in der ‚Wiederholung‘ kann als eine Form der Komik verstanden werden, wohl eine bewusste Form und deshalb ist sie ein Scherz. Das Hin- und Zurück der Reise parodiert das Auftreten Diogenes den Eleatern gegenüber. Aber gleichzeitig kann das Resultat der Reise auf die Weise interpretiert werden, dass die Eleater recht hätten.(Keine Wiederholung der ersten geglückten Reise nach Berlin ist möglich) Eine Bewegung, verstanden als eine glückliche Wiederholung, kommt den Lesern unmöglich hervor. Kierkegaard spricht von der Reise nach Berlin als ein Wortspiel in dem Streit zwischen Heraklit und den Eleatern. Sie, eben die Reise, wiederholt deren Dementi voneinander.

Niveau wird mit der Zeitlichkeit gekoppelt, das Innere reduziert die räumliche Dimension. Der Blick ist die Sinneswahrnehmung des Raumes und ermöglicht Dimensionalität und Perspektive, während das Gehör das Wahrnehmungsorgan der Zeit ist und es entfaltet sich in der Zeit als Sukzession und Dauer.¹¹⁰⁹

Der Wunsch nach der spiegelnden Erfüllung im Alter ego rückt in eine gefährliche Nähe zum Widerhall, dem Echo, das die Rede verdoppelt:

„Narzissus war so grausam, der Liebe der Nymphe (Echo) nicht zu achten. Sie trauerte sich zu Tode, so daß nur ihre Stimme zurückblieb. Die hat vermutlich stets in seinem Ohr wiedergeklungen. Wie verschiedenartig auch der Mythos von Narzissus zuletzt in einem Fluß sich selber sah – sich in sich selbst verliebte und derart auf eine furchtbare Weise ein Opfer unglücklicher Liebe wurde.“¹¹¹⁰

Aus dem Mythos von Narzissus und dem Echo hat Kierkegaard die unglückliche Liebe weiter entwickelt. Aber an diesem Beispiel kann auch gezeigt werden, wie das Gehör eine räumliche Referenz etabliert, indem das Gehör die Rede verschiebt, denn der Raum kann die Rede als zeitliche Struktur verschieben:

„In der Verdoppelung, dem Urphänomen von Reflexion – Echo! -, wird das Subjekt gegenständlich, allgemein und dadurch überhaupt erst Subjekt.“¹¹¹¹

Deren Ermöglichung findet in der Musik und in der Sprache, als Laut, statt.

Das Echo als körperlose Stimme kann sich nicht vor Narzissus zeigen, es kann nicht seine Augen für die eigene oder seine Anwesenheit öffnen. Es kann sich nur durch die eigenen Worte des Narzissus von sich selbst wissen. Aber seine Wiederholung von sich selbst, die audiative Verdoppelung seiner Worte, wird durch die Verschiebung des Lauts des Echos erlebt, als ob es eine andere Quelle als ihn selbst gäbe.¹¹¹² Die Verschiebung, die in der früheren Verspätung begründet ist,

¹¹⁰⁹ Adornos Stil ist ein Stil, der sich bewusst nicht auf ein Genre, eine Gattung, festlegen lassen will. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die rhythmische Prosa in der ‚Negativen Dialektik: ‚Nur wenn, was ist, sich ändern läßt, ist das, was ist, nicht alles.‘

Adorno, T.W., ‚Negative Dialektik‘, Gesammelte Schriften, Bd.6, Frankfurt am Main 1966, S.389

Der Rhythmus des Satzes hebt sich deutlicher hervor, wenn er laut vorgelesen wird und dann kann verstanden werden, dass Adorno mit dem Ohr und nicht mit dem Auge denkt.

vgl., ‚Schon zu Beginn der Windstriche ist, erstaunlicher Parallele zu Kierkegaard, vom >>philosophischen Ohr<< die Rede.‘

Adorno, T.W., ‚Noten zur Literatur‘, Frankfurt am Main 1981, S.168

¹¹¹⁰ Kierkegaard, S., ‚Die Tagebücher‘, Bd.I, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.256

¹¹¹¹ ‚Frankfurter Adorno Blätter VII‘, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.28

¹¹¹² ‚Musik als Verdoppelung. Wer singt ist nicht allein. Er hört eine Stimme, ein Anderes, was doch er selbst ist. Sich selbst zum Anderen werden, sich entäußern. Darin liegt eine Fülle von Momenten. (...) In der Musik bestimmt sich der Einsame als ein Subjekt und zugleich als anderes Subjekt. Der Bann der gebrochen wird ist zugleich der des bloßen Für sich seins.‘

‚Frankfurter Adorno Blätter VII‘, herausgegeben von Rolf Tiedemann, edition text+kritik, München 2001, S.28

führt eine räumliche Dimension in dem eingeschriebenen Zeitverlauf der Stimme, des Tons und des Gehörs, ein. Das Echo konfrontiert den Laut mit dem Raum und dadurch wird dessen Richtung verändert - das ist, sich selbst als ein Anderes zu hören. Das gibt dem Laut eine Illusion davon, dass er eine andere Lautquelle als sich selbst hat, was beinhaltet, dass Narzissus nicht in der Lage ist, die Worte, die er hört, auf sich selbst zurückzuführen. In dem Echo umformt er sich zum Anderen. Das Gehör etabliert eine räumliche Referenz indem das Gehör die Rede verschiebt und der Raum verschiebt die Rede als zeitliche Struktur. Das Paradoxon der Musik ist, dass sie die Zeit objektiviert, ohne sie zu verräumlichen, aber dennoch ist sie von dem Raum, um zu erklingen, abhängig. Indem die Musik und die Stimme das Subjekt als der Andere setzt, sind sie mehr als sie bloß sind.

In dem Text ‚Physiognomik der Stimme‘, unter dem erinnernden Titel an Lichtenberg, behandelt Adorno das Buch von Paul Moses, das über den Zusammenhang zwischen den Stimmfunktionen beim Sprechen und Singen und seelischen Erkrankungen handelt:

„Er weiß etwas von der Urgeschichte der Stimme und dem Preis, den auch diese für den Fortschritt zu zahlen hat: »Sinnliche Tonphänomene waren Vorgänger der Wort- und Satzfügung. Die Menschheit lernte, sich nicht nur durch Gesten auszudrücken, durch nachahmende Laute, durch Schreie des Leidens und des Jubels, sondern durch Wortbildung. Dabei begann jedoch der Stimmumfang in einem Maße zu schrumpfen, daß heutzutage Sprachmelodie nichts weiter darstellt als eine Tonleiter des Gefühlsausdruck, als Begleitmusik der vernunftbedingten Artikulation. Nur wenn die Kontrollen versagen wie in der Erregung oder im Trunk, dann wird die Urstimme wieder hörbar.«¹¹¹³

Adorno deutet am Ende des Textes an, dass vielleicht die Stimmphysiognomie die Erkenntnis der Musik komplementieren kann, genau wie das Bild die Erkenntnis der Philosophie:

„Verfolgt er [Paul Moses, L.R.] seine Intentionen rücksichtslos weiter, so würden sie, über die Stimmphysiognomik hinaus, der Musik zugute kommen und helfen, musikalische Tonfälle, den >Ton< der Komponisten zu verstehen.“¹¹¹⁴

Der Weg zur Rezeption durch den Leser wird in der Literatur nicht nur durch den Inhalt allein geebnet, sondern auch durch die Art, wie die Form den Inhalt erhellt.

vgl., „Kinomusik hat den Gestus des Kindes, das im Dunkeln vor sich hinsingt.“

Adorno, T.W. und Hanns Eisler, „Kompositionen für den Film“, in Gesammelte Schriften Bd.15, Frankfurt am Main 1976, S.75

¹¹¹³ Adorno, T.W., „Physiognomik der Stimme“, in Gesammelte Werke, Bd.20.2 „Vermischte Schriften II“, Frankfurt am Main 1986, S.511

¹¹¹⁴ ebd., S.514

Kierkegaard betont immer wieder, dass es von Bedeutung ist, *wie* seine Texte gelesen werden. *Wie* gelesen wird, impliziert auch die Betonung der inneren Stimme des Lesers. Die Wechselbeziehung trägt dazu bei, gleichsam einen Grundton und eine Grundstimmung zu evozieren, und nur so wird die Aussage mit ihren Bedeutungsnuancen verständlich. Ein Text kann schnell und monoton gelesen werden oder mit Rücksicht auf die Musik des Textes oder, dass zwei gleichlautende Aussagen dennoch etwas ganz Verschiedenes bedeuten können; die Bedeutung hängt von der emotionalen Verfassung und dem Charakter des Sprechers ab. Doch selbst wenn alle falschen Fragen nach Zweck und Absicht sich befreien und der Erzähler zu Recht auf den Status eines bloßen grammatischen Pronomens reduziert wird, ohne die es eine Erzählung nicht geben könnte, bleibt dies Subjekt noch mit einer Funktion ausgestattet, die nicht grammatisch, sondern rhetorisch ist: Denn es verleiht einem grammatischen Syntagma eine Stimme.

Der Zusammenhang zwischen einem Text und der Musik wird bei Kierkegaard als ein Moment des Verständnis des Textes hervorgehoben. Die Musik eines Textes wird noch deutlicher, wenn er laut vorgelesen wird, weil die Stimme als Instrument auf die Musik des Textes, die ‚Schwingung eines Gedankens‘, verweist.¹¹¹⁵ Kierkegaard selbst scheint sich weitgehend dieser rhythmischen Bewegung seines Denkens bewusst gewesen zu sein und war darum bemüht ihre kommunikativen Möglichkeiten zu nutzen. In dieser kurzen Anmerkung spricht Kierkegaard von Rhythmus im Hinblick auf die Form, sie ist die Substanz die die Komposition in ihrer Gesamtheit durchdringt:

„Das, worauf ich besonders bedacht bin, ist das Architektonisch-Dialektische, daß sich dem Auge auf einen Schlag jenes Verhältnis der Sätze zeigt, welches wiederum für die Stimme, wenn man laut liest, der Rhythmus ist – und ich denke mir stets einen Leser, welcher laut liest.“¹¹¹⁶

Das Verstehen und das Mitvollziehen eines Kunstwerks wird somit an das Hören gebunden.

¹¹¹⁵ vgl., Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.II, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1975, S.86

5. KUNST UND WIRKLICHKEIT

Hegel misst der Wirklichkeit, in der das Subjekt zum ‚endlichen Begriff seiner selbst kommt‘, eine große Bedeutung bei. So ist die Dichtung die einzige Kunst für Hegel, die sich als ‚objektive Welt‘ konstituiert.¹¹¹⁷ Die poetische Welt ist eine eigene und abgeschlossene und keine Fiktion der realen Welt. In der Dichtung ist die Subjektivität in zweifacher Weise bei sich selbst als eine universale Welterschließung und eine sprachliche Äußerung:

„Die Poesie, die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist. Denn alles, was das Bewußtsein konzipiert und in seinem eigenen Innern geistig gestaltet, vermag allein die Rede aufzunehmen, auszudrücken und vor die Vorstellung zu bringen.“¹¹¹⁸

Das sprachliche Gebilde bezieht sich auf die Endlichkeit und die Unendlichkeit, und die Dichtung ist eine Einheit mit der Sprache. Das Subjekt bringt sich und die Welt zum Erscheinen als vom Subjekt entworfen und bestimmt. Im Gedicht entfaltet sich der Mensch in seiner Unendlichkeit und in der Poesie entfaltet sich das Subjekt als vereinzelte und konkrete Geschichtlichkeit in seiner Unbedingtheit. Die Dichtung als Kunstwerk ist universell und vereinzelt in ihrer Wahrheitsstiftung zu verstehen, in ihrer sprachlichen Erscheinung und in ihr ist der Abstand von Innerlichkeit und Äußerlichkeit aufgehoben und deshalb wird die Kunst die Manifestation einzelner Subjekte. In der Kunst, in der Philosophie und in der Religion erlangt das Subjekt eine je eigenartige Vollendung und Verwirklichung seiner selbst. Nur in einer *konkreten* und *geschichtlich* manifestierten Kunst, Philosophie und Religion, verwirklicht das Subjekt sich in seiner Absolutheit. Hegel räumt der Kunst eine große Autonomie ein, aber sie, die Autonomie, wird durch die Form und den Inhalt der Kunst begrenzt:

„Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebensowohl daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auf einen bestimmten Inhalt beschränkt.“¹¹¹⁹

¹¹¹⁶ ebd., S.85

¹¹¹⁷ vgl., Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik III“, Gesammelte Werke, Bd.15, Frankfurt am Main 1993, S.227f

¹¹¹⁸ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik II“, Gesammelte Werke, Bd.14, Frankfurt am Main 1999, S.261

¹¹¹⁹ Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1969, S.21

In der Bestimmung der Geschichtlichkeit der Kunst bringt Hegel die Vergangenheit der Kunst in ein bestimmtes Verhältnis zur Religion und über die Grundhinsicht der Gegenwart in ein bestimmtes Verhältnis zur Philosophie. Als Repräsentant der geschichtlichen Gegenwart, als Repräsentant der modernen ‚bürgerlichen Gesellschaft‘ also, ist die Kunst nur eine und nicht die letzte Weise, in der das Subjekt von dem Absoluten und von sich als der Idee weiß. Als Repräsentanten der geschichtlichen Vergangenheit, der schönen Tage der griechischen Kunst wie der goldenen Zeit des späteren Mittelalters, ist die Kunst bekanntlich ‚die höchste Bestimmung‘, in der das Subjekt von sich als von dem Absoluten und von sich als Idee weiß. Als Repräsentanten der Gegenwart betrachtet Hegel die Kunst in ihrem Verhältnis zum ‚Gedanken‘ und zur ‚Reflexion‘ und als Repräsentanten der Vergangenheit sieht er die Kunst in ihrer innigsten Verknüpfung mit der Religion.

„In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. (...) Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“¹¹²⁰

Die Philosophie ist für Hegel das Totum und die Einheit der Selbstverwirklichung des Subjekts. Die Kunstwerke sind nicht Gedanken und Begriff, „sondern eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichen hin, so liegt die Macht des denkenden Geistes darin, *nicht etwa nur sich selbst* in seiner eigentümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebensowohl sich in seiner Entäußerung zur Empfindung und Sinnlichkeit wiederzuerkennen, sich in seinem Anderen zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt.“¹¹²¹

Die Kunst als ‚Vergangenes‘ ermöglicht deren epistemologische Betrachtung und sie blickt nicht zurück, um zu verstehen, was außerhalb ihr ist, sondern um sich selbst zu verstehen. Sie selbst ist dort, in der Vergangenheit, oder anders gesagt, der spezifische Moment der Vergangenheit steht ihr selbst in diesem heutigen, jetzigen Augenblick gegenüber. Damit erscheint das Verhältnis von Kunst und Geschichte für Hegel in der Problemschicht der Philosophie.

Dieser Gedanke von Hegel wird später von Adorno mit dem Begriff des Rätselcharakters aufgenommen und mit diesem Begriff entfaltet Adorno die geschichtliche Gebundenheit eines Kunstwerks:

¹¹²⁰ ebd., S.22

¹¹²¹ ebd., S.24

„Der Rätselcharakter der Kunstwerke bleibt verwachsen mit Geschichte. Durch sie wurden sie einst zu Rätseln, durch sie werden sie es stets wieder, und umgekehrt hält diese allein, die ihnen Autorität verschaffte, die peinliche Frage nach ihrer *raison d'être* von ihnen fern.“¹¹²²

Gleichzeitig zeigt Adorno, dass der Wahrheitsgehalt eines Werkes der Philosophie bedarf, der gemeinsame Wahrheitsgehalt von Philosophie und Kunst ist der Philosophie als bestimmte Negation der bestehenden Begriffssprache negativ gegeben, der Kunst positiv als dem Bewusstsein unzugängliche, unkenntliche *bewusstlose Wahrnehmung und Erinnerung*. Die Ästhetik soll den Wahrheitsgehalt der Kunstwerke näher ans Licht rücken, wenngleich nicht vorzeigbar machen, sondern in einem anderen, nämlich dem begrifflichen Medium neu verbergen, um die Stellung der in den Kunstwerken verborgenen Wahrheit zu der menschengeschichtlichen Dokumentation der Herrschaft, dem Geist, zu vermitteln. Ort der philosophischen Wahrheit in der Ästhetik sind nicht die Kunstwerke, sondern die ästhetisch interpretierte Einheit der Geschichte von Kunst.

Für Kierkegaard besteht die Paradoxie der eschatologischen Existenz darin: „Das Ewige ist der unendliche Gehalt, und doch soll dieser kommensurabel gemacht werden für die Zeitlichkeit, und die Berührung ist – im Augenblick.“¹¹²³

Im Hinblick auf die Interpretation des Reiches Gottes als paradoxer Einheit von Geschichtlichkeit und Ewigkeit leuchtet es ein, dass Kierkegaard den romantischen Anspruch, die Poesie erfülle eine heilsgeschichtliche Funktion, als ‚mythologische Fiktion‘ und hybride Verabsolutierung eines kulturgeschichtlichen Faktors, entlarven muss. Der ästhetische Spiegelsaal ist ein Fragment einer theologischen Ästhetik. Wenn das Zutrauen zur Wahrheit als ästhetisch und ethisch sprechend vorhanden ist, kann die Kunst eine Analogie und ein Zusammenspiel zwischen der Wahrheit, dem Künstler und dem Rezipienten aufbauen. Dieses Zutrauen an der Wahrheit der Kunst wird von Kierkegaard in Frage gestellt. Auch ‚Die Ästhetische Theorie‘ weist darauf hin, dass Kunst immer Theologie bleibt, da das ästhetische Prinzip der Form Setzung von Sinn bedeutet, selbst dort „(...) wo Sinn inhaltlich verworfen wird.“¹¹²⁴

¹¹²² Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.426

¹¹²³ Kierkegaard, S., „Das Buch Adler oder Der Begriff des Auserwählten“, Bd.I, in „Søren Kierkegaard, Philosophisch-Theologische Schriften/Ästhetisch-Philosophisches.“ Unter Mitwirkung von N.Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft, herausgegeben von H. Diem und W. Rest, 4 Bände, Köln und Olten 1951, S.580

¹¹²⁴ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.403

„Das Tagebuch des Verführers“ kann als ein Beispiel für die Kunstgenealogie Kierkegaards angesehen werden. Für ihn erfüllen die Philosophie und die Ästhetik dieselbe Aufgabe, aufgrund ihres gemeinsamen Ursprungs:

„So ruht die *nymphaea alba* mit ihrem Kelch auf der Oberfläche des Wassers, während der Gedanke sich ängstigt, sich in das tiefe Dunkel hinabzustürzen, wo sie ihre Wurzel hat.“¹¹²⁵

Mit ‚ihr‘ weist Johannes auf die Liebe, aber wie ich versucht habe aufzuzeigen, kann das ‚ihr‘- auch als die Philosophie oder die Ästhetik gesehen werden.¹¹²⁶ Das Ästhetische und das Religiöse haben eine innere Verwandtschaft. Diese Annäherung des Ästhetischen an das Religiöse lässt das erstere vage erscheinen; unbestimmt bleibt in ‚Furcht und Zittern‘, inwiefern nach Kierkegaards Terminologie das Gemeinte dem Ästhetischen noch zugehört; entscheidender äußern sich die ‚Stadien‘. Verzweifelte Einsamkeit metaphysischen Ausmaßes ist das (eigentliche) Thema Kierkegaards, das er nicht müde wird zu beschwören. Die Seele und die Welt stehen sich bei ihm fremd gegenüber. Das Äußere, die Handlungen und Konflikte, werden gleichgültig und zufällig, weil ihnen das Innere sich nicht zu zeigen vermag. Die Konsequenz daraus ist der Verzicht auf Versinnbildlichung. Die sinnlich gestaltete Metapher wird durch Stimmungen, Reflexionen und psychologischer Analyse ersetzt. Eben dies hat Kierkegaard radikal herausgestellt. Er sah darin nicht eine neue Qualität der Dichtung, sondern deren Unzulänglichkeit. Hier setzt sich die idealistische Ästhetik wieder durch, denn er hat freilich damit ausgesprochen, wovon spätere Schriftsteller geredet haben, nämlich von der Erfahrung der Fremdheit der Dinge und der Sinnentleertheit der Welt. Vom Glaubensritter heißt es, dass er „in des Weltalls Einsamkeit niemals eine menschliche Stimme vernimmt.“¹¹²⁷ Ähnliches gilt für den modernen Helden und damit hat Kierkegaard das Grundgesetz der modernen Tragödie ausgesprochen. Der tragische Konflikt wird in der Moderne im Inneren des Helden ausgetragen und Frater Taciturnus hat deutlich darauf hingewiesen, dass die Entsprechung zwischen dem Inneren und dem Äußeren aufgehoben ist.

„Dialektik und Metaphysik kommen im Aspekt ihrer Negativität zusammen. Denn um aus der Aporie hinauszugelangen, „muß Dialektik, in eins Abdruck des universalen Verblendungszusammenhangs und dessen Kritik, in einer letzten Bewegung sich noch gegen sich selbst kehren.“ Dieser Prozeß ist ein diskursiver; Versöhnung ist nicht der Kunst vorbehalten, sondern vollzieht sich im Medium des Begriffs – was Adorno im übrigen auch für die Kunst nicht bestreitet.“

Thyen, A., „Negative Dialektik und Erfahrung“, Frankfurt am Main 1989, S.287

¹¹²⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.496

¹¹²⁶ vgl., Kap. IV. „Die Unzulänglichkeit der Sprache bei Kierkegaard“ Abschnitt 4, „Die ‚nymphaea alba‘

¹¹²⁷ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1954, S.89

Von seinem Opfer Cordelia sagt der Verführer:

„Sie hat Phantasie, Seele, Leidenschaft, kurz alle Substantilitäten, aber nicht subjektiv reflektiert.“¹¹²⁸

Und er führt weiter fort:

„Ihre Seele nährt sich noch von dem Ambrosia der Ideale. Doch das Ideal, das ihr vorschwebt, ist wohl nicht eben die Hirtin oder Heldin eines Romans, sondern eine Jeanne d'Arc oder etwas dergleichen.“¹¹²⁹

Sie ist also eine Idealgestalt im Sinne der Romantik:

„Die Idee ist Ausdruck des nichtseienden Seins (noch nicht seienden Seins), das ohne sie, anders nicht eintreffen würde, als durch ihre praktische Realisation.“¹¹³⁰

Sie ist die Idee:

„die Idee *ist* nicht das Wahre, sondern sie *bedeutet* es; sie bedeutet es so, wie das Bild das von ihm Abgebildete *bedeutet* (und nicht ist). In diesem Betracht ist das Bild *bedeutender Schein*, sinnliches Bedeuten, die schwankend, >vieldeutig< - aspektreich: ein Ausdruck der Vielfalt der Sinne und der verschiedenen Grade ihrer >Wahrnehmungsintensität<.“¹¹³¹

Er, Johannes, ist das Bild der ästhetischen Reflexion und er hat eine unmittelbare Beziehung zum Geist, verliert sich dadurch in der Endlichkeit. Als unmittelbarer Geist hat er ein un-mittelbares Verhältnis zum Denken. Will er eine Entwicklung durchmachen, muss er verzweifeln, deshalb braucht er Cordelia als Anstoß, aber er muss das Verhältnis abbrechen, bevor er es zu Ende durchgezogen hat. Das Tagebuch ermöglicht für ihn eine artikulierte Reflexion, ohne sich einem anderen Menschen anzuvertrauen.

Don Juan wird als reine Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit, definiert. Er wird, wie Faust, unter der Definition des Dämonischen subsumiert, aber mit dem Unterschied, dass er als der Prototyp der Renaissance und Faust als der Prototyp des Mittelalters dargestellt werden:

„*Don Juan* ist somit der Ausdruck des Dämonischen, das als das Sinnliche bestimmt ist, *Faust* ist der Ausdruck des Dämonischen, das bestimmt ist als jenes Geistige, welches der christliche Geist ausschließt.“¹¹³²

¹¹²⁸ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.399

¹¹²⁹ ebd., S.401

¹¹³⁰ Schweppenhäuser, H., „Dialektischer Bildbegriff und ‚Dialektisches Bild‘“, in ‚Zeitschrift für kritische Theorie‘, 16/2003, 9.Jahrgang, herausgegeben von Wolfgang Bock und Gerhard Schweppenhäuser, zu Klampen, Lüneburg 2003, S.22

¹¹³¹ ebd., S.23

¹¹³² Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.109f

Am 19. März 1837 wird schon der Gedanke von Faust als Repräsentant eines Zeitalters formuliert: „- Men nu træder da endelig den classe Mennesker frem, vi maa iagttage; der er nemlig dem, der ved Anskuelsen søge at opfatte det uendelig Mangfoldige i Naturen, i Livet, i Horisonten, i Anskuelsens Totalitet. Men her er ogsaa Ulykken, thi meget er allerede oprullet for deres Blik, Meget kommer der hver Dag til; men under al denne Viden af Meget slumrer Følelsen af, hvor uendelig Lidet det er, og denne Følelsen er det som lammer deres Virksomhed, og nu indtræder det Faustiske som

Mit der Entstehung des Christentums sieht Kierkegaard, Hegel gemäß, dass das Dämonische eine neue Dimension erreicht hat.

Kierkegaards Einsicht gemäß, dass die Form des Inhalts eigenes Anderes und dadurch der Inhalt selber ist, fordert eine neue Form, die nicht mehr im traditionellen Sinne Dichtung ist. Diese nennt er ein ‚psychologisches Experiment‘. Zwei seiner Stücke tragen diese Bezeichnung im Untertitel, nämlich die ‚Wiederholung‘ und die ‚Leidensgeschichte‘ aus den Stadien. Frater Taciturnus fordert, dass ein Drama mit dem Ende beginnen und den Anfang durchschimmern lassen soll und selbstverständlich folgt die Leidensgeschichte dieser Anlage. Es wird nicht die Geschichte einer unglücklichen Liebe erzählt, sondern im Nachhinein über diese reflektiert, eben das heißt, dass mit dem Ende begonnen wird.¹¹³³ Dies geschieht in den Tagebuchaufzeichnungen, die in zwei Reihen gegliedert sind. Die eine enthält nach der Datumsangabe die Eintragung ‚Morgens‘ und in ihr vergegenwärtigt sich der Held kritisch die verschiedenen Stadien seines Liebesverhältnisses, die jeweils um ein Jahr zurückliegen. In der bei weitem ausführlicheren zweiten Reihe, die durch die Notiz ‚Mitternacht‘ nach der Datumsangabe gegen die erste abgehoben ist, stellt sich Quidam die Frage, inwieweit er schuldig oder unschuldig ist und sie gibt seine Zweifel, Anschuldigungen und Reuebekenntnisse wieder. Kierkegaard hat hier versucht, die inneren Widersprüche darzustellen, was nach seiner Meinung, Dichtung nicht zu

Fortvivlen over ikke at kunne omfatte hele Udviklingen i et altomfattende Totalblik, hvor tillige hver enkelt Nuance blev anerkjendt i sin fulde Værdi C: sin absolute Værdi. –Men hvor i er Forskjellen? Den egentlige Fausts Fortvivelse var mere praktisk. Han havde studeret; men Studierne havde ikke givet ham noget Udbytte (hvorimod den Anden af det, han har seet, dog har noget Udbytte, omend saa uendelig Lidet mod det, han ønsker. Fausts Udbytte af Viden var et Intet, fordi det overhovedet ikke var det Spørgsmaal, han søgte besvaret, men Spørgsmaalet om: hvad han selv skulde gjøre.)“

Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg 1834-1846“, herausgegeben von Jørgen Dehs, Borgen 1999, S.137

„Aber nun tritt endlich die Klasse der Menschen hervor, die wir beobachten müssen; das sind gerade sie, die mit der Anschauung versucht haben, die unendliche Mannigfaltigkeit in der Natur, im Leben, in der Geschichte, in der Anschauung der Totalität aufzufassen. Aber hier ist auch das Unglück, weil schon viel vor ihren Augen aufgerollt ist, viel mehr kommt jeden Tag dazu, aber unter diesem Wissen von viel, schlummert das Gefühl davon, dass es unendlich wenig ist, und gerade dieses Gefühl lähmt ihre Wirksamkeit und nun tritt das Faustische als Verzweiflung hervor, die Entwicklung in einem allumfassenden Totalblick zu umfassen, wo früher jede einzelne Nuance in ihrem vollen Wert anerkannt wurde. C: ihr absoluter Wert. – Aber worin liegt der Unterschied? Die eigentliche Verzweiflung des Faustes ist mehr praktisch. Er hatte studiert; aber die Studien haben ihm keinen Ertrag gegeben (wo gegen das Andere von dem, was er gesehen hat, doch etwas Ertrag gegeben hat, obwohl es unendlich wenig ist, gegen das, was er sich wünscht. Der Ertrag von Faust, das Wissen war ein Garnichts, weil es überhaupt nicht die Frage war, er versuchte zu beantworten, sondern die Frage darüber, was er selbst tun sollte.)“ [L.R.]

¹¹³³ Das Tagebuch aus den ‚Stadien‘ ist wie die ‚Wissenschaft der Logik‘ von Hegel aufgebaut: „Sondern es kann nur die Natur des Inhalts sein, welche sich im wissenschaftlichen Erkennen bewegt, indem zugleich diese eigene Reflexion des Inhalts ist, welche seine Bestimmung selbst erst setzt und erzeugt.“

Hegel, G.W.F., „Wissenschaft der Logik I“, Gesammelte Werke, Bd.5, Frankfurt am Main 1986, S.16

leisten vermag. Am ehesten lässt das Experiment sich mit der Novelle vergleichen. Mit ihr hat es einige Charakteristika gemeinsam. Erzählt wird zumeist über eine ungewöhnliche Einzelbegebenheit mit einem einzigen Konflikt und die Exposition ist knapp, geradlinig auf ein Ziel hinauslaufend. Das Ereignis ist aus dem Leben des Helden herausgegriffen; berichtet wird nur dieses, ohne dass über das frühere oder weitere Schicksal des Helden Auskunft gegeben wird.

Mit dem Ausdruck der ‚objektlosen Innerlichkeit‘ bezeichnet Adorno Kierkegaards Philosophie als: ‚Fliehend vor Verdinglichung zieht er sich in die Innerlichkeit zurück‘, die Kierkegaardschen Begriffe des Geistes und der Freiheit werden kritisiert und er beschreibt die ‚verlassene Innerlichkeit‘ als Intérieur‘. Damit kritisiert Adorno nicht nur die Kierkegaardsche Angehörigkeit des Idealismus und seine Vorstellung von Kunst, sondern auch seine angenommene Unzulänglichkeit der Ästhetik:

„Tradition wäre zu retten einzig durch Trennung vom Bann der Innerlichkeit. Große Kunstwerke der Vergangenheit gingen nie in Innerlichkeit auf; meist haben sie diese durch Entäußerung gesprengt. Eigentlich ist jedes Kunstwerk als auswendig Erscheinendes auch Kritik an der Innerlichkeit und damit jener Ideologie konträr, welche Tradition dem Hort subjektiver Erinnerungen gleichsetzte.“¹¹³⁴
Es stimmt, dass Kierkegaard mit ‚Entweder-Oder‘ das Ästhetische verlässt, aber obwohl das Thema nicht explizit weiter behandelt wird, sind seine späteren Texte (s)eine Form der Ästhetik. Seine Werke bezeugen, dass die Ästhetik immer noch Gültigkeit hat, um zu zeigen wie die Annäherung der Transzendenz möglich oder eher nicht möglich ist. Das Religiöse wird mithilfe der Kunst, nicht plastisch, nicht bildlich, oder musikalisch, sondern schriftlich dargestellt – für jeden als Einzelnen.¹¹³⁵

¹¹³⁴ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.446

¹¹³⁵ Kierkegaard verlässt das Ästhetische um in das Religiöse hineinzugelangen, während der Ästhetiker bei Adorno der Statthalter des Statthalters ist. Die Kunst wird als das Moment, als einzige Möglichkeit einer Erfahrung gesehen. So wie Kierkegaard hält Adorno am Begriff des Individuums fest, „Weil gerade seine Defekte, seine rationalisierten Irrationalitäten jenes nicht zugerichtete Individuum sichtbar werden lassen, das doch erst nach der Beseitigung des Antagonismus von Allgemeinen und Besonderen verwirklicht wäre.“

Scheible, H., „Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie Theodor W.Adorno“ in ‚TEXT+KRITIK Theodor W.Adorno, Zeitschrift für Literatur‘, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnhold, München 1983, S.114
Kierkegaard bleibt also auch im offenen Angriff notwendig Dichter, springt nicht in die total christliche Kategorie des Wahrheitszeugen, sondern deckt mit seinen Mitteln die Ideologie auf, die den Wahrheitszeugen proklamiert.

X. DAS INTERESSANTE, DIE WIEDERHOLUNG UND DIE ANGST ALS GRENZKATEGORIEN ZWISCHEN DEM ÄSTHETISCHEN UND ETHISCHEN BZW. RELIGIÖSEN

1. DAS INTERESSANTE¹¹³⁶

In den ästhetischen Texten Kierkegaards gibt es drei Begriffe, die die Grenze zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen, und dem Ethischen und dem Religiösen bezeichnen könnten, denn die Begriffe ziehen sich wie ein roter Faden durch seine so genannte Philosophie.¹¹³⁷ Erst aus der Perspektive einer wechselseitigen Explikation erhalten die Begriffe als Grenzbegriffe des Begrifflichen, als Konstellation, Konturen. Die Grenzkategorien spiegeln die Grenzsituationen wie Krankheit, Tod, Zufall, Kampf und Schuld wieder und sie können auch als Grenzbegriffe des Begrifflichen verstanden werden. Es sind Situationen, in denen offenbar wird, dass die rationale Planung und Ordnungskraft der Vernunft gegenüber der Unvernunft des faktischen Lebens versagt und der Idealität der Weltanschauung des Geistes ihre Ohnmacht erweist. Im Versagen beider Potenzen kommen Antinomien in der Wirklichkeit liegende Widersprüche zum Vorschein, die die Einheit des Ganzen aufheben. Im Scheitern der Vernunft, an deren Grenze die Freiheit des Ichs entspringt, wird der Geist, der sich als das Selbst übernimmt in der Übernahme der Grenze, die in der Grenzsituation zusammenzubrechen drohte, wieder hergestellt. Die Annahme der Existenz zeigt sich damit als eine vollzogene Selbstsetzung in der Übernahme der Grenze.

¹¹³⁶ In ‚Furcht und Zittern‘ bezeichnet Johannes de Silentio im Übrigen das Interessante als eine Grenzkategorie, eben einen Grenzbereich zwischen Ästhetik und Ethik.

vgl., Kierkegaard, S., ‚Furcht und Zittern‘, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.76

¹¹³⁷ Wenn Anke Thyen in ‚Negative Dialektik und Erfahrung‘ schreibt: ‚Ich möchte mit einer begrifflichen Annäherung an das fortfahren, was ich die Dimensionen des Nichtidentischen bei Adorno nennen will. Nichtidentisches als Begriff ist selbst ein Beispiel für das philosophische Verfahren, das die >>Negative Dialektik<< als Modell kritischen Philosophierens vorlegt: Begriffe als Konstellationen, um dasjenige zu begreifen, womit sie befaßt sind, und nicht als Definiton.‘

Thyen, Anke, ‚Negative Dialektik‘, Frankfurt am Main 1989, S.198

‚Der Begriff des Nichtidentischen kann, wie Adorno sagt, nicht bei sich, der Erkenntnistheorie, verweilen, sondern überschreitet deren Grenzen, indem er zur Sachhaltigkeit der Philosophie nötig‘.

ebd., S.282

Die Grenzbegriffe bei Kierkegaard können analog verstanden werden.

Als Ganzes verdeutlicht die Frühschrift ‚Johannes Climacus oder De omnibus dubitandum est‘ eine anfängliche Einsicht Kierkegaards, die für sein gesamtes Werk bestimmend und gültig blieb.

Er versucht dort „die ideelle Möglichkeit des Zweifels im Bewußtsein zu ermitteln“¹¹³⁸, und sieht sich daher genötigt, die Struktur des Bewusstseins auszufragen. Als Sein ist das Bewusstsein das ‚schlummernde Ineins‘ von Realität und Idealität. ‚Seiend‘ ist das Bewusstsein über das Verhältnis von Realität und Idealität als Widerspruch. Wissend ist das Bewusstsein des Wissens um dieses Verhältnis: So hat es sich aber von der Wirklichkeit des Verhältnisses in seinen Möglichkeiten abgesetzt.

Wissend kann das Verhältnis nicht wirklich bleiben, kann es nicht sein und deshalb bleiben Denken und Sein radikal geschieden.

Die Reflexion ist uninteressiert. Das Bewusstsein hingegen ist das Verhältnis und damit Interesse, eine Doppeltheit, welche vollständig und mit prägnantem Doppelsinn in dem Wort Interesse ausgedrückt ist. Die Reflexion als das Wissen des Verhältnisses ist ohne Interesse am Verhältnis, dagegen ist das Bewusstsein zwischen Realität und Idealität gespannt, es ist Zwischensein, es ist Inter-esse. Da das Bewusstsein weder Realität noch Idealität und doch zugleich beides ist, was diesen Widerspruch ausmacht, kann es nicht ohne Interesse sein, denn als Interesse ist das Bewusstsein notwendig an das *Esse* gebunden. Das Bewusstsein kann nur notwendiges Interesse am Esse sein, denn ‚Interesse‘ ist hier als Ausrichtung und Anpassung an das Esse zu verstehen. Der ‚prägnante Doppelsinn‘ von ‚Interesse‘ und ‚Interesse‘ drückt nichts anderes aus, als wiederum das Wesen des Bewusstseins selbst. Als Widerspruch ist das Bewusstsein das Inter-esse, als das Wissen dieses Widerspruchs ist es das Streben zu diesem Widerspruch zurück, das Interesse an ihm. Da das Bewusstsein als der Widerspruch von Realität und Idealität bestimmt ist, ist diese interessierte Bewegung der Idealität an der Realität in seinem Wesen. Der Zweifel ist, so sagt Kierkegaard, ob es eine höhere Form als alles objektive Denken gibt:

„denn er [der Zweifel, L.R.] setzt dies voraus, hat aber ein Mehr, ein Drittes, welches das Interesse oder das Bewußtsein ist.“¹¹³⁹

Mit dem Ausdruck des ‚objektiven Denkens‘ kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass das Denken Hegels getroffen werden soll, aber das Verdikt trifft das

¹¹³⁸ Kierkegaard, S. „Johannes Climacus oder De omnibus dubitandum est“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1952, S.153

‚Denken‘ als solches überhaupt. Der Zweifel ist dann darum eine ‚höhere Form‘, weil er aus dem Ur-sprung von Denken und Sein heraussprechen kann.

Das Bewusstsein, das den Widerspruch denkt, hat ihn wieder verdeckt und es entdeckt den Widerspruch wieder durch die ‚Wiederholung‘, d.h. dadurch, dass das Bewusstsein dazu übergeht, das Verhältnis zu wissen. Im Wissen wiederholt das Bewusstsein den Widerspruch, was der Widerspruch selbst ist.

Mit der Bestimmung des Bewusstseins als Wiederholung bricht das Manuskript dieser Frühschrift Kierkegaards ab.

Die Unterschiede zwischen der Zeit vor und nach Schlegel sind, dass nach Schlegel der Begriff des ‚Interessierenden‘ gewisse Konnotationen in eine moralische und kulturphilosophische Richtung bekommt, die das ‚Interessierende‘ vorher nicht hatte. In dieser Phase der Entwicklung ist für Schlegel das charakteristische, dass die Kategorie des ‚Interessanten‘ eigentlich als eine ästhetische Kategorie entwickelt wird, er verbindet Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Ästhetik und Moral sowie Kunstphilosophie und Kulturphilosophie zu einer Einheit zusammen.¹¹⁴⁰ Seine Auffassung der Kunst entspringt aus einer Krise des Bewusstseins; er beschreibt diese Krise und versucht aufzuzeigen, wie sie überwunden werden kann. Die Kunst wird deshalb für Schlegel ein Teil des sozialen Lebens; wenn dieses vom moralischen Verfall geprägt ist, degeneriert die Kunst¹¹⁴¹ und deshalb kann die moralische und ästhetische Bildung nicht voneinander getrennt werden.

Aber Schlegel versucht nicht nur die Ästhetik von Kant in die Charakteristik der Moderne als Unterschied zur Klassik mit einzubeziehen, denn er bezieht auch die Moralphilosophie mit ein. Nachdem die moralische Handlung von einem begierdelosen Willen bestimmt wird, kann das moralische Urteil in Analogie zum Urteil des Geschmacks, das sich auf die allgemeine Gültigkeit bezieht, gefällt werden. Da das Interessante, im Unterschied zur Schönheit der Klassik, anziehend

¹¹³⁹ ebd., S.157

¹¹⁴⁰ Als ästhetische Kategorie wurde ‚das Interessante‘ von Friedrich Schlegel in ‚Über das Studium der griechischen Poesie‘ (1795-96) eingeführt. Das ‚Interessante‘ wird sowohl an dem Appel des Künstlers an das Publikum mit ständig mehreren spektakulären Mitteln gemessen und zum Element der (selbst)Reflexion.

Der Begriff des ‚Interessanten‘ wurde in Dänemark von J.L.Heiberg in seiner Rezension von Oehlenschlägers Schauspiel ‚Dina‘ in ‚Intelligensblade‘ von 15. Nov. 1842 (Nr. 16. und 17.) aktualisiert

¹¹⁴¹ Schlegel, F. „Kritische Ausgabe seiner Werke“, Bd.1, herausgegeben von E.Behler, Paderborn 1979, S.257

ist, weil es die Bedürfnisse und die Begierde anspricht und deshalb die Handlungen bestimmt, wird die Ästhetik und die Moral bei Schlegel zusammengekoppelt. Die künstlerische Krise der Moderne ist auch eine moralische Krise, die auf der Herrschaft des Interessanten beruht. Auch für Schlegel war die Gegenwart, ausgedrückt durch einen Begriff von Kierkegaard, in dem Interessanten ‚verlaufen‘.

Kant spricht davon, dass in jedem Mensch einen Gefühl des Moralischen zu finden ist. Wenn diese Gefühl von der Vernunft begriffen wird, kann es als moralisches Interesse gedacht und als reines Interesse bestimmt werden, weil es von der Wahrnehmung und deshalb auch von der Begierde unabhängig ist. Ein Interesse, das von der Sinnlichkeit und der Begierde bestimmt wird, ist nicht rein und deshalb nicht moralisch. ‚Das Interessante‘ spricht den Zuschauer an, reizt die Wahrnehmung und setzt seine Gedanken in Bewegung; er interessiert sich dafür und wünscht dessen Existenz. Die Kunst, die das zur Bestimmung hat, hat keine Allgemeingültigkeit und Objektivität, weil deren ästhetische Qualitäten von den Bedürfnissen und Begierden des Zuschauers bestimmt werden. ‚Das Interessante‘ ist daher als solches aus einem un- oder amoralischen Interesse bestimmt und der Kampf gegen ‚das Interessante‘ wird ein Kampf der Moral. Hiermit wird Ästhetik und Moral bei Schlegel innerhalb eines Kantischen Rahmens zusammengebunden und der Begriff ‚des Interessanten‘ hat als Kategorie Affinität zur Ästhetik und Moral. Das Interessante wird bei Schlegel zweideutig, als eine subjektive ästhetische Kraft und als eine Kategorie der Materie, nämlich als Bezeichnung für das Charakteristische und das individuelle, aufgefasst.

Wird das Interessante verfolgt, ist es nicht mehr das Allgemeine und Universelle was verfolgt wird, sondern es werden die Lebensumstände und die individuellen Besonderheiten hervor gehoben. Aber selbstverständlich ist der Weg vom Interessanten zum Pikanten und damit zum Skandalösen lang.¹¹⁴²

¹¹⁴² In einer kleinen Großstadt wie Kopenhagen machte sich eine Persönlichkeit wie Kierkegaard es war, selbstverständlich bemerkbar. Erst als der Interessante, dann als der Skandalöse: „Ist Kopenhagen sich überhaupt jemals über einen einig gewesen, so darf ich sagen, es war sich einig über mich: ich war ein Tagedieb, ein Müßiggänger, ein glänzender Kopf, witzig, usw. – aber des „Ernstes“ ermangelte ich da unbedingt. Ich stellte dar der Weltlichkeit Ironie, Lebensgenuß, den raffiniertesten Lebensgenuß – aber von „Ernst und Verlässlichkeit“ war da keine Spur, hingegen war ich ungeheuer interessant und pikant.“

Kierkegaard, S., „Die Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Regensburg 1951, S.56

Kierkegaard erkennt die biographischen Tendenzen in seinem gegenwärtigen literarischen Kontext:

„Derartige Mystifikationen sind unter Umständen auch in der *Literatur* unvermeidlich, in der man allenthalben umlauert wird von einer Unzahl wachsamer Literaten, welche Verfasser entdecken, etwa ebenso wie Christine Liebraut Ehen stiftet. Je weniger es nun äußerliche Gründe sind (...), die einen zum Versteckspielen veranlassen, je mehr eine gewisse *innere Unendlichkeit* im Schriftsteller den Wunsch erweckt, sein Werk von jeder endlichen Beziehung auf seine Person frei zu halten, den Wunsch erweckt, aller Beileidsbekundung durch die Unglücksgefährten überhoben zu sein und ebenso aller Beglückwünschung durch die zärtliche Schriftstellerbruderschaft, - um so mehr kommt die Ironie zum Vorschein.“¹¹⁴³

Bei Kierkegaard ändert sich die Bedeutung der Kategorie ‚das Interessante‘, je nachdem, ob der Begriff der Reflexion in subjektiver oder objektiver Bedeutung angewandt wird.

Anhand des Begriffs ‚das Interessante‘ wird deutlich wie die Grenzkategorien sich entfalten. In einem Entwurf zur Einleitung von ‚Entweder-Oder‘ schreibt Kierkegaard, dass „Aesthetikeren har villet udtømme det Interessantes Potens“,¹¹⁴⁴ ein Ausdruck, der im ‚Tagebuch des Verführers‘ wiederholt wird. In dem Abschnitt von Mozarts Don Juan in ‚Entweder-Oder‘ wird die Kategorie des Interessanten als eine gegensätzliche Bestimmung zur sinnlichen Genialität benutzt und im ‚Tagebuch der Verführer‘ werden die Begriffe der Verliebtheit und der Verführung eben als interessant bezeichnet. Die gewiss auch vorhandene Vorliebe der Romantiker für das Schockierende, das Bizarre und für den Sinnenreiz hat Kierkegaard als bloß ‚interessant‘ abgetan, denn er wollte damit auch die Nichtigkeit und Substanzlosigkeit der romantischen Produktionen herausstellen.

Aber es ist das Los des Interessanten und gehört zu seiner Definition, dass es nur das erste Mal interessant ist, in seiner Wiederholung aber langweilig wird. Ebenso wie die reflektierte Trauer kann die Ehe nicht in einer ästhetischen Darstellung ausgedrückt werden. Gemeinsam für den unharmonischen Gemütszustand und der

¹¹⁴³ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.256

Die Ironie drückt am besten die indirekte Mitteilung aus. Kierkegaards ganze Schriftstellerei ist die Kunst dieser – der ‚indirekten‘ – Mitteilung. Sie muss immer zweier Dinge eingedenk sein: Das Verhältnis des Autors zur Wahrheit und das Verhältnis des Lesers zu ihr. Sie darf nicht vorgeben, der Autor verfüge über die Wahrheit, und sie muss dem Leser dazu verhelfen, sie in sich zu vollziehen.

¹¹⁴⁴ Kierkegaard, S. „Pap III, B188,1, utgitt av P.A.Heiberg, V.Kuhr og E.Torsting Søren Kierkegaards Papirer, 2. førøgende udgave ved Niels Thulstrup I-XIII, København 1968-1970
„Der Ästhetiker wollte die Potenz des Interessanten ausleeren.“ [L.R.]

harmonischen Institution sind deren richtungslose Entfaltung in der Zeit. In der Trauer ist es die konstante Wiederholung der Unterschiede und in der Ehe die konstante Wiederholung des Identischen. Die Ehe, die das Allgemeine und nicht das Zufällige erhält, und die reflektierte Trauer weisen gemeinsam auf die Armut der Darstellung gegenüber dem Reichtum des Seins hin. Die Kunst und die Literatur können nicht die Qualen der Seele oder die Leere des Alltags adäquat ausdrücken. Aber die stummen Gestalten, Antigone, Abraham, Marie Beaumarchais, Donna Elvira und die Sünderin bilden in den Erzählungen bei Kierkegaard einen Aufenthalt in der fortschreitenden dramatischen Handlung. Sie bilden ein statisches Panorama, die Bewegung liegt in dem Blick des Beschreibenden, während derjenige, der beschrieben wird, still steht. Die Figuren erstarren in einem *zufälligen* Augenblick. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen den Figuren und der Erzählung und zwischen den Schriften und deren historischem Kontext.

2. DIE WIEDERHOLUNG¹¹⁴⁵

Auf der ersten Reise nach Berlin sieht Constantin an dem Königstädter Theater ‚Der Talisman‘¹¹⁴⁶ von Johann Nestroy. Die Hauptperson, Titus Feuerfuchs, ist ein Barbiergeselle, dessen Unglück dreifach ist. Er hat kein Geld, kein Mädchen und er ist rothaarig. Als Belohnung, nachdem er als Retter eines Verkehrsunfalls aufgetreten ist, bekommt er eine schwarze Perücke und die wird sein Talisman. Wenn er die Perücke auf seinen roten Kopf setzt, sieht er italienisch aus und die Frauen können ihm dann nicht mehr widerstehen. Eine, die ihm nicht widerstehen kann, ist Constantia. Sie ist keine Verkörperung der römischen Tugend der Standhaftigkeit, sondern eher deren Parodie. Vielleicht hat Kierkegaard den Namen seines Ich-Erzählers dort gefunden. Er heißt Constantin Constantius. Das sind zwei gute römische kaiserliche Namen, die einander übertreffen und gleichzeitig den Namen des Erzählers eingrenzt. Er weiß, was eine Wiederholung ist, sowohl die Ästhetische als auch die Religiöse, aber er kommt nicht selbst in die Nähe der religiösen, die muss er seinem Freund dem Verfasser überlassen. Die zweite Reise nach Berlin ist ein Fiasko, weil Constantin Constantius nur für sich konkludieren kann, dass die richtige Wiederholung nicht existiert, sondern nur deren blasse Nachahmung.

Mit dem Begriff der *Wiederholung* versucht Kierkegaard, wie mit ‚Entweder-Oder‘, vielleicht den geheimen Dialog mit Regine¹¹⁴⁷ fortzusetzen. Zweimal fährt

¹¹⁴⁵ Mit der ‚Wiederholung‘ kommt Kierkegaard der Vorstellung Bachtins von einem karnevalistischen literarischen Werk sehr nahe.

siehe: ‚Kierkegaard and Dostoyevsky seen through Bakhtin’s Prism‘ von Alex Fryszman, in ‚Kierkegardiana‘, Bd.18, Kopenhagen 1996

¹¹⁴⁶ Nestroy, Johann, ‚Der Talisman. Posse mit Gesang in drei Akten (1840). Komödien‘ Bd.3, herausgegeben von Franz H. Mautner, Frankfurt am Main 1979, S.285

¹¹⁴⁷ Im Jahre 2001 wurde das Tagebuch von Regine Olsen in Dänemark herausgegeben. Darin wurde entdeckt, dass sie die Verlobung mit Kierkegaard aufgelöst hat, und nicht umgekehrt. Kierkegaard hat in seinen Papieren bemerkt, dass sie, die Regine, durch ihn einen Platz in der Geschichte bekommen kann und, dass seine Werke einmal Glanz über ihren Namen werfen werden. Seine Bemerkung steht analog zu der von Johannes über Cordelia, dass sie nicht die letzte Phase der Verführung interessant finden wird, sondern sie wird darüber reflektieren. In ihrer Trauer wird sie stets die unausgenutzte Möglichkeit hin und her drehen. Die Zeit nach dem Bruch der Verlobung ist die Phase der geistigen Verführung. Die Verführung, die Verlobung und deren Auflösung führte bei Johannes dem Verführer zu einer Selbstreflexion und deshalb gehört es unter den Begriff das ‚Interessante‘ in seiner subjektiven Bedeutung. Da er selbst das Interessante während dieser Zeit ist, ist er das Interessante in einer objektiven Bedeutung. Für Cordelia ist das Interessante dadurch bewahrt, da sie während dieses Prozesses einen Charakter und eine Persönlichkeit entwickelt hat. Diesen Prozess hat sie in die Kategorie des Interessanten hineingebracht.

Wenn es so wäre, dass Regine die Verlobung aufgehoben hätte, müssten die Schriften von Kierkegaard unter anderen Bedingungen ausgelegt und rezensiert werden. Nur wegen des Interesses werden ein paar Auszüge aus dem so genannten Tagebuch von Regine zitiert:

„Mandag [11.10.41]

Jeg sagde til Søren at nu har han sin Frihed. Jeg bad ham kysse mig sidste Gang og saa gaae og ikke komme igjen. Jeg fik Smerter i Maven. Han var hvid i Ansigtet og kunde ikke faae sit Øie i ro, da han tog min Haand. Cornelia kommer ind, men hun gik strax igjen. Han satte sig og begyndte at græde og gribe mig og forlangte sit Løfte af mig. For en Time siden er Søren gaaet. Han har glemt sin Cigarfederal paa Bordet, og jeg troer ikke, han gik i Nørregade. Jeg er nok lettet, men tænker lidt paa, hvor han nu er og hvor han er gaaet hen. Han har ladet sin Federal ligge. Jeg har ikke mere Smerter i Maven.

Søren kom efter sin Federal. Han talte med Moder og Fader og gik igjen. Gud skee Lov! Al den Uleilighed, jeg har forvoldet ham.“

„Regine Olsens dagbog“, udgivet af Erik Søndergaard Hansen med efterskrift ved Johs.Nørregaard Frandsen, Højbjerg 2001, S.61

„Montag [den 11.10.41]

Ich habe Søren gesagt, dass er nun seine Freiheit habe. Ich habe ihn darum gebeten, mich zum letzten Mal zu küssen und nicht wieder zu kommen. Ich habe Schmerzen im Bauch bekommen. Er war im Gesicht weiß und konnte seinen Blick nicht ruhig halten, als er meine Hand genommen hat. Cornelia [ihre Schwester, L.R.] kommt herein, aber ging sofort wieder heraus. Er setzte sich und fing an zu weinen, ergriff mich und verlangte ein Versprechen von mir. Vor einer Stunde ist Søren gegangen. Er hat sein Zigarrenfutteral auf dem Tisch vergessen, und ich glaube nicht, dass er in die Nørregade ging. Ich bin wahrscheinlich erleichtert, aber denke ein bisschen darüber nach, wo er sich nun befindet und wohin er gegangen ist. Er hat sein Futteral liegen lassen. Ich habe keine Bauchschmerzen mehr.

Søren kam um seinen Futteral abzuholen. Er sprach mit Mutter und Vater und ging wieder. Gott sein Dank! All die Ungelegenheit, die ich ihm angetan habe.“ [L.R.]

Den Tag danach, Dienstag 12.10.41, schreibt sie: „Fader har udtrykt sin Vrede over Søren, men Jonas hoverer. Cornelia lyttende vist, men siger ingenting. Jeg har sagt til Moder, at Søren har brudt vores Forlovelse og slaaet op. (...) Jeg er ikke længer svimmel som igaar, da Søren gjentok, at det var saa ham, der gjorde det forbi. Tjen mig i det, sagde Søren. Han kyssede mig vist og jeg sagde nok, at det vil Ingen jo troe, men det skal jeg lade ham om og bare tie med, at han har sin Frihed.“

ebd., S.64

„Vater hat sein Ärgernis über Søren ausgedrückt, aber Jonas triumphiert hämisch. Cornelia hat zugehört, aber sagt gar nichts. Ich habe Mutter gesagt, dass Søren unsere Verlobung aufgelöst und Schluss gemacht hat. (...) Mir ist nicht mehr schwindelig wie gestern, als Søren wiederholte, dass er es war, der Schluss gemacht hat. Diene mir darin, sagte Søren. Er hat mich wahrscheinlich geküsst und ich habe wahrscheinlich gesagt, dass es doch keiner glauben wird, aber das soll ich ihm überlassen und nur darüber schweigen, dass er seine Freiheit hat.“ [L.R.]

Später an einem Donnerstag, leider nicht datiert, schreibt sie, dass sie das Versprechen an Kierkegaard, dennoch weiter erzählt hat.

„Jeg har betroet lidt til Sibbern, som sagde, at jeg gjorde Ret deri, og at det var vel Frits jeg elskede i Sandhet. Jeg sagde, at Søren forlangte at staae som Skurken uden Medlidenhed. Saadan kunde han det bedst og taale sin Ensomhed. (...)“

ebd., S.65

„Ich habe Sibbern ein bisschen anvertraut, der gesagt hat, dass ich richtig gehandelt habe und dass ich doch Frits in Wahrheit liebe. Ich habe gesagt, dass Søren als der Schurke ohne Mitleid da zu stehen verlangt hat. So konnte er am besten seine Einsamkeit ertragen. (...)“ [L.R.]

Das Tagebuch hat mehrere Ähnlichkeiten zum ‚Tagebuch des Verführers‘: das Thema der Verlobung, die Verführung und die zufälligen Umstände über die Herausgabe des Buches. ‚Das Tagebuch des Verführers‘ wurde unter mehreren Pseudonymen herausgegeben, genau wie das Tagebuch von Regine. Das Original von Regines Tagebuch wurde niemals der Öffentlichkeit vorgelegt und dessen Herausgeber, Erik Søndergaard, ist ein pensionierter Ingenieur aus Dubai. Er konnte trotz vieler Versuche bis heute nicht aufgespürt werden. Daher wird angenommen, dass das Tagebuch und Erik Søndergaard eine Erfindung ist. Aber die Frage, wer versteckt sich hinter dem Pseudonym und wer wird hier verführt, bleibt trotzdem bestehen. Ist der Herausgeber der verstorbene Kierkegaard Forscher Johannes Sløk oder ist es der Lektor Johannes Nørregaard Frandsen, der das Nachwort geschrieben hat? Die ständige Frage bleibt, wer wen verführt. Man könnte fast glauben, dass Johannes, der Verführer aus Kierkegaards Schrift, ein Johs. (Nørregaard Frandsen)

Constantin nach Berlin, um nach der Auflösung der Verlobung die Spuren hinter sich zu verwischen. Aber er muss resigniert feststellen, dass eine Wiederholung im weltlichen Dasein nicht möglich ist. In dieser Schrift radikalisiert Kierkegaard die Bestimmung der Zeitlichkeit zum Signum menschlicher Existenz schlechthin. Zeitlichkeit im emphatischen Sinne realisiert sich aber erst im Vollzug jener ‚Doppeltbewegung‘ der ‚Wiederholung‘.

Wittgenstein drückt die Diskrepanz zwischen Möglichkeit und Wiederholung im Dasein, ähnlich wie Kierkegaard aus:

„Die unendliche Möglichkeit wird durch die unendliche Möglichkeit wiedergegeben. In den Zeichen selbst liegt nur die Möglichkeit und nicht die Wirklichkeit der Wiederholung. [I]“¹¹⁴⁸

Es kommt Kierkegaard darauf an, die Subjektivität so zu konstituieren, dass diese das Zeitliche nicht verlässt, sondern die Zeit in sich aufnimmt. Deshalb führt er polemisch gegen die Erinnerung den Begriff der ‚Wiederholung‘ ein. In dieser ist die Erinnerung freilich nicht ausgeschaltet, vielmehr wird sie in einen Bezug zur Gegenwart und zur Zukunft gebracht.

Die psychologische Entfaltung des Begriffs der Wiederholung ist wesentlich dem gesamten Werk der ‚Wiederholung‘ gewidmet, in der ständigen Gegenüberstellung von Wiederholung und Erinnerung,¹¹⁴⁹ um sodann in der Einsicht zu gipfeln:

„Wiederholung, das ist die Wirklichkeit und der Ernst des Daseins. Wer die Wiederholung will, der ist im Ernst gereift.“¹¹⁵⁰

Der Begriff der Wiederholung wird als Schlüsselbegriff benutzt, um die Grenze des Ästhetischen aufzuzeigen und gleichzeitig den Anfang der ethischen Anschauung darzulegen.

geworden ist. Davon abgesehen, kann der Verführer nur ein Anhänger der Fiktion und des Humors sein, denn das Buch ist ein intelligenter und raffinierter Streich.

¹¹⁴⁸ Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.164 (144)

¹¹⁴⁹ Der Begriff der Wiederholung steht bei Kierkegaard als Gegensatz zum griechischen Begriff der Erinnerung bei Plato: „Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn das, was wiederholt wird, ist gewesen, daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu dem Neuen. Wenn die Griechen sagten, daß alles Erkennen Erinnern ist, so sagten sie, das ganze Dasein, welches da ist, ist dagewesen; wenn man sagt, das Leben ist eine Wiederholung, dann sagt man, das Dasein, welches dagewesen ist, wird nun daseiend. Wenn man die Kategorie der Erinnerung oder Wiederholung nicht hat, dann löst das ganze Leben sich in einem leeren und inhaltslosen Lärmen auf. Die Erinnerung ist die heidnische Lebensanschauung, die Metaphysik die Moderne; die Wiederholung ist das *Interesse* der Metaphysik und zugleich das Interesse, an dem die Metaphysik strandet; die Wiederholung ist die Lösung in jeder ethischen Anschauung, die Wiederholung ist *conditio sine qua non* für jedes dogmatische Problem.“

Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, übersetzt von Liselotte Richter, Frankfurt am Main 1984, S.23

¹¹⁵⁰ Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, übersetzt von Liselotte Richter, Frankfurt am Main 1984, S.8

Die interessante Wiedererzählung bricht den Raum auf und kreist konkret um eine Art architektonischer Symbolisierung, einer besonderen Weise des Spatiums das Ereignis anzueignen, dadurch kann die ideale Bedeutung nicht von der faktischen Wirklichkeit getrennt werden. Mit Constantin Constantinus, dem pseudonymen Schriftsteller von ‚Wiederholung‘, bewegt sich der Leser in einer Berliner Wohnung:

„Man steigt in die erste Etage hinauf in einem mit Gas erleuchteten Haus, man öffnet eine kleine Tür, man steht im Entree. Zur Linken hat man eine Glastür, die in ein Kabinett führt. Man geht gerade aus, man ist in einem Vorzimmer. Dahinter sind zwei Zimmer, von ganz gleicher Gestalt, übereinstimmend möbliert, wie man in einem Spiegel ein Zimmer doppelt sieht. Das hintere Zimmer ist geschmackvoll erleuchtet. Ein Armleuchter steht auf einem Arbeitstisch, ein leicht geschwungener Lehnstuhl, bezogen mit rotem Samt, steht vor diesem. Das vordere Zimmer ist nicht erleuchtet. Hier mischt sich des Mondes bleiches Licht mit der stärkeren Beleuchtung des hinteren Zimmers. Man setzt sich auf einen Stuhl am Fenster, man betrachtet den großen Platz, man sieht die Schattten der Vorbeigehenden über die Mauern huschen, alles verwandelt sich zu einer szenischen Dekoration. Eine Traumwirklichkeit dämmert im Hintergrund der Seele.“¹¹⁵¹

Die gespiegelte Doppeltheit erinnert sehr an die erste Begegnung Johannes mit Cordelia in der Wohnung ihrer Eltern.¹¹⁵² In den beiden Passagen ist das Entscheidende, dass der Raum sich in einem symbolischen Prozess gestaltet, in der die Zeit die stufenweise Bildperzeption strukturiert, während die Dynamik in dem wiedererzählenden und bewegenden Blick des Betrachters stehen geblieben ist. Die Passage über die Berliner Wohnung ist, wo das unpersönliche ‚man‘ ‚sich auf einen Stuhl am Fenster‘ setzen kann und mit Abstand im halbdunkel die ‚szenische Dekoration‘ des Bildes genießen kann, konstruiert. Constantin heftet sich wie Johannes an die gegenseitige Harmonie und Symmetrie des Raumes, aber Constantin lässt eher die Dunkelheit und die Umwege im Bild ahnen. Das ‚Vorzimmer‘, das nicht beleuchtet ist, wird als ein Ort der Verwechslung beschrieben: ‚des Mondes bleiches Licht‘, die Welt da draußen verblaßt ‚mit der stärkeren Beleuchtung des hinteren Zimmers‘. Constantin benutzt die Projektion der Lanterne Magica und der Schatten an der Wand wird eine Metapher für die Verwandlung der ‚Traumwirklichkeit‘, aber dann auf einmal wird die Spiegelung des Zimmers ein Bild der freigesetzten und unbewussten Kräfte der Seele.

„Und wenn ein Mensch nicht imstande wäre, ein Bild der Erinnerung zu besitzen selbst im Augenblick der Gegenwärtigkeit, so müßte er ja immer wünschen, im Abstand von der Schönheit zu

¹¹⁵¹ ebd., S.25

¹¹⁵² siehe, ‚Entweder-Oder‘, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.441f

sein, nicht so nahe, dass das irdische Auge nicht sehen kann, wie schön das ist, was er umfassen hält, und was das äußere Auge verloren hat, was er zwar, indem er es von sich entfernt, für das äußere Gesicht wiedergewinnen, was er aber auch dann vor dem Auge der Seele haben kann, wenn er den Gegenstand nicht sieht, weil dieser ihm zu nahe ist, wenn Lipp' auf Lippe ruht. (...) Wie ist sie doch schön! Armer Spiegel, es muß eine Qual sein, gut daß du Eifersucht nicht kennst.“¹¹⁵³

Die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Interessanten des Tagebuches spiegelt sich in dieser Passage wieder. Die Schönheit wird durch die unreflektierte Nähe des Spiegels ausgedrückt und das Interessante ist der idealisierende Abstand des Genusses von der unmittelbaren Erfahrung. Der Spiegel kann nicht, wie Johannes, eine Perspektive erschaffen und deshalb kennt er selbstverständlich keine Eifersucht, da die Perspektive eine grundlegende Unterscheidung zwischen der Realität, die gesehen werden kann, und der Idealität, die unsichtbar ist, voraussetzt. Die Digression des Johannes bricht gerade in der Entfaltung des Kusses ab. Die Prämisse für das Stehenbleiben der Bilder, die die Erinnerung wieder und wieder hervorholen kann, ist eine Distanz zu der sinnlichen Überwältigung, die das Subjekt in einem bestimmten Augenblick bindet und für die ewige Bedeutung der Ideen sperrt. Die Schönheit muss in der Optik Johannes transzendiert werden, damit es möglich wird, die Mannigfaltigkeit des Mädchens auf einmal zu begreifen, auch so wie sie in dem Spiegel versteckt wiedergegeben wird. Er muss die Spannung zwischen der nahen sinnlichen Übergabe und dem entfernteren, von dem Material beherrschten, Gedanken begreifen. Diese Spannweite kommt kompositorisch in der oben genannten Textpassage zum Ausdruck. Indem sie fröhlich und nicht bemerkbar zwischen zwei Erfahrungs- und Anschauungsformen, die des Spiegels und des Ichs, changiert. Die interessante Perspektive ist ein umfassendes Vermögen, das sowohl das Körperliche wie das Geistige repräsentieren kann.

¹¹⁵³ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.366

Die Wahrheit ist in der Kunst nie anders gegeben, denn als Schein. Der ästhetische Schein drückt in jeder Epoche eine charakteristische Stellung des Subjekts und Objekts zur Wahrheit aus. Was in der Kunst erscheint ist eben die Wahrheit. Ähnlich wie Kierkegaard drückt Benjamin aus, dass die Jagd nach Erkenntnis (in der Kunst) in Erkenntnis der Jagd umschlug: „Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit. Sie selbst ist nicht Erscheinung, sondern durchaus Wesen (...) Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle. (...) Also wird allem Schönen gegenüber die Idee der Enthüllung zu der der Unenthüllbarkeit.“

Benjamin, W., „Goethes Wahlverwandtschaften“, Gesammelte Schriften, Bd. I.I, herausgegeben von R.Tiedemann und H.Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S.195

vgl., Hegel, „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.20f

In ‚Furcht und Zittern‘ wird die Gestik von ihrem historischen Zusammenhang gelöst und wird in einer Lesung von deren Implikationen transportiert: Sie wird eine Allegorie über die Kommunikation, die sich in der Schweigsamkeit versteckt. In der ‚Wiederholung‘ wird die Symbolik nicht frei gegeben, sondern strandet in der bewusstlosen Spaltung des Ichs vom Körper und es sinkt unbewusst in ‚wehmütigem Plätschern‘, was nur allein von mythischen Bildern erklärt werden kann. ‚Furcht und Zittern‘ und ‚Die Wiederholung‘ handeln beide von einem Begehren nach einer unvermittelten Nähe¹¹⁵⁴ und das Drama wird auf verschiedenen Stufen durchgespielt. Es ist eine zwischen Vater und Sohn, zwischen stimmungsplagendem Jüngling und zynischem reifen Philister, zwischen Urbilder, Urszenen und interpretierter Wiederdarstellung defigurierter Rede. Würden die szenischen Qualitäten hervorgehoben werden, würde das Stück von dem Zusammenstoß zwischen dem ursprünglichen Schweigen und defigurierter Rede handeln.

¹¹⁵⁴ „Da *Gjentagelsen* sandsynligvis blev afsluttet i juli 1843, og da der her tilsyneladende henvises både til en religiøs kategori og skriftet *FB*, tyder det på, at *FB* var afsluttet, før anden del af *Gjentakelsen* blev påbegyndt.“
Søren Kierkegaards skrifter, K4, udgivet af Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Gads Forlag, København 1998, S.97

3. DAS INTERESSANTE IN ‚FURCHT UND ZITTERN‘

Später in ‚Furcht und Zitteren‘ wird der Begriff ‚das Interessante‘ als eine Grenzkategorie zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen bestimmt; auch in der ‚Wiederholung‘ und der ‚Nachschrift‘ wird die Kategorie mit einbezogen. Der Ausdruck das ‚Interessante‘ wird in ‚Entweder-Oder‘ auf verschiedene Weise dargelegt. In Verbindung mit Cordelia im ‚Tagebuch des Verführung‘ wird die Kategorie als ein Moment beschrieben, als sie ihrer Weiblichkeit bewusst wird, d.h. in dem Augenblick, wo ihre Reflexion durchbricht und die Innerlichkeit, die bis dahin für sie versteckt war, sich hervor drängt. Der Trieb, der Sexualität offenbart sich in dem Äußeren und dadurch wird das ‚Interessante‘ gerade das, was Johannes die Kategorie ‚den Wendepunkt‘ nennt. Dieser Übergang realisiert sich in einer doppelten Verdinglichung des ‚künstlerischen Materials‘ und des ästhetisch souveränen Subjekts. Cordelia, das Objekt der Verführung, erscheint zu keinem Zeitpunkt unter einer anderen Perspektive als das Material und Substrat ästhetischer Form zu sein. Ihre Stofflichkeit, die Subjektivität, wird im fortlaufenden ironischen Ausweichen Johannes vor einer möglichen Anerkennungsbewegung sukzessive zu einer leeren Potentialität verflüchtigt, bevor sie - begrifflich - in einem furiosen Finale in der von Hegel übernommenen Kategorie ‚Sein für Anderes‘ kondensiert. Die Kategorie ‚das Interessante‘ scheint genau so in der ‚Wiederholung‘ aufzutreten, was auch erklärt, warum das Interessante sich nie wiederholen lässt. Dennoch greift Kierkegaard das Thema noch einmal auf, aber mit einer kleinen Verschiebung der Bedeutung, in ‚Furcht und Zittern‘ wieder auf. Dort wird die Kategorie als ein Confinum zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen¹¹⁵⁵ bestimmt. Aber das Ethische hat seine Grenzen und gerade diese Grenze erkennt und beschreibt Johannes de Silento in ‚Furcht und Zittern‘ klar und deutlich. Er geht mit seinem Text bis zur Grenze des Ethischen, aber er geht nicht darüber hinaus, denn Johannes de Silento wird, weil er keine Stadien der Existenz repräsentiert, sondern die Grenzen der Ethik

„Da die ‚Wiederholung‘ wahrscheinlich im Juli 1843 abgeschlossen wurde, und da scheinbar hier auf eine religiöse Kategorie und die Schrift ‚Furcht und Zittern‘ hingewiesen wird, deutet es darauf hin, dass ‚Furcht und Zittern‘ abgeschlossen war, bevor der zweite Teil von der ‚Wiederholung‘ angefangen wurde.“ [L.R.]

¹¹⁵⁵ siehe Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, Kap. „Problemata“, S.23f

reflektiert, nicht als eine existierende Individualität vorgestellt. Zwar ist Abraham (im Entschluss des Opfers als der Aufgabe seiner naturwüchsigen Bestimmtheit *des pater familias*) zum Vollzug der verunendlichenden Transzendenzbewegung aus eigener Kraft durchaus in der Lage, aber was nicht mehr in seiner Macht steht, ist die – die Existenz wieder mit sich zusammenschließende – verendliche Rückkehr. Letzteres vermag er einzig mithilfe ‚Kraft des Absurden‘, im Glauben, vor Gott, zu erlangen und erst dann erfährt er eine reale Versöhnung im Medium leiblich-irdischer Konkretheit. ‚Furcht und Zittern‘ ist ein Buch, das den Zusammenstoß zwischen dem Ethischen und dem Religiösen, oder zwischen dem Allgemeinen und dem Absoluten entfaltet, weil Kierkegaard eine moderne Problematik, die Trennung von sittlicher Forderung und Gottes Gebot, auf die Gestalt des Abraham überträgt. Der Zusammenstoß zeigt die Grenzen der Ethik auf, da er sich im Inneren des Menschen abspielt, d.h. in der Innerlichkeit.

Abraham ist kein tragischer Held, sondern ‚der Glaubensritter‘, weil in der Tragödie der Konflikt in eine neue Dimension erhoben wird. Abraham ist stumm, wie die Statue des Laokoons, er ist nicht in der Lage den Umfang des Schmerzes auszudrücken, während die dichterischen Versionen der Prüfung still stehen bleiben und der tragische Held scheinbar berührt ist.

4. DIE ANGST

Die Angst bei Kierkegaard ist die Angst vor dem Nichts:

„Das „mit Nichts anfangen“ ist nämlich weder mehr noch weniger als eine neue Umschreibung gerade der Dialektik des Anfangs. Der Anfang ist, und wiederum ist er auch nicht, gerade weil er der Anfang ist; das kann auch so ausgedrückt werden: Der Anfang beginnt mit nichts.“¹¹⁵⁶

Die Angst ist die Offenbarung des Nichts und die Bedingung der Freiheit sich selbst wählen zu müssen. Die Freiheit ist, dass jede Sekunde selbst gewählt werden muss – dass keiner im Himmel oder auf der Erde einen damit helfen kann. Freiheit bedeutet immer eine Wahl hier und jetzt – und ohne Rat und Hilfe:

„Nein, der Mensch *muß* wählen; denn dergestalt hält Gott selbst auf seine Ehre, während er zugleich väterliche Fürsorge für den Menschen trägt. Hat Gott sich herabgelassen, um der zu sein, welcher *gewählt werden kann*, so muß der Mensch auch wählen – Gott läßt sich nicht spotten. Deshalb ist es in Wahrheit so, daß, sofern ein Mensch es sein läßt, zu wählen, dies das Gleiche ist wie das Vermessene, die Welt zu wählen.“¹¹⁵⁷

Kierkegaards Schrift ‚Begriff Angst‘ hat die Kritik der ethischen Existenzform, die in eine höhere, der des christlichen Glaubens, überführt werden muss, zum Inhalt. Während der Augenblick - der Sprung - die Kategorie der Entscheidung ist.¹¹⁵⁸ Es ist eben jene jeden Augenblick der Entscheidung charakterisierende eschatologische Dimension der glaubenden Existenz in der Konfrontation mit dem Paradox als das absurde Phänomen, dass das Ewige in die Zeit hinein gekommen ist.

Kierkegaard unterscheidet zwischen Angst und Furcht, aber die zwei Phänomene sind, wie er es aufzeigt, ineinander verflochten.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁶ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.107

¹¹⁵⁷ Kierkegaard, S., „Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln des Himmels“, in „Erbauliche Reden in verschiedenem Geist 1847“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln, S.216

„Denn das Wählen ist der Ernst des Lebens, selbst die törichte Wahl, über die zu lächeln man beinahe nicht lassen kann, ist doch Ernst, trauriger Ernst; (...). Die Wahl ist nämlich, wie das Wirkliche, auch auf mancherlei Weise durch die Wirklichkeit begrenzt; die Bedingungen der Wahl sind vielleicht eingeschränkt, der Wählende bleibt innerhalb der vielen näheren Bestimmungen der Wirklichkeit, beschränkt aber auch unterstützt durch mannigfaltige Rücksichten.“ ebd., S.262

¹¹⁵⁸ siehe, Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.91

¹¹⁵⁹ Die Verbindung zwischen Furcht und Sprache als Naturbeherrschung wurde von einigen Vertretern der Kritischen Theorie herausgearbeitet: „Wenn Angst nicht verdrängt wird, wenn man sich gestattet, real so viel Angst zu haben, wie

Die Empfindungen zwischen Furcht und Angst ähneln sich sehr, aber die Vorstellung zeigt, dass die Furcht einen Gegenstand benötigt und die Angst gegenstandslos ist. Wenn der Gegenstand der Furcht durch Erkenntnis überwunden ist, kann dennoch ein Stück Angst vorhanden bleiben. Im ‚Tagebuch des Verführers‘ wird diese Furcht auch Angst genannt, denn die berühmte Distinktion zwischen Angst und Furcht gehört einem späteren Pseudonym an. Aber es ist deutlich, dass die Furcht, die dort beschrieben wird, dieselbe ist, wie die, die im ‚Begriff Angst‘ Angst genannt wird. Die Angst vor dem Nichts, wie die Sinnlichkeit für Haufniensis, wird als sympathische Antipathie und antipathetische Sympathie bezeichnet. Kierkegaard zeigt es, wenn er erklärt was Geist ist:

„Mennesket er Aand. Men hvad er Aand? Selvet er et Forhold, der forholder sig til sig selv, eller er det i Forholdet, at Forholdet forholder sig til sig selv.“¹¹⁶⁰

Der Geist, der nur als Träumender in der Unschuld anwesend ist, tritt später zwischen die Einheit von Leib und Seele als synthetisches Drittes. Die Angst, die für Kierkegaard Angst vor der Möglichkeit der Freiheit und Angst vor der Gebundenheit ist, ist immer zweideutig. Die Zweideutigkeit der Angst kommt dadurch zustande, dass die Angst einerseits durch den Geist hervorgerufen wird, der bereits in der Natürlichkeit als Träumender vorkommt und andererseits die Natur nicht die reine Natürlichkeit sein kann, sondern immer durch deren Gegenpol, der Geist, definiert wird. Der Mensch ist mit anderen Begriffen nicht

diese Realität Angst verdient, dann wird gerade dadurch wahrscheinlich doch manches von dem zerstörerischen Effekt der unbewußten und verschobenen Angst verschwinden."

Adorno, T.W., „Stichworte. Kritische Modelle 2“, Frankfurt am Main 1969, S.94

Aus der Furcht entstand der Wille der Naturbeherrschung. Das Ritual war, was es noch in den sublimsten Kulturen blieb – magisch-dämonische Namengebung von außen und die Naturbeherrschung wurde von Anbeginn an über die Formen der äußeren und inneren Unterdrückung vollzogen. Wenn der Genesis gefolgt wird, war Adam also geschaffen, er hatte den Tieren Namen gegeben. Aber in dem paradiesischen Zustand gab es keine Kluft zwischen Erkennen und Erkanntem. Adam stellt den geminderten und doch kräftigen Typus des Schaffens dar. Adam ist der Namensgeber, der Name wird in der tiefen Erkenntnis des Benannten diesem gegeben. Er bringt Ding und Erkennenden ganz erst zu sich selbst. Den Namen kann er ihnen aber nur geben, nachdem er sie ganz erkannte. Der Riss zwischen Substanz, Materie – der Namenlosen zum Namengebenden entsteht erst nach der Vertreibung aus dem Paradies. „Die Relation von Erkennen und Erkanntem, die im Lichtkreis von Subjekt und Objekt deren Verschiedenheit erhellt, verdunkelt sie gerade da nachhaltig, wo in ihr an die Stelle des Objekts die Sprache rückt. (...) Aber ihr Wesen verliert sich auf der lichtabgewandten Seite, dort, wohin der Blickstrahl der Intention nicht dringt.“

Schweppenhäuser, H., „Name. Logos.Ausdruck, Elemente der Benjaminschen Sprachtheorie“, in „Ein Physiognom der Dinge“, Lüneburg 1992, S.66f

Kierkegaard bezeichnet den Zustand Adams im Paradies als Unschuldigkeit bzw. Unwissenheit. Der Mensch ist nicht als Geist bestimmt, sondern seelisch unmittelbare Einheit mit seiner Natürlichkeit. Er gab dann den Tieren die Namen und daraus kann angenommen werden, dass es noch eine Übereinstimmung zwischen dem Nomen und dem Phänomen gegeben hat.

¹¹⁶⁰ Kierkegaard, S., „Sygdommen til Døden“, Samlede Værker, Bd. XI, København 1905, S.127

das was er erscheint und außerdem kommt eine weitere, relativ unwesentliche, Eigenschaft hinzu, dass er zu dem was er ist sich verhalten muss. Aber, Kierkegaard betont, dass der Mensch, indem er sich zu sich selbst verhält ‚Geist‘ ist:

„Welches ist also das Verhalten des Menschen zu dieser zweideutigen Macht, wie verhält der Geist sich zu sich selbst und zu seiner Bedingung? Er verhält sich als Angst. Sich selbst loswerden kann der Geist nicht; sich selbst ergreifen kann er auch nicht, solange er sich außerhalb seiner selbst hat; in das Vegetative herabsinken kann der Mensch auch nicht, denn er ist ja bestimmt als Geist; die Angst fliehen kann er nicht, denn er liebt sie; eigentlich lieben kann er sie nicht, denn er flieht sie.“¹¹⁶¹

Während bei Wittgenstein die Selbstverständlichkeit von Endlichkeit und Unendlichkeit bestätigt wird, wird der Antagonismus nicht, wie bei Kierkegaard, als ein Problem verstanden:

„Wir wissen natürlich alle, was es heißt, daß es eine unendliche Möglichkeit und eine Wirklichkeit gibt, denn wir sagen, die Zeit und der physikalische Raum seien unendlich, aber wir könnten immer nur endliche Stücke von ihnen sehen oder durchleben. (...) Das Unendliche – wie gesagt – konkurriert mit dem Endlichen nicht. Es ist das, was wesentlich kein Endliches ausschließt.“¹¹⁶²

Dann führt Wittgenstein weiter aus:

„Es geht uns mit der Zeit tatsächlich wie mit dem Raum. Die erfüllte Zeit, die wir kennen, ist begrenzt (endlich). Die Unendlichkeit ist eine innere Qualität der Zeitform.“¹¹⁶³

„Der Mensch ist Geist. Aber was ist Geist? Geist ist das Selbst. Aber was ist das Selbst? Das Selbst ist ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält, oder ist es im Verhältnis, dass das Verhältnis sich zu sich selbst verhält.“ [L.R.]

¹¹⁶¹ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Lieselotte Richter, Hamburg 1991, S.42

Wenn Kierkegaard ausschließt, dass der Mensch sich nur auf das Vegetative beziehen kann, entspricht dies der aristotelischen Auffassung des Menschen. Die Sinnlichkeit ist ein Teil der Synthese bei Kierkegaard. Aber in der Unschuld ist der Mensch nicht bloß Tier, wie er denn überhaupt, wenn er in irgendeinem Augenblick seines Lebens bloß Tier wäre, niemals Mensch sein werden würde. Nach Aristoteles nimmt der Mensch an allen Stufen des Lebens teil, aber die wichtigste Unterscheidung von den anderen Lebewesen ist, dass der Mensch Vernunft besitzt. „Ein Zeichen dafür ist endlich, dass die übrigen Lebewesen an der Glückseligkeit keinen Anteil haben, weil sie einer solchen Tätigkeit vollständig ermangeln.“

Aristoteles, „Die Nikomachische Ethik“, übersetzt von Olof Gigon, München 1967, S.350 (1173b 16)

Kierkegaard bestimmt den Menschen als Geist wie Aristoteles. Mit der christlichen Tradition bestimmt auch Kierkegaard den Menschen als eine ‚Synthese‘ von Leib und Seele, die aber als solche nicht unmittelbar gegeben ist, sondern vom Menschen als selbsttätigem Geist, selbst, als solche gesetzt und bestimmt werden muss. Während Aristoteles das höchste Ziel allen menschlichen Tuns, die Glückseligkeit, setzt: „Für den Menschen ist dies das Leben gemäß dem Geiste, da ja dieses am meisten der Mensch ist. Also ist dieses Leben auch das glücklichste.“ ebd., S.348 (1178a 3)

Und deshalb ist die Glückseligkeit das Leben gemäß dem Geiste, durch Tugend gemäße Handlungen auszuüben, aber die Voraussetzung dafür ist, und es kann nur vollendet werden, wenn der Mensch in guten äußeren Verhältnissen lebt. „Denn die Natur genügt es sich selbst zum Betrachten nicht; dazu bedarf es auch der leiblichen Gesundheit, der Nahrung und alles anderen, was zur Notdurft des Lebens gehört.“ ebd., S.350 (1173b 16)

Kierkegaard versteht das gelingende Leben nicht mehr als *ergon* und die Frage nach dem Guten bzw. dem Absoluten ist nicht nur die Frage nach dem guten Leben.

¹¹⁶² Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.157 (138)

¹¹⁶³ ebd., S.164 (143)

Die Voraussetzung der menschlichen Sprachfähigkeit wird, wie der Begriff Angst, aus der Genesis abgeleitet. Für Kierkegaard wird die Geisteswerdung des Menschen im Sündenfall vollzogen. Dadurch werden die Begriffe der Angst und der Sprache von Kierkegaard unzertrennlich miteinander verknüpft und müssen als Ausdruck für alles Geistige gesehen werden. Der Geist verhält sich zu sich selbst und seiner Bedingung in der Angst, in der die Unschuld auf der ‚Spitze‘ gehalten wird. Die Angst ist Unschuld und Unwissenheit und das Wort, von Gott ausgesprochen, kann die Unschuld nicht verstehen, aber die Angst hat ihre erste Beute, anstatt des Nichts. Mit dem Wort, mit dem das Verbot ausgesprochen wurde, wurde die Möglichkeit der Freiheit in Adam erweckt.

Diese Voraussetzung der menschlichen Sprachfähigkeit als einer nur in ihrer Entfaltung zu betrachtenden Gegebenheit ist nichts anderes als das Apriori, von dem fast die gesamte moderne Sprachwissenschaft ausgeht. Historisch durchgesetzt hat sich diese Voraussetzung vornehmlich auf Grund der Unfruchtbarkeit der jahrhundertelangen Debatten über den historischen Ursprung der Sprachen. Spätestens seit der Frühromantik ist die Abkehr von historischen Erklärungsversuchen nicht mehr eine unter vielen möglichen, sondern die schlechthin dominierende Voraussetzung sprachphilosophischer Reflexion und somit ist Kierkegaards Motivation, seines Rekurses auf die Bibel, für sich genommen, weder außergewöhnlich noch prinzipiell irrational.

Die Grenzbegriffe deuten aus dem ästhetischen Stadium auf die ethischen und religiösen Stadien und bilden somit deren Grundlage. Der Begriff des Augenblicks könnte als ein Grenzbegriff bezeichnet werden, aber so wie der Begriff des Sprunges, wird er als offen definiert. Seine Entwicklung kann erst in und mit dem religiösen Stadium erklärt werden. Kierkegaard zeigt eine Entfaltung von dem ‚plötzlichen‘ zum ‚erfüllten‘ Augenblick und dazwischen schiebt sich der ‚thematisierende‘ Augenblick ein. In den Texten von Kierkegaard wird der Begriff des Augenblicks von einer Offenheit und einer Beweglichkeit gezeichnet. Es hat den Charakter von *Puncto temporis*, das den Gedanken und das Bild stoppt, aber gleichzeitig zeigt der Begriff in die Richtung des Lesers. Der Augenblick deutet auf etwas außerhalb der Sprache hin, auf etwas, was nicht innerhalb der Sprache gebracht werden kann und deshalb tragen die Texte von Kierkegaard ihre eigene

Negation in sich. Das zeigt auch die ästhetische Allgegenwärtigkeit in dem Religiösen. Aber auf der anderen Seite kann gesagt werden, dass das Religiöse sich in dem Ästhetischen versteckt. Die Kunst liegt der Sprache zugrunde und die Distinktion ist die Geschichte, der Riss zwischen Substanz, Materie – der Namenlosen, zum Namen strebenden – und Gott – dem Namen, der im Geist des Menschen und seiner Sprache aufging, die ihn wieder verwischt, - ein Riss, der sich zu schließen strebt. Das Lesen im Buch der Natur, dieses Lesen definiert den ältesten Sinn von Theologie. Aber nur, wenn das Erschaffene spricht, ist es im Namen – seiner Essenz – erkennbar. Spricht es nicht, teilt es sein geistiges Wesen nicht mit, ist es auch nicht unmittelbar zu erkennen. Ein Abgrund zwischen Zeichen und Bezeichnetem hatte sich im Sündenfall erstmals aufgetan, als die Sprache sich selbst fremd geworden war. Dennoch ist die Sprache mehr als bloße Zeichen, denn sie zeigt in die Richtung der Wahrheit.¹¹⁶⁴ Aber gleichzeitig zeigen die Sprache und die Kunst auf den Bruch in der ‚Sprachgemeinschaft‘ mit Gott hin und die Kunst ist kein Ausweg, die die strenge Ruhe der Ewigkeit wollende und versinnbildende Form darstellt, aber die Offenbarungsreligion bildet auch keinen Ausweg, damit die Dialektik zur Ruhe kommt. Die Offenbarungsreligion ist für das Denken und den Denker also das Dogma als Begriffsverkörperung des Wesens, Willens und Wortes Gottes. Die Quelle eines Kierkegaardschen Hauptbegriffes, des Paradoxes, deutet auf die Dialektik hin, denn es hat sich gezeigt, dass er ein dogmatischer Dialektiker oder dialektischer Dogmatiker ist. Die Grenze seiner Dialektik ist objektiv das Wort Gottes, geglaubt auf der Autorität Gottes, der nicht täuschen, noch getäuscht werden kann, subjektiv aber die schweigende Anbetung ist. Indem er den Begriff der Subjektivität einführt und betont, wird die Dialektik hervorgehoben. Die Person kann nicht Gegenstand werden und muss es doch werden, wenn sie erkannt werden soll; es wird ihr also dadurch, dass sie gedacht wird, etwas genommen, das ihr wesentlich ist, das Subjektive, und etwas hinzugefügt, das sie wesentlich nicht ist, das Gegenstandsein. Die Dialektik ist Organ und Bestätigung jener biblischen Weisheit, dass kein Ding, so wie es von

¹¹⁶⁴ Kierkegaard stellt mithilfe des Ästhetischen dar, dass die Suche nach der Wahrheit eine Frage der Sprache wird, während das was in der Kunst bei Hegel erscheint, die Wahrheit ist:

„Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinung fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.“

Hegel, G.W.F., „Vorlesungen über die Ästhetik I“, Gesammelte Werke, Bd.13, Frankfurt am Main 1965, S.20 siehe auch, S.24

Gott erschaffen und gegeben ist, je ganz zu ergründen und auszudenken ist. Es bleibt ein Rest und deshalb kann eine scharfe Trennung zwischen den Stadien nicht mehr gezogen werden.

XI. BEGRIFFE DIE ÄSTHETISCH, ETHISCH UND RELIGIÖS OFFEN SIND: DER SPRUNG UND DER AUGENBLICK

1. DER SPRUNG

In ‚Entweder-Oder‘ Teil I geht Kierkegaard auf das Verhältnis und auf die Bestimmung der Grenze zwischen der Dichtung und der bildenden Kunst ein. Als Gewährsmann zitiert er Lessing aus dessen Werk ‚Laokoon‘. Er zitiert Lessing nicht wörtlich, sondern es wird auf die Schrift ‚Laokoon‘ hingewiesen, in der Lessing sich mit der Grenzziehung von Dichtung und bildender Kunst auseinandersetzt. Mit dem zweiten Teil in ‚Entweder-Oder‘ zitiert Kierkegaard wieder nicht direkt aus Lessings Werk ‚Nathan der Weisen‘, sondern fasst nur eine Episode daraus zur Erläuterung der Auffassung des Ethikers über die Ehe zusammen. Kierkegaard nennt den Namen ‚Lessing‘ in seinem Gesamtwerk, wenn die Schrift ‚Die abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ außer Acht gelassen wird, erstaunlich wenig. Wenn er sich auf Lessing bezieht, repliziert Kierkegaard Lessing in seinen Grundgedanken, ohne diesen explizit zu erwähnen oder gar exakt schriftlich zu zitieren. Insbesondere für die theologischen und die historischen Bezüge, gerade in Hinblick auf den ‚Nathan den Weisen‘, gilt diese Art der Kierkegaardschen Lessingreplizierung. Kierkegaard nimmt Bezug auf Sprichwörter, die Lessing rezitierte oder auf entsprechende Anspielungen, die er historischen Bezügen entnommen hat, wiederum teilweise ohne Lessing explizit zu nennen. Der kurze Lessingsche Brief ‚Über den Beweis des Geistes und der Kraft‘ aus dem Jahre 1777 an den Herrn Direktor Schumann aus Hannover lässt einen gemeinsamen Ausgangspunkt zwischen Kierkegaard und Lessing finden.

Kierkegaard hält den geschichtlichen Kairos der Menschwerdung Gottes gegenüber Lessing hoch, für den die Geschichte nur die Plattform bietet, in der sich die notwendigen und universellen Wahrheiten entfalten. Historische Zuverlässigkeit ist nicht ausreichend für die geforderte Gewissheit. Es kommt dazu, dass der Glaube sich zum Gewordenen verhält, das nie unmittelbar gewiß werden kann. Historisch betrachtet ist daher auch die größte Gewissheit nur eine Approximation.

Kierkegaard meint gerade, dass eben deswegen, ob man nun das Christentum annimmt oder nicht, der Übergang zum Glauben ein ‚Sprung‘ ist, und dafür zitiert er aus Lessings ‚Beweis des Geistes und der Kraft‘.

Springen sei für Kierkegaard immer eine Entscheidung zu springen oder nicht. Es gebe kein Scheitern oder Gelingen des Sprungs, entweder jemand springt oder lässt es bleiben. Zweitens, wenn nicht gesprungen wird, so Kierkegaard, dann ist es gleichgültig, wie breit oder wie schmal der Graben letztendlich ist, da ja sowieso nicht gesprungen wird.

„Die Sünde kommt also hinein als das Plötzliche, d.h. durch den Sprung; aber dieser Sprung setzt zugleich die Qualität; doch indem, die Qualität gesetzt ist, ist im selben Augenblick der Sprung in die Qualität hineinverflochten und von der Qualität vorausgesetzt und die Qualität vom Sprunge. Dies ist ein Ärgernis für den Verstand, also ist es ein Mythos. Als Entgelt dichtet er selbst einen Mythos, der den Sprung leugnet, den Kreis in eine gerade Linie auflöst, und nun geht alles natürlich zu.“¹¹⁶⁵

Mit den Begriffen des Sprunges und des Augenblicks erklärt Kierkegaard den Übergang in das Ethische und das Religiöse:

„Der Sprung bezeichnet den Übergang ins Andere, den Übergang in die nicht mehr philosophische Kategorie, ins Ethische und Religiöse, wo gehandelt, nicht nur gedacht werden muß“¹¹⁶⁶

Der Übergang von einem Zustand zu einem anderen Zustand geschieht durch einen Sprung, den ‚qualitativen Sprung‘, der der rationellen Erklärung entzogen ist:

„Der Sprung ist qualitativ und als Übergang in eine andere Qualität nicht durch das Denken zu klären. Man kann nur die Folgen des Sprungs von der unwissenden Unschuld zur wissenden Schuld auslegen, (...)“¹¹⁶⁷

Lessing errichtet einen Gegensatz zwischen der Vernunft und dem Glauben¹¹⁶⁸, und somit kann der Glaube als ein Über-die-Vernunft-Hinausschreiten gesehen

¹¹⁶⁵ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.32

¹¹⁶⁶ Deuser, H., „Søren Kierkegaard – Die paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.48

¹¹⁶⁷ Schulz, W., „Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard. Bemerkungen zum ‚Begriff Angst‘“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.355

vgl., „It would be possible to understand Kierkegaard’s ‚leap‘ to a ‚perspective of faith‘ in these categories [something beyond the linguistically definable world, L.R.] as well. (...) If religion operates beyond the limits of the definable world (in a ‚suspension of the logical‘), then it is necessarily inaccessible to reason“

Creagan, C.L., „Wittgenstein and Kierkegaard“, London and New York 1989, S.78

Für Kierkegaard kann die Erlösung nur durch einen Sprung aus der Sprache in den Glauben kommen.

¹¹⁶⁸ Für Lessing bilden die Vernunft und der Glaube zwei verschiedene Kategorien, die nicht einander ersetzen oder begründen können: „Aber nun mit jener historischen Wahrheit in eine ganz andere Klasse von Wahrheiten herüber springen, und von mir verlangen, daß ich alle meine metaphysischen und moralischen Begriffe danach umbilden soll; mir zumuten, weil ich der Auferstehung Christi kein glaubwürdiges Zeugnis entgegen setzen kann, alle meine Grundideen von dem Wesen der Gottheit darnach abzuändern: wenn das nicht eine τάβσις εἰς ἄλλο γένος (‚Übergang in eine andere Gattung‘) ist; so weiß ich nicht, was Aristoteles sonst unter dieser Benennung verstanden.“

werden, während bei Kierkegaard ein anderer Ausgangspunkt für die Vernunft gewählt wird. Gott und Mensch sind zwei Qualitäten, zwischen denen ein unendlicher Qualitätsunterschied besteht und deshalb bleibt der Glaube für die Vernunft ein Paradox und der Übergang zum Glauben kann nur durch ‚den Sprung‘ vollzogen werden. Das Absurde ist das Kennzeichen des Glaubens, und das Negative ist nicht anders zu denken als von seiner Grenze her. Für Kierkegaard ist der Sprung die Übergangskategorie schlechthin und den Sprung muss jeder Einzelne selber ausführen. Bei Kierkegaard bleibt der Augenblick in der Zuständigkeit der Angst eingebunden; er ist die Stelle, an der sich die Zeitlichkeit als Grundcharakter der Existenz erschließt und der Zusammenhang, Existentialität – Pradox, der seine Wirklichkeit geltend macht. Das Individuum geht *entweder* im Schwindelgefühl verloren *oder* wird durch die Religiösität gerettet:

„Forargelsen er da ikke Forstandens Opfindelse, langtfra; thi saa maatte Forstanden ogsaa have kunnet opfinde Paradoxet; nei, med Paradoxet *bliver* Forargelsen *til*; *bliver* den *til*, der har vi atter Øieblikket, hvorum jo Alt dreier sig.“¹¹⁶⁹

Der Augenblick setzt sich in und mit dem Paradox. Plötzlich ist er da - genau so plötzlich wie die Sünde - unbestimmbar und nicht möglich in der Zeit festzuhalten. Der Augenblick befindet sich außerhalb von Zeit und Raum, er ist die Bestimmung der Ewigkeit und er ist eine hypothetische Möglichkeit, ein ‚Nichts‘, worum alles sich dreht.

Im Blick auf den Einzelnen kämen sich Lessing und Kierkegaard näher, doch Lessing setzte auf die geschichtlich eschatologisch christliche Tradition, die sich am Maßstab der Vernunft und der Orthopraxis messen lassen müsse, während Kierkegaard den Einzelnen im Blick behalte, der in dem für seine Existenz wichtigen zeitlichen Augenblick sich wähle angesichts der Ewigkeit (*sub specie aeternitatis*). Der Christ entscheide in diesem Kairos über seine ewige Seligkeit und könne sich somit nicht objektiv-historisch-neutral zur geschichtlichen Christus-Offenbarung verhalten.

Lessing, G.E., „Über den Beweis des Geistes und der Kraft“, in Gesammelte Werke, Bd.8, Berlin und Weimar 1968, S.14

Das Absurde nennt Kierkegaard das Paradox, denn es entsteht im Zusammenstoß zweier verschiedener Bereiche, die nicht miteinander zu vereinbaren sind und in der Existenz doch vereinbart werden müssen. Das absolute Paradox ist die Menschenwerdung Christi.

¹¹⁶⁹ Kierkegaard, S., „Philosophiske smuler“, København 1962, S.49f

„Die Verärgerung ist nicht die Erfindung des Verstandes, im Gegenteil; weil sonst hätte der Verstand das Paradox erfinden können; nein, mit dem Paradox entsteht die Verärgerung, sie wird, und dann sind wir zurück zum Augenblick, worum sich alles dreht.“ [L.R.]

Die wichtigste Stelle aber, die Kierkegaard über Lessing notiert hat, lautet:

„Für mich hat das wenig, was sich bei Lessing findet, seine Bedeutung gehabt. Ich hatte ‚Furcht und Zittern von Johannes de Silentio‘ gelesen, ehe ich den Band von Lessing las. In jener Schrift war ich darauf aufmerksam geworden, wie der Sprung als die Entscheidung schlechthin nach Meinung des Verfassers gerade für das Christliche und für jede dogmatische Bestimmung entscheidend ist, (...). Alles Christentum wurzelt nach ‚Furcht und Zittern‘ (welches gerade die verzweifelten Kategorien des Christentums und des Sprunges sind) im Paradox, man nehme dieses nun an (d.h. sei ein Gläubiger) oder man verwerfe es (gerade weil es das Paradoxe ist.) Als ich dann hinterher Lessing las, wurde mir die Sache wohl nicht klarer – denn es ist so äußerst wenig, was L. sagt -, aber es war mir doch immer eine Ermunterung zu sehen, daß L. darauf aufmerksam war.“¹¹⁷⁰

Das Kierkegaardsche Pseudonym der ‚Nachschrift‘ Johannes Climacus behauptet an dieser zuletzt genannten Stelle, dass er, Climacus, auf Lessing durch das andere Kierkegaardsche Pseudonym Johannes de Silentio aus ‚Furcht und Zittern‘ aufmerksam geworden ist. Damit suggeriert Kierkegaard dem Leser, dass das eine Pseudonym dem anderem gleichsam wie ein Ball das Wissen um Lessing, ja vielleicht auch um den Lessingschen ‚Sprung‘, zuwirft. Ob Kierkegaard den Begriff ‚Sprung‘ von Lessing übernommen hat, ist unsicher. Tatsache bleibt, dass Kierkegaard schon zu der Zeit von ‚Furcht und Zittern‘, d.h. im Jahre 1843, die Lessingsche Schrift ‚Über den Beweis des Geistes und der Kraft‘ (1777) hat kennen müssen und diese zur Zeit der ‚Philosophische Brocken‘ (1844) mit Sicherheit gekannt hat.

Johannes Climacus findet bei Lessing gerade die philosophische Plattform, wonach er gesucht hat:

„Lessing hat gesagt, daß zufällige geschichtliche Wahrheiten nie Beweis für ewige Vernunftwahrheiten werden können; (...) sowie, daß der Übergang wodurch man auf eine geschichtliche Nachricht eine ewige Wahrheit gründen will, ein Sprung sei“¹¹⁷¹

Aber es wird den Lesern deutlich, wenn das Originalzitat Lessings der Fundstelle von Climacus gegenüber gestellt wird, dass er nicht Lessing original zitiert, weil das Zitat bei Lessing lautet:

„Das ist: zufällige Geschichtswahrheiten können der Beweis von notwendigen Vernunftwahrheiten nie werden“ und er setzt weiter fort: „Das, das ist der garstige breite Graben, über den ich nicht

¹¹⁷⁰ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.97f

¹¹⁷¹ ebd., S.80 und 83

kommen kann, so oft und ernstlich ich auch den Sprung versucht habe.“¹¹⁷² Climacus findet in der Fragestellung Lessings, ob auf ein geschichtliches Ereignis die ewige Glückseligkeit entstehen kann, einige Schlüsselbegriffe, aber er erarbeitet einiges Neues aus ihnen heraus. Für Climacus stellt sich die Welt in einer Zeit vor und nach dem Christus-Ereignis dar. In diesem Paradox, dass Gott Mensch wurde und mit diesem besonderen einmaligen Kommen in die Menschheitsgeschichte, durch Tod und Auferstehung die Menschen erlöst hat und die an Christus Glaubenden retten wird, diese Auffassung von Climacus steht den Vorstellungen Lessings diametral gegenüber.

Kierkegaard gestehe, im Gegensatz zu Lessing, auch den Augenzeugen und Zeitgenossen Christus keinen Vorteil für ihren Glauben zu. In der ‚Erbaulichen Rede‘ von 1850 zeichnet Kierkegaard anhand der Sünderin, dass obwohl sie die Vergebung aus Christi eigenem Munde hörte, keine Vorteil im Glauben hatte. Die später Geborenen haben einen Trost - den Trost aus dem Tode Christus als die Versöhnung, als das Unterpfand dafür, dass die Sünden vergeben sind - den sie nicht hatten.¹¹⁷³ Ein Übergang vom Historischen zum Ewigen sei deshalb nicht möglich und Glaube dürfe unmöglich als Wissen aufgefasst werden. Dass Kierkegaard den Namen ‚Lessing‘ in den ‚Philosophischen Brocken‘ nicht mit einem einzigen Wörtchen erwähnt, kann den Leser verunsichern, doch darf dieser sich nicht verwirren lassen. Die Frage nach dem Sprung, ist genau die Frage wie man ein Christ wird und die Brücke über den Graben kann nur die Entscheidung zum Glauben sein – eben ein Sprung.

In den Kierkegaardschen Schriften wird ein literarischer Lessing stilisiert, obwohl einige Zitate korrekt, wörtlich und kontext gebunden wiedergeben werden, oder vielleicht hat Kierkegaard gerade Lessing gewählt, weil er eine Maske¹¹⁷⁴ trug

¹¹⁷² Lessing, G.E., „Über den Beweis des Geistes und der Kraft“, in Gesammelte Werke, Bd.8, Berlin und Weimar 1968, S.12ff

¹¹⁷³ Nach Lessing hat der Heilige Geist bis in die Zeit des Origines hinein im Christentum gewirkt, ab der Zeit des Origines aber nicht mehr.

¹¹⁷⁴ Mit ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘ machte sich nun Kierkegaard auch daran, für sich selbst eine Maske nach der Physiognomie der alten Griechen zu bilden. Der als dänischer Kandidat der Theologie verummte Alkibidias verschwand, und an seiner Stelle stand ein Sokrates da. Indem Kierkegaard sich die Maske überzieht, trennt er sich von einem Moment des Idealismus.

„Daß die Person die Maske ist, durch die sie spricht, hat den Idealisten zu der Trennung verleitet, die den Charakter der Maske enthebt.“

Schweppenhäuser, H., „Zur Physiognomie eines Physiognomikers“, in „Der Physiognom der Dinge“, Lüneburg 1992, S.54

oder, weil er ein Sokratiker sei,¹¹⁷⁵ der mit der eigenen Stellungnahme eben hinter dem Berge halte, sich geradezu verstelle, um durch allerhand Provokationen und in der geliebten Rolle *des advocatus diaboli* bei seinem Gesprächspartner bestimmte Reflexionsvorgänge anzukurbeln und dadurch eine eigene Position in ihnen zu entbinden versuche und deshalb konnte er Lessing für seine ureigensten Zwecke einsetzen. Seine Quellen und Gewährsmänner Sokrates, der nicht nur der geistreiche und ironische Athener, sondern ein Mann von religiöser Empfindung und umfassenden Humanismus ist, und Lessing, wobei der historische Lessing außen vorgelassen wird, hat Kierkegaard zu seinen eigenen Zwecken und Nutzen zwar nicht als Pseudonyme, so aber doch über den historischen Hintergrund hinweg, gebraucht.¹¹⁷⁶

Der Begriff des Sprungs ist bei Kierkegaard sehr eng an den Begriff der Wahl gebunden.¹¹⁷⁷ In der Wahl werden zwei Bewegungen vollzogen, die aber eine innere Einheit darstellen: In einer ersten nimmt das Subjekt sich auch aus allen endlichen konkreten Bestimmungen heraus und setzt sich selbst absolut; in einer zweiten kehrt es in diese zurück und ergreift sie als seine eigensten Möglichkeiten. Durch diesen Akt versichert sich das Subjekt seiner Freiheit. Freilich löst es sich vom Zwang und kann deshalb wählen, aber es wählt nicht nichts, sondern etwas und wird dadurch in sich konkret, das heißt: Die zweite Bewegung folgt notwendig aus der ersten. Durch jene begrenzte Freiheit sich selbst wählen zu müssen und nur dadurch hat sie Bestand, denn würde sie ihre Grenze nicht selbst setzen, so würde ihr diese von außen auferlegt – eine Dialektik der Freiheit, eine Einheit von Unendlichkeit und Endlichkeit.

Die Begriffe des Augenblicks und des Sprunges bezeichnen einen Übergang vom Ästhetischen zum Ethischen bzw. vom Ethischen zum Religiösen. Der Sprung wird die Kategorie, die sich zwischen die Kategorie der Historie und die Kategorie der ewigen Seligkeit zwängen wird und er wird bei Kierkegaard die wichtigste

¹¹⁷⁵ vgl., Helmut Thielicke, „Glauben und Denken in der Neuzeit. Die großen Systeme der Theologie und der Religionsphilosophie, 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, Tübingen 1988

¹¹⁷⁶ Climacus, das Pseudonym der ‚Philosophischen Brocken‘, will in seiner Gegenüberstellung von Sokrates und Jesus Christus auf den bedeutenden Unterschied zwischen diesen beiden geschichtlichen Gestalten hinaus.

¹¹⁷⁷ An dieser Stelle steht Benjamin mit Marx und Kierkegaard gegen Hegel. Stichwort: ‚Dialektischer Sprung‘. vgl., Benjamin, W., „Über den Begriff der Geschichte“, in Gesammelte Schriften, Bd., I.1, S.701ff und Schweppenhäuser, H., „Praesentia praeteritorum“ in „Ein Physiognom der Dinge“, Lüneburg 1992, S.143f

Kategorie der Entscheidung.¹¹⁷⁸ Kierkegaard betont sehr häufig die große Bedeutung des Einzelnen und den Augenblick der Wahl, er ist immer besonders, weil er den Einzelnen vom Allgemeinen sondert und er erlöst ihn aus dem Zustand eine Nummer in einer Menge zu bleiben:

„Merkt ihr nicht, ihr Lümmel, daß ich dabei bin, ich, der Allmächtige; seht ihr nicht das Absurde. Ein einzelner Mensch, du lieber Gott, was ist doch ein einzelner Mensch gegen die Zahl; und doch wird ein einzelner Mensch benutzt, nur ein einzelner Mensch, um die Zahl, um Millionen zu sprengen; merkt ihr nicht, ihr Lümmel, daß ich dabei bin, ich der Allmächtige, seht ihr nicht das Absurde.“¹¹⁷⁹

Das Ethische bei Kierkegaard bekommt nur deshalb eine besondere Bedeutung zugeschrieben, weil das Selbst durch die Wahl dort seinen Platz hat. Zu sich selbst verhalten, in einem Verhältnis zu sich selbst stehen, beinhaltet sich selbst und den eingenommenen Platz auf der Welt zu erkennen und auszulegen. Aber diese Selbsterkenntnis ist nicht etwas Äußerliches zu dem was der Mensch ist; Selbsterkenntnis ist konstituierend für das was der Mensch eigentlich *ist*, der Mensch *ist* auf gewisse Weise seine eigene Selbsterkenntnis und er steht im Verhältnis zu sich selbst. Aber nicht nur im Verhältnis zu sich selbst, er steht auch im Verhältnis zu den anderen Dingen, ja prinzipiell zu allen anderen Dingen, zu der Welt und zu der Welt als Ganzes. Der Mensch ist ein Verhältnis, das zu sich selbst verhält, indem es auch in einem Verhältnis zu allem anderen steht. Aber dieses Verhältnis ist in seinem Inhalt nicht etwas Vorgegebenes, es präsentiert sich als eine Aufgabe - die deutschen Idealisten würden sie als eine unendliche Aufgabe bezeichnen. Die Schwierigkeit die Aufgabe zu erfüllen, beschreibt Kierkegaard auf diese Weise:

„So fährt des Individuums Anlage wild umher in seiner eigenen Möglichkeit, entdeckt jetzt, nun eine andere. Aber des Individuums Möglichkeit will nicht bloß gehört werden, sie ist nicht wie die der Luft bloß dahinbrausend, sie ist zugleich gestaltend, deshalb will sie zur gleichen Zeit gesehen werden. Jede seiner Möglichkeiten ist daher ein tönender Schatten.“¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁸ vgl., Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“ Bd.I, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.91f

¹¹⁷⁹ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.V, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.230

¹¹⁸⁰ Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, übersetzt von Liselotte Richter, Frankfurt am Main 1984, S.29

Die Kierkegaardsche Aufgabe sei die der Aufopferung und diese Erkenntnis gewinnt er aus dem Verhältnis zwischen seinem Schwermut und dem jugendlichen Glück der Regine. Auf diese Weise bekommt die kurze Verlobung mit Regine und deren Auflösung eine herausragende Bedeutung: „Wunderlich genug! In einem der ersten Gespräche mit ihr [Regine, L.R.], als ich zutiefst erschüttert und mein Wesen ganz von Grund auf in Bewegung gesetzt war, sagte ich zu ihr; dass es in jeder Generation ein paar einzelne Menschen gebe, die bestimmt seien, für die anderen geopfert zu werden. Sie verstand kaum, wovon ich redete, und ich vielleicht kaum völlig mich selbst (auf jeden Fall eigentlich nur in Bezug auf mein inneres Leiden), geschwiege denn, daß es damit beginnen sollte, über sie herzuzugehen. Aber gerade ihr unmittelbares jugendliches Glück, neben meine furchtbare Schwermut gesetzt, und in einem solchen Verhältnis, mußte mich lehren, mich selbst zu verstehen; denn wie schwermütig ich war, hatte ich niemals vorher geahnt, ich hatte eigentlich keinen Maßstab dafür gehabt, wie glücklich ein Mensch sein kann.“

Das Verhältnis ist nicht von der Natur festgelegt und ab diesem Punkt sind die Menschen frei, aber das Verhältnis, die Haltung, muss gewählt werden. Für Kierkegaard kann die Freiheit nur als Wahlfreiheit, in der Bedeutung ‚sich selbst zu wählen‘, definiert werden und deshalb kann die Freiheit als die Fähigkeit, das Gute zu wählen oder die Fähigkeit, in der Wahl zwischen Gut und Böse, sich für das Gute zu entscheiden, charakterisiert werden.¹¹⁸¹ Aber die Frage was für ein Verhältnis gewählt werden soll, bleibt offen und unbeantwortet, weil die Frage nach dem richtigen Verhältnis in mehrere Fragen aufgeteilt werden kann. Erst kann die Frage nach dem richtigen Erkennen, Einsicht in wie alles wirklich ist und wie die unterschiedlichen Dingen zu einander stehen, gleich wie die Einsicht in den Grenzen unseren eigenen Erkennens, gestellt werden. Es ist nicht ausreichend für etwas zu stehen, sondern man sollte auch wissen wofür und weshalb. Die Frage nach dem richtigen Verhältnis zu unseren Handlungen und Benehmen, und dann besonders zu unseren Mitmenschen, wird dadurch besonders hervorgehoben. Aber die richtige Einsicht und die richtigen Handlungen sind keine Naturphänomene, sie

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.27

Die Aufgabe war ihm selbst auferlegt, aber der Preis dafür, dass er nicht Regine heiraten konnte, schmerzte: „(...) Aber sicher ist: ich hätte mich mit größter Freude mit meiner Verlobten verheiratet; Gott weiß, wie gern ich wollte: aber hier kommt wieder mein Elend. So blieb ich denn unverheiratet, und nun bekam ich Gelegenheit, nachzudenken über das, was das Christentum eigentlich gemeint habe, wenn es den ledigen Stand empfiehlt. (...)“
ebd., S.296

Nach dem Tode von Kierkegaard wurde eine testamentarische Verfügung an Peter Chr. Kierkegaard, undatiert, in seinen Papieren gefunden:

“An Herrn Pastor Dr.Kierkegaard

Nach meinem Tode zu öffnen.

Lieber Bruder!

Es ist natürlich mein Wille, daß meine ehemalige Verlobte, Frau Regine Schlegel, unbedingt all das Bießchen, das ich hinterlassen kann, erbt. Will sie es nicht selber annehmen, so wird es ihr angeboten mit dem Beding, ob sie nicht darüber verfügen wolle, um es an Arme auszuteilen.

Was ich auszudrücken wünsche, ist, daß mir eine Verlobung ebenso verpflichtend gewesen ist und ist wie eine Ehe, und daß daher meine Hinterlassenschaft ihr zufällt ganz und gar, als ob ich ihr angetraut gewesen wäre.

Dein Bruder S.Kierkegaard“

Kierkegaard, S., „Briefe“, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1955, S.265

Kierkegaard spricht nur von seiner eigenen Verpflichtung zur Treue. Aus den späteren Briefen von Regine an Henrik Lund [der Neffe von S.Kierkegaard, L.R.] ist zu entnehmen, dass sein Wunsch, die Papiere zu verbrennen, nicht erfüllt wurde, sondern an Regine übersandt wurden.

¹¹⁸¹ Peter Rogers betont die Rolle der Ironie in der Entscheidung: „This sphere then, will be characterized by irony because of the awareness of the groundlessness of the chosen aesthetic or ethical subspheres. That is, if the grounding of the sphere that the person is acting in is challenged, the person can simply respond with irony (rather than anxiety) because of the awareness of the chosen sphere’s groundlessness.“

sind nicht von der Natur gegeben, sie sind nicht natürlich. Die Antike hatte eine deutlichere Unterscheidung vom Denken und der Meinung als Aletheia und Doxa. Das was natürlich gegeben ist, sind nur Meinungen (Doxa) und sie sind mehr oder weniger diffuse Handlungsimpulse. Um die rechte Einsicht zu gewinnen, muss das, was rein natürlich ist, überschritten werden, eben das was Natur genannt wird, wird transzendiert. Dasselbe gilt für die richtigen Handlungen, sie sind keine reinen Naturprodukte, sie sind ein Produkt unserer Freiheit.

Der Mensch ist ein Naturwesen, gebunden an den Körper, dem Aussehen und den Eigenschaften. Aber als Naturwesen ist er Potentialität, als Naturwesen ist er eine Möglichkeit:

„Das Wort Möglichkeit ist natürlich irreführend, wenn was Möglich ist, wird man sagen, soll eben wirklich werden. Auch denkt man immer an zeitliche Prozesse, und schließt, daraus, daß die Mathematik nichts mit der Zeit zu tun hat, daß die Möglichkeit in ihr (bereits) Wirklich ist.“¹¹⁸²

Der Begriff der Möglichkeit bei Kierkegaard und Wittgenstein zeigt die Unterschiede zwischen der Naturwissenschaft, wozu die Mathematik gehört, und die der Existenz, worin der Begriff nach Kierkegaard gehört. Die unterschiedlichen Auslegungen des Begriffs schließen einander nicht aus, sondern die Unendlichkeit der Möglichkeit liegt in der Natur der Zeit, sie ist nicht ihre zufällige Ausdehnung. Nach Kierkegaard ist der Mensch „eine Synthese des Seelischen und des Leiblichen“¹¹⁸³ und die beiden werden in einem Dritten, dem Geist, vereint.

Die Stellung des Subjekts zur Realität beschäftigt Kierkegaard vom Beginn seines Philosophierens an. Der wirkliche Mensch ist etwas mehr als ein möglicher Mensch, es ist gerade der Mensch, der sich selbst realisiert, indem er sich selbst transzendiert, das ist sich selbst realisieren in der rechten Einsicht und durch die richtigen Handlungen. Der Mensch ist bei Kierkegaard nicht nur Natur, sondern auch Freiheit und Transzendenz. In der Forderung liegt die Transzendenz und die Aufgabe, der Sprung und die Wahl, die sich aber nicht als Transzendenz ausgeben. Das, was Kierkegaard schließlich ‚die Wirklichkeit‘ nennt, ist erst aus der absoluten Wahl hervorgegangen und die ‚Unwissenschaftliche Nachschrift‘ setzt deshalb folgerichtig Wirklichkeit mit Subjektivität gleich.

Rogers, Peter, „Kierkegaard and Freedom“, in „Kierkegaard and Freedom“, herausgegeben von James Giles, New York 2000, S.150

¹¹⁸² Wittgenstein, L., „Philosophische Bemerkungen“, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Frankfurt am Main 1984, S.161 (141)

Die Forderung des Verhältnisses ist, dass der Mensch Natur *und* Transzendenz, seelisch *und* leiblich, ist:

„Wie der Arzt wohl sagen kann, daß vielleicht nicht ein einziger Mensch lebt, der ganz gesund ist, so könnte man, wenn man den Menschen recht kennt, sagen, nicht ein einziger Mensch lebe, ohne daß er doch etwas verzweifelt sei, ohne daß doch im Innersten eine Unruhe wohne, ein Unfrieden, eine Disharmonie, eine Angst vor etwas Unbekanntem oder vor einer Möglichkeit des Daseins oder eine Angst vor sich selbst, so daß er doch, wie der Arzt davon redet, man laufe mit einer Krankheit im Leibe herum, mit einer Krankheit geht, herumläuft und an einer Krankheit des Geistes trägt, die ein einzelnes Mal blitzartig durch eine ihm selbst unerklärliche Angst verrät, daß sie in ihm steckt.“¹¹⁸⁴

Gerade die psychologischen Untersuchungen Kierkegaards, der ‚Begriff Angst‘ und die ‚Krankheit zum Tode‘, thematisieren den traditionellen Sündenbegriff der Theologie neu und zeitangemessen in den Ausdrucksformen von Angst und Verzweiflung. Die Größe des endlichen Geistes ist eben, dass ihm die Zeitlichkeit angewiesen ist. Für Kierkegaard beinhaltet dies, dass das faktisch Gegebene und die Idealität festgehalten werden muss.

¹¹⁸³ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.42

¹¹⁸⁴ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.21f

2. ETHIK – DIE WAHL SICH SELBST WÄHLEN ZU MÜSSEN

Der junge Marx hat sich ebenfalls kritisch gegen Hegel gewandt. Aber während bei Marx die Geschichte des Menschen in der Geschichte der Gattung aufgeht, schlechthin Gattungstätigkeit ist,¹¹⁸⁵ wird bei Vigilius Haufniensis¹¹⁸⁶ Geschichte selbst zum Ergebnis dieser Einheit von Individuum und Geschlecht, weil diese Einheit ‚zugleich‘ auch ein Widerspruch ist. So verbindet er das am Geschichtlichen, was wider die Geschichte ist, denn Vergangenheit und Gegenwart wird nicht als ein historisches Kontinuum verstanden:

„Ein Widerspruch ist immer Ausdruck einer Aufgabe; eine Aufgabe aber ist Bewegung; eine Bewegung aber, hin zu demselben als Aufgabe, die als dasselbe aufgegeben war, ist eine historische Bewegung. Also hat das Individuum Geschichte; hat aber das Individuum Geschichte, so hat das Geschlecht diese auch.“¹¹⁸⁷

Im Werden geschieht der Übergang vom Möglichen zum Wirklichen, das bedeutet, dass, wenn eine Möglichkeit ins Sein getreten ist, alle anderen Möglichkeiten dadurch ausgeschlossen sind. Kierkegaard zieht daraus den Schluss:

„Die Veränderung des Werden ist die Wirklichkeit, der Übergang geschieht durch Freiheit. Kein Werden ist notwendig; nichts Werdendes wird aus einem Grunde; alles aber aus einer Ursache. Jegliche Ursache entspringt letztlich in einer freiwirkenden Ursache.“¹¹⁸⁸

Worauf Kierkegaards Untersuchung demnach abzielt, ist die Sicherung des Bereichs der Freiheit gegenüber dem der Notwendigkeit. Die historische Wirklichkeit – und allein darum geht es ihm – wird konstituiert durch die Tat eines freien Subjekts. Die Bestimmung von Kierkegaard fällt mit der christlichen

¹¹⁸⁵ So etwa in den „ökonomisch-philosophischen Manuskripten von 1844: „Der Mensch ist ein Gattungswesen [...] indem er sich zu sich selbst als der gegenwärtigen, lebendigen Gattung verhält, indem er sich zu sich als einem universellen, darum freien Wesen verhält.“

Marx, K. und Engels, F., „Ergänzungsband 1“, zu den Gesammelten Werken, Dietz Verlag, Berlin 1993, S.515
Für Marx wird die menschliche Emanzipation erst vollendet, wenn der individuelle Mensch den abstrakten Staatsbürger in sich und seinem wirklichen Leben (im Hegelschen Sinne) aufgehoben hat, d.h.wenn der individuelle Mensch Gattungswesen geworden ist und seine Fähigkeiten und Potentiale als gesellschaftliche Kräfte erkannt und ausgeschöpft hat.

¹¹⁸⁶ Vigilius Haufniensis, der Name wird übersetzt mit dem ‚Wächter von Kopenhagen‘. Søren Kierkegaard hat dieses Pseudonym für das Buch „Der Begriff Angst“ ausgesucht. Da die Pseudonymsetzung wahrscheinlich erst nach Abschluss der Reinschrift erfolgte, liegt die Vermutung nahe, dass im ‚Begriff Angst‘ tatsächlich Kierkegaard selbst spricht.

Die Pseudonyme werden von den anderen Pseudonymen kommentiert und in den Tagebüchern werden sie mit kritischen Anmerkungen von Kierkegaard versehen: „Richtig hat Vigilius Haufniensis aufmerksam gemacht auf den Begriff „Angst“ als Zwischenbestimmung in Bezug auf Versuchung. Das ist recht eigentlich die Dialektik der Versuchung. Könnte ein Mensch völlig ohne Angst sein, so würde die Versuchung ihn auch nicht fassen. (...)“
Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.292

¹¹⁸⁷ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Frankfurt am Main 1991, S.29

¹¹⁸⁸ Kierkegaard, S., „Philosophische Brocken“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1952, S.71f

Tradition, den Menschen als eine Synthese von Leib und Seele zu sehen, zusammen, die aber als solche nicht unmittelbar gegeben ist, sondern vom selbsttätigen Geist des Menschen als solches gesetzt und bestimmt werden muss. In der ‚Nachschrift‘ macht Johannes Climacus den Leser auf ein verwandtes Problem aufmerksam:

„Hier liegt nun ein Problem, das nach meiner Auffassung eins der allerschwierigsten ist: Wie und wieweit das Geschlecht aus Individuen resultiert, und wie das Verhältnis der Individuen zum Geschlecht ist.“¹¹⁸⁹

Aber er möchte die Antwort auf die Frage vermeiden, indem er sie nicht beantwortet, sondern er legt dar, dass das Ethische für die Individualität mitbestimmend ist und somit wird das Ethische die unmöglichste Aufgabe, die jedem Menschen gesetzt ist.

Indem Marx die ganze Geschichte auf einm Nagelbrett aufhängt, eliminierte er die Frage der Ethik.¹¹⁹⁰ Die ethischen Fragen als ein selbständiges Problem wurden vernichtet, sie wurden in der Frage nach der historischen Notwendigkeit eingebettet. Anhand der welthistorischen Idee versucht Kierkegaard aufzuzeigen, was die Ethik und das Ethische gegen diese ganze Ordnung der Dinge einzuwenden haben:

„Man betrachtet die Weltgeschichte, und siehe, jedes Zeitalter hat seine eigene sittliche Substanz; man wird objektiv großartig und will sich, obgleich existierend, mit dem sogenannten subjektiven Ethischen nicht genügen lassen; nein, die jetzt lebende Generation will schon bei lebendigen Leibe ihre welthistorische sittliche Idee entdecken und aus ihr heraus handeln.“¹¹⁹¹

Die Anonymisierung des einzelnen Lebensvollzuges und die Entwertung der Identität der Person in ihrer Funktion als moralisch-praktische Handlungsorientierung im konkreten Kontext des jeweiligen Lebensvollzuges, im Bezug auf die Weltgeschichte bei Hegel, tritt Kierkegaard mit dem Entwurf einer Existenzphilosophie entgegen, um die unangemessene Abstraktheit systemphilosophischen Denkens hinsichtlich der Frage des Individuums nach dem Selbst zu verdeutlichen und dem damaligen Zeitgeist entgegenzuwirken.

¹¹⁸⁹ Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.144

„Das Christentum ist ganz und gar Geschwätz geworden; wir sind Christen durch Geburt – in der ‚Christenheit‘ wird ein Kind nicht nur in Sünden geboren, sondern in Geschwätz.“

Kierkegaard, S., „Tagebücher“, Bd.V, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.166

¹¹⁹⁰ Benjamin zeichnet mit seinen Schriften die -philosophische-politische- Dimensionen des historischen Materialismus und die des - theologischen-messianischen – Eingedenkens auf. Sie sind ihm nicht toto genere verschieden. siehe, Schweppenhäuser, H., „Praesentia praeteritorum. Zu Benjamins Geschichtsbegriff“, in „Ein Physiognom der Dinge“, Lüneburg 1992, S.138f

Kierkegaards Begriff der Innerlichkeit und des existentiellen-paradoxen Glaubens können als Reaktionsformen der übermächtigen gesellschaftlichen Realität ausgelegt werden. Für Kierkegaard gibt es keine objektive Weltgeschichte, die dem Einzelnen seine Bedeutung zuweisen könnte. Der ‚Einzelne‘, der sich selbst – für oder gegen das Christentum – entscheidenden Existenz, hat einen genauen Bezug zur ‚Allgemeinheit‘ des anonymen und öffentlichen Geschehens der Welt. Insbesondere gegen Hegel hebt Kierkegaard den Wert der Existenz des Einzelnen hervor und bemüht sich, das Subjekt aus dem quantitativ vorhergehenden, allgemeinen Begriff der Menschheit und Weltgeschichte herauszulösen, um den Wert der individuellen Entscheidung unter der Bindung an ethische Einsicht, d.h. der Realisierung von Freiheit des Individuums in der Gestalt der Identität der Person, zu einem qualitativen Kriterium der Geschichte des einzelnen Lebens in seinen konkreten Bezügen zu machen.

Kierkegaard konnte seine Zeit vor eine Entscheidung stellen, weil er an ihrem Geschehen, wengleich negativ, teilnahm. Die Art seiner verwinzelten Anteilnahme spricht er selbst in dem Bilde aus, dass seine Zeit ihm wie ein dahin fahrendes Schiff vorkomme, auf dem er sich gemeinsam mit den anderen Passagieren befinde, aber so, dass er eine Kajüte für sich habe. Diese bürgerliche Wirklichkeit dieses Fürsichsein war eine isolierte Privatexistenz, die ihn aber nicht hinderte, das öffentliche Geschehen der Welt zu verfolgen:

„Objektiv redet man beständig nur von der Sache; subjektiv redet man vom Subjekt und von der Subjektivität; und siehe, gerade die Subjektivität ist die Sache. Das muß man beständig festhalten, daß das subjektive Problem nicht etwas ist, was die Sache betrifft, sondern daß es die Subjektivität selbst ist. Da nämlich das Problem in der Entscheidung besteht, und alle Entscheidung, wie oben gezeigt, in der Subjektivität liegt, so geht es darum, daß objektiv überhaupt nicht die geringste Spur von einer Sache bleibt; denn in demselben Augenblick will die Subjektivität sich um etwas vom Schmerz und von der Krise der Entscheidung herumdrücken, d.h. sie will das Problem ein wenig objektiv machen.“¹¹⁹¹

In der Philosophie hat es immer eine Tendenz gegeben, dass das Subjekt außerhalb seinem Objekt steht und als Zuschauer das Objekt beobachtet. Kierkegaard versucht aufzuzeichnen, dass der Mensch nicht außerhalb der Zeit existiert, der Mensch ist in seiner Existenz endlich und er kann sich nicht außerhalb

¹¹⁹¹ Kierkegaard, S. „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken“, Bd.I übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S.133

der Zeit stellen, als ob er zeitlos wäre und besonders kann er sich nicht außerhalb sich selbst stellen. Die wichtigen existentiellen Fragen, sind gerade die Fragen nach gut und böse, richtig und falsch, und indem sie, mit Hilfe der Abstraktion, eliminiert werden, wird der Versuch unternommen, die Existenz zu umgehen. Es ist ein Versuch die Wahl zu umgehen und weil ein Mensch nie ein Objekt werden kann, sondern immer ein Subjekt ist, muss es die Aufgabe, das Dasein im Ewigen aufzuheben, annehmen.

Mit Ironie, Satire und Weite schildert Kierkegaard den abstrakten Denker: „Während ein wirklicher Mensch, aus Unendlichkeit und Endlichkeit zusammengesetzt, gerade darin seine Wirklichkeit hat, diese zusammenzuhalten, unendlich interessiert am Existieren, ist solch ein abstrakter Denker ein Doppelwesen: ein phantastisches Wesen, das im reinen Sein der Abstraktion lebt, und eine bisweilen traurige Professorengestalt, die jenes abstrakte Wesen wegstellt, wie man einen Stock wegstellt.“¹¹⁹³

Gegenüber dem abstrakten Denker stellt Kierkegaard eben Johannes Climacus: „Laß uns also weitergehen, aber laß uns nicht einander zum Narren halten! Ich, Johannes Climacus, bin weder mehr noch weniger als ein Mensch. Ich nehme an, daß der, mit dem ich zu reden die Ehre habe, auch ein Mensch ist. Will er die Spekulation sein, die reine Spekulation, so muß ich es aufgeben, mit ihm zu reden; denn in demselben Augenblick wird er für mich und für das schwache, sterbliche Auge des Menschen unsichtbar.“¹¹⁹⁴

Was der wohlgeborene Herr Professor in seiner Distraction vergessen hat, ist nämlich, dass er ein Mensch ist. Menschsein, d.h. Leben, das bedeutet, dass das Dasein im Ewigen aufgehoben werden muss.

¹¹⁹² ebd., S.118

¹¹⁹³ ebd., S.3

Die traurige Professorengestalt kann genauso gern Hegel oder J.L.Heiberg sein.

3. DER KIERKEGAARDSISCHE SPRUNG BEI ADORNO

Der Mensch ist nach Kierkegaard eine Synthese aus Endlichkeit und Unendlichkeit, Freiheit und Notwendigkeit, Zeitlichem und Ewigem. Diese Synthese, aus den gegensätzlichen Komponenten, hat sich der Mensch nicht selbst gesetzt. Die bestimmte Aufgabe, einen bestimmten Auftrag, der den Menschen zugeteilt ist, nimmt der Mensch in einer freien Wahl an oder er kann sie ablehnen. Für Kierkegaard wird der Einzelne eine wichtige philosophische Überlegung in seinem Denken. Dieser Einzelne findet seine Vollendung, indem er sich dem christlichen Gott zuwendet und an ihn glaubt. Mit dem Christentum beginnt die Lehre von der Sünde und dadurch wird jeder zum Einzelnen. Die Lehre von der Sünde splittet ‚die Masse‘ auf und festigt den Qualitätsunterschied zwischen Gott und Mensch. Im Idealismus hatte der Einzelne keine Bedeutung und seine besonderen Fähigkeiten und Eigenschaften sind rein zufällig und nicht seinem eigentlichen Wesen zugehörig. Sinn empfängt sein Dasein allein durch die Partizipation an der Allgemeinheit des Geistes, das ist: an der Wahrheit. Im krassen Gegensatz hierzu steht Kierkegaard, und man muss sich vor Augen führen, was das für jemandem bedeutet, der in metaphysischen Begründungen denkt. Die Vermittlung des Einzelnen mit der Wahrheit ist zum Misslingen verurteilt. Er ist unverbrüchlich dieser Einzelne, sein Dasein ist unbegründet, zufällig und ohne jeden Sinn. Eine Sinnggebung gibt es für ihn nur, wenn er als Einzelner von ‚ewiger Gültigkeit‘ ist. Das ist im Grunde die Essenz von Kierkegaards Christentum, und er antwortet auf die Klage des Verlassenen:

„Man steckt den Finger in die Erde, um zu riechen, in welchem Lande man ist, ich stecke die Finger ins Dasein – es riecht nach nichts. Wo bin ich? Was heißt denn das die Welt? Was bedeutet dies Wort? Wer hat mich in das Ganze hineinbetrogen, und läßt mich nun dastehen? Wer bin ich?“¹¹⁹⁵

Die Antagonie zwischen Individuum und Exemplar findet ihre Zuspitzung, indem Adorno den gesellschaftlich begründeten Unterschied zwischen ‚Individuum‘ und ‚Exemplar‘ in der ‚Negativen Dialektik‘ anhand der Ermordung der Juden während

¹¹⁹⁴ ebd., S.101

¹¹⁹⁵ Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1955, S.70
Nicht Endliches, nicht die ganze Welt vermag die Seele eines Menschen zu stillen, die Verlangen nach dem Ewigen empfindet. Dass die menschliche Seele dieses ‚Verlangen nach dem Ewigen‘ partout ‚empfindet‘, steht für Kierkegaard als anthropologische Gegebenheit außer Frage, hat aber auch eine weitläufige Tradition. Die Anbindung des Selbst an das Absolute nimmt in der Kierkegaardschen Anthropologie eine derart entscheidende Rolle ein, dass das daraus resultierende Verhältnis des Selbst zum Absoluten geradezu als der *articulus stantis et cadentis* auch nur der Möglichkeit von Selbst und Selbstwerdung zu verstehen ist.

des zweiten Weltkrieges beschreibt; „daß in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar.“¹¹⁹⁶ Mit demselben Gegensatz operiert Kierkegaard im Spätwerk, seine Kategorie des Einzelnen, des Individuums, der Persönlichkeit steht polemisch das Numerische, die Person als Exemplar, gegenüber.

So zu tun, als ließe sich Kultur nach Auschwitz fortsetzen, ist falsch, daher meint Adorno, ‚dass es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.‘ Die Errettung aus der Scheinwelt der Kunst, muss für Adorno, zu einem Handeln führen, das die Abschaffung allen Leidens im Blick hat. Und das Kunstwerk kann dieser Absicht entgegenkommen, indem es seine Scheinwelt einbekennt und den Wunsch nach Erlösung provoziert.

In ‚Der Begriff der Angst‘ entwickelt das Pseudonym Vigilius Haufniensis den Begriff des ‚qualitativen Sprunges‘ und erklärt so warum der Mensch sich als Individuum und nicht als Exemplar wahrnehmen soll. Die Problematik spitzt sich im Begriff der Erbsünde zu:

„In jedem Augenblick ist es so, daß das Individuum es selbst und das Geschlecht ist. Das ist des Menschen Vollkommenheit, gesehen als Zustand. (...) Also hat das Individuum Geschichte; hat aber das Individuum Geschichte, so hat das Geschlecht diese auch. Jedes Individuum hat dieselbe Vollkommenheit, gerade deshalb fallen die Individuen nicht numerisch auseinander, ebensowenig wie der Begriff des Geschlechts ein Phänomen wird.“¹¹⁹⁷

Das Individuum ist sich selbst und das Geschlecht, und während die Geschichte des Menschengeschlechts voranschreitet, beginnt das Individuum beständig von vorne.

Bei Adorno und Kierkegaard liegt die Würde der Menschen in der Individualität und der Persönlichkeit. Wenn die Menschen als Exemplar behandelt werden, wird ihre Würde nicht wahrgenommen und sie verlieren ihre Menschlichkeit. Für Kierkegaard kann nur der Mensch als Subjekt den Menschen ihre verlorene Individualität zurückgeben. Seine Rolle als religiöser Schriftsteller und Einzelner kann die Menschen auf die Nöte der Zeit aufmerksam machen und ihnen damit die Möglichkeit geben, die Individualität zu retten. Die Objektivierung der Menschen kann als ein allgemeines Problem der Zeit, das sich immanent aus der damaligen Auffassung des Christentums ablesen lässt, gesehen werden. Zuerst greift

¹¹⁹⁶ Adorno, T.W., „Negative Dialektik“, Frankfurt am Main 1966, S.353

¹¹⁹⁷ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, Frankfurt am Main 1984, S.29, siehe auch Fußnote 2 auf S.33

Kierkegaard die Kirche wegen der Frage des Glaubens an. Dann erweitert er diese Kritik auf die sozialen und ökonomischen Verhältnisse der Kirche. Sein Grundbegriff vom Einzelnen ist ein Korrektiv gegen die sozialdemokratische ‚Menschheit‘ und gegen die liberal-gebildete ‚Christenheit‘. Zur Nachfolge gehört das Freiwillige, eine Handlung, wodurch die spezifische Situation entsteht und auch die Veröffentlichung der Schrift ‚Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller‘ betrachtet Kierkegaard 1851 als eine solche ‚Handlung‘ analog dem Streit gegen den ‚Corsaren‘ im Jahre 1845/46. Die Handlung als das charakteristische *Wie* in der Stellung zur Wirklichkeit.

In dem ‚Begriff Angst‘ legt Vigilius Haufniensis dar, dass der Übergang von einem Zustand zu einem anderen durch einen Sprung, den ‚qualitativen Sprung‘ und nicht durch einen kontinuierlichen Übergang, geschieht. Die Sünde kommt also als das Plötzliche in die Welt hinein, d.h. durch den Sprung und damit ist auch die Qualität gesetzt. Der Dreh- und Angelpunkt ist, dass dies ein Ärgernis für den Verstand bildet, aber das größte Ärgernis für die Vernunft ist, dass das Ewige in die Zeit gekommen ist. Die Vernunft kann über die Wahrheit des Paradoxes nichts ausrichten. Der Glaube an das Paradox ist übervernünftig, nicht gegenvernünftig, *supra rationem*, nicht *contra rationem*. Mit der Aussage, Vernunft steht ‚gegen‘ den Glauben, ist gemeint, dass der Glaube den Gesetzen der Vernunft widerspricht und dass deshalb zwischen Rationalität und Glaube eine Wahl zu treffen ist - Entweder-Oder. Für Kierkegaard steht die Vernunft gegen den Glauben und der Glaube über der Vernunft. Gerade dennoch versucht er anhand des Sündenfalls zu erklären, wie die Sünde in die Welt mit Adams erster Sünde hereinkam, und dass Adam dennoch nicht außerhalb des Geschlechts steht, weil jedes Individuum mit dem Geschlecht von vorne beginnt. Die Problematik dreht sich darum, ob Adam innerhalb oder außerhalb des Menschengeschlecht stehen kann oder muss. Der Sprung liegt in dem Augenblick zwischen der Setzung der Synthese vom Seelischen und des Leiblichen, die in dem Geist vereint wird und der Möglichkeit, der Freiheit: „Der Sprung zeigt an, wie das Verhältnis von Reflektiertheit und Vermittlung des Subjekts zum Objektiven, dem Wesen der Dinge in ihrem gesellschaftlichen Zustand, zu lösen versucht: Der Sprung soll eine neue Einheit garantieren im Hineinspringen – doch ist er zugleich, das ist der Vorwurf Adornos, ein Herausspringen aus dem Problem, er wird irrational: „Der philosophische Sprung, Kierkegaards Urgestus, ist selber die Willkür, welcher die Unterwerfung des Subjekts unters Sein zu ertrinnen wähnt (...) so wie stets schon der deus absconditus Züge der

Irrationalität mythischer Gottheit trug.“¹¹⁹⁸ Kierkegaard abstrahiert die ‚Sphären‘ von den Phänomenen voneinander, um sie als Idee zu hypostasieren:

„der ‚Sprung‘ klafft zwischen ihnen als ‚Abgrund des Sinnes‘ nicht anders als zwischen Ich und kontigenter Außenwelt.“¹¹⁹⁹

Für Adorno bildet der Sprung selbst das oberste Maß der dialaktischen Bewegung und die Kierkegaardsche Dialektik wird von Adorno eben als keine bezeichnet, weil der ‚Sprung‘ kein sphären-immanenter mehr ist.

Mit dem Begriff der ‚Gnadenwahl‘ hebt Adorno auch hervor, dass der Sprung als zufällig erscheint und, dass der Sprung die Diskontinuität der Bewegung hervorholt.

Adorno intendiert in ‚Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen‘, dass von dem ästhetischen zum ethischen und dann zum religiösen Stadium gesprungen wird. In ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘, das den Wendepunkt in der Kierkegaardschen Verfasserschaft bildet, wird deutlich hervorgehoben, dass der Sprung die Kategorie der Entscheidung schlechthin ist:

„Und will ich mich im Glauben erhalten, so muß ich beständig darauf achtgeben, die objektive Ungewißheit festzuhalten, dass ich in der objektiven Ungewissheit ‚über den 70 000 Klaftern Wasser‘ bin, und doch glaube.“¹²⁰⁰

Es wird nicht über 70 000 Klafter Wasser gesprungen, wie oft zitiert, sondern nur die objektive Ungewissheit des Glaubens wird damit hervorgehoben und dass nur allein durch den Sprung in den Glauben dieser geöffnet werden kann. Der christliche Glaube besteht darin, alles aufgrund einer Gewissheit aufs Spiel zu setzen, die Gewissheit nämlich, dass das Geglaubte absurd, rational gesehen unmöglich ist. Voraussetzung für den von Kierkegaard postulierten Sprung in den

¹¹⁹⁸ Deuser, H., *Dialektische Theologie*, München 1980, S.106

¹¹⁹⁹ Adorno, T.W., *„Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen“*, Frankfurt am Main 1979, S.138

¹²⁰⁰ Kierkegaard, S., *„Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“*, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf/Köln 1957, S.195

Hiermit beziehen sich Johannes Climacus und Kierkegaard als Herausgeber auf Frater Taciturnus aus den ‚Stadien auf des Lebens Weg‘: „Auf einer Tiefe von 70 000 Faden Wassers viele viele Meilen fort von aller menschlichen Hilfe fröhlich sein, ja, das ist groß! In der Gesellschaft von Watenden im Seichten schwimmen, das ist nicht das Religiöse.“ Kierkegaard, S., *„Stadien auf des Lebens Weg“*, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh, 1994, S.500 „Die ethische Sphäre ist bloß Durchgangssphäre, und daher ist ihr höchster Ausdruck die Reue als eine negative Handlung. Die ästhetische Sphäre ist die der Unmittelbarkeit, die ethische ist die der Forderung (und diese Forderung ist so unendlich, daß der einzelne Mensch stets Bankrott macht), die Religiöse Sphäre ist die der Erfüllung, jedoch wohlzumerken, nicht einer Erfüllung wie der, daß man Gold in einen Stock oder in eine Tasche füllt, denn die Reue hat eben unendlich Raum geschafft, und daher denn der religiöse Widerspruch: zugleich auf 70 000 Faden Wassers zu liegen und dennoch fröhlich zu sein.“ ebd., S.507

Glauben ist die von ihm so bezeichnete Bewegung der ‚unendlichen Resignation‘, die nicht ein Vergessen, sondern ein immerfort wiederholtes und bewusstes *Erinnern* zur Folge hat.

Der Religiöse Gebrauch von den Begriffen ‚Sprung‘ und ‚Augenblick‘ wird von Adorno kritisiert, aber auf der andere Seite tauchen sie bei ihm in einem ästhetischen Kontext wieder auf:

„Vergangene Kunst koinzidiert weder mit ihrem kultischen Moment noch stand sie dazu in einfachem Gegensatz. Sie hat von den Kultobjekten sich losgerissen durch einen Sprung, indem das kultische Moment verwandelt zugleich bewahrt wird, und diese Struktur reproduziert sich erweitert auf allen Stufen ihrer Geschichte.“¹²⁰¹

Und eine Seite später legt er Folgendes dar:

„Zukunft jedoch ist so wenig positiv auszumalen wie Invarianten zu entwerfen sind; Ästhetik drängt in die Postulate des Augenblicks sich zusammen.“¹²⁰²

Der Ort der anderen Möglichkeit, die die Philosophie bei Adorno als Impuls zum Ausdruck bringt, ist – solange sie nicht realisiert wird – die Kunst: „Kunstwerke jedoch haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt“¹²⁰³

Zwischen beschreibbarem Impuls, Deutungsort der Kunstwerke und ausstehender Realisierung gibt es noch keine verbindlichen Übergänge, nur den Sprung und den Bruch, den Kierkegaard in seiner Lage meinte an sich selbst vorführen zu müssen.

Das Kunstwerk erfüllt die Bedingung der Konstruktion eines Absoluten, das dennoch nicht außerhalb der Zeit steht, es ist zwar geschichtlich, hat aber einen anderen Seinsmodus als die übrigen historischen Gestalten - Zeitentoben und dennoch in der Zeit.

¹²⁰¹ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.426

¹²⁰² ebd., S.427

vgl., auch S.52, 106, 130ff und 154

¹²⁰³ Adorno, T.W., „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1981, S.77

4. DER AUGENBLICK

In dem Abschnitt ‚Vino veritas‘ aus ‚Stadien auf des Lebens Weg‘ wird das Bild einer Feuerrakete beschrieben – zu dem Zeitpunkt als die Rakete, die mit der Kraft des Schwarzpulvers hoch geschossen wird, um dann im nächsten Augenblick als Moment gesammelt stehen zu bleiben, um sodann am Ende in alle Richtungen vom Winde verweht zu werden. Das Bild kann auch als ein Bild von der schriftstellerischen Tätigkeit Kierkegaards interpretiert werden. Die Inspiration, die unter den vielen Pseudonymen verteilt wird, läuft Gefahr in alle Richtungen verteilt zu werden. Kierkegaard selbst steht zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen und seine Werke bezeugen, dass er hin und her gezogen wird:

„Das Dialektische liegt darin, daß das was mir Außerordentlichem anvertraut war, der Vorsicht halber mir anvertraut war mit einer solchen federnden Kraft, daß es, hätte ich ungehorsam sein wollen, mich entzwei geschlagen hätte. Es ist wie wenn der Vater zum Kinde sagt: es steht dir frei alles zu haben, es ist dein, gehorchst du aber nicht und brauchst es so wie ich will, nun wohl, ich werde dich nicht damit strafen daß ich es dir fortnehme, nein, nimm’s nur – es macht dich entzwei.“¹²⁰⁴

Eine Verpflichtung hat Kierkegaard nicht nur Gott und den Lesern gegenüber, sondern auch der Sprache:

„(...), ich ging jederzeit im Gewande des Trugs, war mithin allein, (...), sondern allein in dem, was selbst die entsetzlichste *Wirklichkeit* wandelt zu Labung und Linderung, allein in der Gesellschaft der grauenvollsten *Möglichkeiten*; allein, beinahe mit der menschlichen Sprache als Feind; (...) allein in dialektischen Spannungen, welche jeden Menschen mit meiner Einbildungskraft – ohne Gott – in den Wahnsinn treiben würden; allein in Todesängsten; allein in einer Sinnlosigkeit des Daseins, ohne da mich, ob ich es gleich wollte, für einen Einzigen verständlich machen zu können – was sag ich da, mich verständlich machen für einen Einzigen, nein es gab Zeiten, da fehlte es daran nicht, so daß man nicht sagen konnte „daran bloß fehlte es“, Zeiten, da ich mich nicht einmal verständlich machen konnte für mich selbst.“¹²⁰⁵

Die Marginalisierung von sich selbst und die dialektischen Spannungen in seiner schriftstellerischen Tätigkeit, die Kierkegaard erfahren hat, kommt hier deutlich zum Vorschein. Er kämpft allein gegen die Sprache – und es gab Zeiten, wo er nicht mal für sich selbst verständlich war. Aber dieser Kampf gegen die Sprache, dieser Verlust von Verständnis, von Selbstverständnis, in dem Versuch ein Verständnis zu vermitteln, findet gerade in der Sprache und in der Schrift statt. Die

¹²⁰⁴ Kierkegaard, S., „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“, in „Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Regensburg 1951, S.70

¹²⁰⁵ ebd., S.70f

Doppeldeutigkeit der Schrift als Gabe und Aufgabe scheint die Verpflichtung, die Kierkegaard auf sich genommen hat, zu sein.

Das religiöse Stadium zeigt den Menschen als Einzelnen, als Absolutes im Verhältnis zum Absoluten: In unbedingter Gehorsamkeit gegenüber Gott. Das absolute Paradox ist Gottes Hervortreten in der Zeit und die Offenbarung Gottes durch Christus.¹²⁰⁶ Das ist ein Paradox für den Verstand, weil damit die Grenzen des menschlichen Denkens überschritten werden. Der Begriff des Paradoxon zeigt sich somit bei Kierkegaard nicht nur als Grenzbestimmung der Ästhetik, sondern auch als Grenzbestimmung der Philosophie. Der Blick darf nicht zum göttlichen Wesen hinausgleiten – aber das Auge des Geistes darf auch nicht im Irdischen festgehalten werden.¹²⁰⁷ Der Gegenstand der Kunst überhaupt sollte das Absolute sein und die Kunst fordert zugleich jedoch, dass das Unendliche in der begrenzten Gestalt anschaulich wird. Die Götter – und gemeint sind die des griechischen Mythos – sind ewige, absolute Wesen, dennoch sind sie leiblich vorhanden. Sie stehen nicht jenseits der sichtbaren Welt, sondern gehören ihr vollkommen an. Das Absolute ist nicht vom ‚Gegenstand, oder vom ‚Stoff‘ gelöst, vielmehr ist es gänzlich in diesen gebunden. Das Unendliche im Endlichen darzustellen war die Voraussetzung der Kunst. Die Begriffe der Antike und der Moderne geben die Folie für die ästhetische Diskussion der Goethezeit ab, mehr noch; sie sind der Rahmen, innerhalb dessen Grundfragen von allgemeinem philosophischen Belang erörtert werden. Kierkegaard steht in dieser Tradition und das wird insbesondere durch die Tagebücher des jungen Kierkegaard dokumentiert. In der Antike offenbart sich das Göttliche in der Natur, im Christentum in der Geschichte. Dass das Christentum seinem Wesen nach historisch ist, besagt, dass es sich dem Unendlichen als Endlichem zuwendet. Die in der Geschichte auftretenden endlichen und begrenzten Gestalten repräsentieren deshalb das Absolute nicht adäquat. Das Göttliche offenbart sich weder in der Natur noch in der Geschichte, sondern wird einzig im persönlichen Bezug der reinen Innerlichkeit erfahren. Diese

¹²⁰⁶ Wenn Christus sagt: ‚Ich bin die Wahrheit‘ (*ego eimi he aletheia*) ist das qualitativ identisch mit der Aussage ‚die Subjektivität ist die Wahrheit‘, von Kierkegaard zu verstehen.

¹²⁰⁷ vgl., „Das Auge des Geistes mußte mit Zwang auf das Irdische gerichtet und bei ihm festgehalten werden; und es hat einer langen Zeit bedurft, jene Klarheit, die nur das Überirdische hat, in die Dumpfheit und Verworrenheit, worin der Sinn des Diesseitigen lag, hineinzuarbeiten und die Aufmerksamkeit auf das Gegenwärtige als solches, welches Erfahrung genannt wurde, interessant und geltend zu machen. – Jetzt scheint die Not des Gegenteils vorhanden, der Sinn so sehr in dem Irdischen festgewurzelt, daß es gleicher Gewalt bedarf, ihn darüber zu erheben.“ Hegel, G.W.F., „Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd.3, Frankfurt am Main 1986, S.16f

legte Kierkegaard als das Existieren des Einzelnen aus, das sich fortwährendes Streben ist und sich als solches der metaphysischen Transzendenz ins Unendliche widersetzt. Aber das Ästhetische ist mehr als ein Stadium bei Kierkegaard und sein sprachliches Verfahren, die indirekte Mitteilung, und die Textgestalten, die Pseudonyme, sind Zeugen dafür:

„Das Ästhetische wird der Doppelbegriff, der nicht nur die von Kierkegaard als zu überwindende konstruierte Stadienstufe bezeichnet, sondern auch Kierkegaards sprachliches Verfahren, die Textgestalten, an der die Doppelreflexion sich ausformt und dem schlechten Ästhetischen absagen will.“¹²⁰⁸

Kierkegaard schreibt:

„Ohne Leidenschaft kein Dichter und ohne Leidenschaft keine Dichtung. Soll man daher ausbrechen aus der Dichtung und aus jener Abgerundetheit, innerhalb deren Zwiefältigkeit Raum nicht hat, soll dies Herausgehen nicht zu einem Sichverlieren in Verständigkeit und Endlichkeit werden, so muß es geschehen vermöge einer höheren Leidenschaft. Der Dichtung der Leidenschaft nehmen und das Verlorene ersetzen durch Dekorationen, liebliche Gegenden, beifallswürdige Waldpartien, bezaubernden Theatermondenschein ist Verlorenheit und Verderben, ebenso wie wenn man für die Minderwertigkeit der Bücher Ersatz bieten wollte durch die Eleganz des Einbandes, etwas das doch nicht für Leser sondern höchstens für Buchbinder Interesse hat.“¹²⁰⁹

Die Dichtung darf ihren Gegenstand nicht aus dem Endlichen und bloß Verständigen entnehmen, ihre Aufgabe ist den metaphysischen Bezug zu wahren, von dem her dem Dasein Sinn zugesprochen wird. Sie ist damit der Wahrheit selber verpflichtet, und jedes literarische Werk, das sich der Kontiguenz des Weltlichen und Endlichen als solchem zuwendet, um dieses formend in ein sinnvolles Gebilde zu bringen, verfällt damit dem Verdikt.

Was überhaupt darstellungswürdig ist, bemisst sich an seiner Relation zur Idee bzw. dem Absoluten.

Kierkegaards Abhängigkeit von der Ästhetik des Idealismus ist wiederum sichtbar. Die Wendung aber, die seine Ästhetik nimmt, bestimmt sich allein von seiner Auslegung der Wahrheit. Die Zerfallenheit des Ichs korrespondiert mit der der Welt, denn dialektisch bezogen auf dieses ist diese:

„Das Irdische und Zeitliche als solches ist eben das, welches auseinanderfällt, in Etwas, in das Einzelne. Es ist unmöglich, daß man wirklich alles Irdische verliert oder seiner beraubt wird, denn die Ganzheitsbestimmung ist eine Gedankenbestimmung.“¹²¹⁰

¹²⁰⁸ Deuser, H., „Søren Kierkegaard. Die Paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.26

¹²⁰⁹ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.431f

¹²¹⁰ Kierkegaard, S., „Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1954, S.59

An dieser Stelle wird der Bruch mit der idealistischen Philosophie offenkundig; die von Kierkegaard inaugurierte Philosophie verzichtet letztlich auf eine transzendente Begründung, von der her die Totalität des Seins sich deduzieren ließe. Für diese Einsicht steht das Fragmentarische, das der Ganzheit sich entzieht und sich gegen das System wendet.

Kierkegaard benutzt das Ästhetische als ein Mittel der Verständigung und als ein Beweismittel dafür, dass das religiöse Hervorbringen unmöglich sich daraus erklären lässt. Der religiöse Schriftsteller muss als ästhetischer Schriftsteller beginnen und bis zu einem gewissen Punkt diese Möglichkeit aufrecht erhalten, aber dann muss eine Grenze kommen, denn es geschieht nur um aufmerksam zu machen. Das Ästhetische wird dem christlichen Ernst gegenüber begrenzt, nicht nur als Lebenshaltung, sondern auch dessen Ausdrucksform, das Dichterische. Die Pseudonyme können dem christlichen Ernst sich nur annähern, aber dadurch zeigt Kierkegaard, dass die Kunst ihre Negation thematisch machen muss. Die eigene Unzulänglichkeit der Ästhetik wird somit deren Aufgabe. Äußerst bewusst hat Kierkegaard seinen jeweiligen Standpunkt korrigiert und sich einer dauernden Selbstkritik unterzogen. Ihm konnten seinen Absichten zuwiderlaufende Schwächen der Argumentation nicht verborgen bleiben. Der dem ersten Teil der ‚Nachschrift‘ beigegebene ‚Blick auf ein gleichzeitiges Bemühen in der dänischen Literatur‘ und der ‚Gesichtspunkt‘ geben davon Zeugnis. Adorno hat von der ‚künstlerischen Insuffizienz‘ Kierkegaards gesprochen. Hirsch ist da vorsichtiger, aber auch er sieht deutliche Schwächen in Kierkegaards literarischer Arbeit. Kierkegaard selbst war sich dessen als einem Mangel vollkommen bewusst, weil als wahrer Dichter für ihn nur das Genie gilt, das auf Grund seiner natürlichen Veranlagung unbewusst schafft. Im ‚Begriff Angst‘ hat er seine Lehre vom Genie entwickelt, und diese beschreibt er dort als dämonische Naturverfallenheit, die er verdammt.

Mit dem dialektischen Satz, ‚Die Subjektivität ist die Wahrheit und zugleich die Unwahrheit‘, unterscheidet Kierkegaard zwischen der Religiösität A und B. Die Religiösität A steht dem ethischen Stadium noch am nächsten, sie findet ihre Wahrheit in dem ersten Teil des Satzes, während mit dem zweiten Teil, die Negierung, die Religiösität B ausgesprochen wird. Erst da ist die absolute

Transzendenz, von der her alle Immanenz erst richtig verstanden werden kann, erreicht.

Den Sprung in die Transzendenz erlangt der Mensch erst nach dem Schuldbekenntnis. Der Begriff der Sünde sichert den Unterschied zwischen Mensch und Gott, gehalten als Paradox und Ärgernis.

Der Mensch ist erst in der Lage den Sprung in die Transzendenz zu vollziehen, wenn er eingesehen hat, dass er trotz all seiner Anstrengung immer mehr Schuld auf sich lädt. „Mich daran erinnern, das kann ich, geschwinder, als der geringste Bruchteil eines Augenblicks. Lessing hat doch Unrecht, wenn er spricht: das Geschwindeste, geschwinder denn der Schall und das Licht, sei der Übergang vom Guten zum Bösen; denn geschwinder noch ist das ‚Zugleich‘, das ‚Auf einmal‘. Der Übergang selbst ist doch eine Zeitdauer; was aber auf einmal ist, ist geschwinder als aller Übergang.“¹²¹¹ Und der Übergang, *der Augenblick*, ist doch eine Zeitbestimmung.¹²¹² ‚Augenblick‘ und ‚Moment‘ – beide Begriffe tragen in sich Momente des Raumes und der Zeit; beide sind Zeitpunkt und Zeitspanne, und in ihnen findet die Realisierung statt. Der Augenblick kennt nur zwei Extreme: Er ist sowohl die fixierte Ewigkeit als auch die unmittelbare, vergängliche Realisierung, während das Moment der Zeitpunkt und die Zeitspanne, das ausschlaggebende Kriterium, der Umschlagspunkt, sind.

„Aber dann kommt das Entscheidende, daß nämlich das Individuum das Ewige in sich selbst findet; damit verlieren die vorher genannten Fixpunkte [Natur und Gesellschaft, L.R.] ihre primäre Stellung und ihre Macht über den Menschen.“¹²¹³

Die Existenz bei Kierkegaard kann als Entfaltung des Individuums zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, aber das Ewige in dem Menschen kann nur durch den Glauben erreicht werden. Eine Dichterexistenz ist darum als solche eine unglückliche Existenz, denn sie ist höher als die Endlichkeit und doch nicht die Unendlichkeit und daraus entsteht die Zerrissenheit. Die tiefste Bewegung hin zum Transzendenten, ist die Bewegung der Reue und in der Kraft des Absurden, die Bewegung des Glaubens, bekommt Abraham Isaak zurück. In dem Journal vom

¹²¹¹ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1994, S.410

¹²¹² Kairos – so heißt die erzerne Figur des Bildhauers Lysippos. Die Figur ist nur in einer Reliefkopie erhalten, die aus der römischen Kaiserzeit stammt. Diese Figur spielt auf ein antikes Gedicht an, das Poseidippos zugeschrieben wird. Soviel ist klar, es ist nicht wie bei Kierkegaard der Augenblick der Ruhe oder Kontemplation, sondern der der nichtklassischen Veränderung und Einlösung.

siehe Bild 6 im Anhang.

¹²¹³ Malantschuk, G., „Die Begriffe Immanenz und Transzendenz bei Søren Kierkegaard“, in „Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards“, herausgegeben von M.Theunissen und W.Greve, Frankfurt am Main 1979, S.477

20.11.1842 - März 1844 ist von Kierkegaard ein Anhang beigelegt, in dem der Gedanke von der ‚Collision‘ Abrahams mit Gott entwickelt wird. Die Unverständlichkeit dieser Geschichte übersteigert die Tragödien, aber kein Dichter seiner Gegenwart hat eine Ahnung davon:

„Men hvor er vel den Digter i Samtiden, der ahner saadanne Collisioner?“¹²¹⁴

Die Frage, die am Anfang eine ästhetische ist, zeigt sich auch als eine religiöse und persönliche Frage Kierkegaards an seine Gegenwart, damit fallen die beiden Fragen zu einer zusammen und die Antwort der Ästhetik wird die Antwort *seiner* Frage:

„- Den, der har forklaret denne Gaade, han har forklaret mit Liv.“¹²¹⁵

Für Kierkegaard fällt damit der Begriff des Geists in eins mit der christlich-religiösen Existenz und an dieser wird das Ästhetische bemessen und gewinnt in der Absetzung gegen sie ihre Bestimmung. Der Bezug zur Wirklichkeit verbindet Religion und Ästhetik und von Anfang an erscheint so das Ästhetische aus der Sicht des Religiösen. Dem scheint zu widersprechen, dass in ‚Entweder-Oder‘ die Gestalt der Ästhetik in Kontrastierung zur Ethik gewonnen wurde. Mit der Ausbildung der Lehre vom Paradox-Religiösen tritt diese jedoch mehr zurück. Genau genommen aber handelt ‚Entweder-Oder‘ nicht vom Ethischen, sondern vom Ethisch-Religiösen und bereits in ‚Furcht und Zittern‘ korrigiert Kierkegaard seine Moralphilosophie, was aufgrund einer veränderten Ansicht des Religiösen geschieht.

Wenn Abraham ohne Glaubenshoffnung Isaak geopfert hätte, wäre er nur der Ritter der Resignation¹²¹⁶ gewesen. Abraham bleibt aber nicht bei der

¹²¹⁴ Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg 1834-1846“, herausgegeben von Jørgen Dehs, Borgen 1999, S.336
„Aber wo ist wohl der Dichter der Gegenwart, der solche Kollisionen ahnt?“ [L.R.]

¹²¹⁵ ebd., S.337 (76)

„Derjenige, der diese Rätsel erklärt, er hat mein Leben erklärt.“ [L.R.]

Die Verschränkung zwischen seiner Existenz und dem Schriftstellerischen, das Ästhetische, wird bei ihm selbst zum Thema: „Zum Verständnis der Ganzheit meiner schriftstellerischen Wirksamkeit, der geburtshelferischen Absicht usw. gehört auch das Verständnis der Existenz meiner Schriftsteller-Persönlichkeiten, dessen, was ich als Schriftsteller durch persönliches Existieren getan habe, um die schriftstellerische Wirksamkeit zu unterstützen, zu beleuchten, zu verbergen, ihr die Richtung zu geben usw.; etwas, was weitläufiger und ebenso führt in einem idealeren Sinne das Ganze zurück auf „einen Einzelnen“ welcher nicht ich bin im empirischen Sinne, sondern welcher der Schriftsteller ist. (...) Aber nun sollte alles objektiv sein. Und wenn jemand geburtshelferisch seine Person benutzte, dann meinte man, es geschehe nach der Art Andersens. [damit ist Hans Christian Andersen gemeint L.R.]

All das gehörte dazu, um meine Stellung innerhalb der Entwicklung zu beleuchten. Man glaubte, die Objektivität sei höher als die Subjektivität; es ist gerade umgekehrt. Das will heißen, eine Objektivität, die in einer entsprechenden Subjektivität ist, sie ist das Ziel. Das System ist etwas Unmenschliches, welchem kein Mensch als Urheber und Vollstrecker entsprechen konnte.“

Resignationsbewegung stehen, sondern vollzieht im selben Augenblick die ‚Bewegung des Glaubens‘ und er ist Vater des Glaubens, weil er, indem er sich vorbereitet, Isaak zu opfern, doch *quia absurdum* glaubt, er werde ihn behalten. Durch diesen paradoxen Glauben vollzieht Abraham eine Doppelbewegung, ‚die Doppelbewegung der Unendlichkeit‘. Sein Ziel ist nicht mithilfe ethischer Begriffe zu beschreiben, da er das Feld ethischer Zielvorstellungen verlässt, indem er in ein persönliches Gottesverhältnis eintritt. Gewonnen ist der Begriff des ‚Einzelnen‘ aus dem der ‚Ausnahme‘, und hier treffen sich das ästhetische und religiöse Stadium. Sowohl in diesem als auch in jenem treten die Individuen auf, die sich der Vermittlung entziehen. Abrahams Glaube ist das Paradox, das sich nicht vermitteln lässt und er wird durch die ‚teleologische Suspension des Ethischen‘ bezeichnet.

Mit dem Beispiel von Abraham zeigt Johannes de Silentio, dass der Glaube sich an Gott in der Zeit bewähren muss. Dieser Gedanke, das Ineins von Zeit und Ewigkeit, ist bereits im Ästhetischen vorgebildet und wird dort positiv zum Signum des Klassischen. Aber der Glaube hat keinen zeitlichen Charakter, er ist gerade der Widerspruch von Zeit und Ewigkeit, das nicht erkennbare Paradox, weswegen der Glaube keine Erkenntnis sein kann. Der Kierkegaardsche Paradox-Einspruch, die Insistenz auf dem Unversöhnten kann als die Beharrlichkeit im Unversöhnten gesehen werden, dem Nichtidentischen, wie T.W.Adorno sagt, weshalb aus der ‚logischen Bewegung der Begriffe‘ nicht ‚in die Existenz überzugehen‘ ist.¹²¹⁷

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.193f

¹²¹⁶ Nicht erkannt zu haben, was das wahrhaft Wesentliche und damit die vornehmste Aufgabe der Dichtung ist, hat Kierkegaard den zeitgenössischen Dichtern vorgeworfen: „Überhaupt würde die Dichtung, wenn sie auf das Religiöse und die Innerlichkeit der Individualität aufmerksam wird, weit bedeutungsvollere Aufgaben bekommen als die, an denen sie jetzt puzzelt.“

Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1954, S.103

Kierkegaard sucht dem nachzugehen in der Gegenüberstellung vom tragischen Helden und Ritter des Glaubens. Bei näherem Zusehen zeigt sich, dass diese beiden Gestalten durch eine dritte ergänzt werden müssen; dem ästhetischen Helden.

4.1. DER PLÖTZLICHE AUGENBLICK

Kierkegaard hat den Begriff des ‚Augenblicks‘ in dreierlei Bedeutung verwendet, als vorübergehenden, flüchtigen Moment, *der plötzliche Augenblick*, als entscheidenden, qualitativen Zeitpunkt, *der erfüllte Augenblick* und als drittes schiebt sich zwischen diese zwei der *thematisierende Augenblick*, die Autopsie des Glaubens. Eine Dreiteilung des Begriffs des Augenblicks kann zeigen, dass er ästhetisch und religiös ausgelegt werden kann. Ästhetisch betrachtet ist der Augenblick eine Figur der schockartigen Dissonanz der Moderne, die Intentionalität auf der Oberfläche des reinen ‚Jetzt‘, der sich frei von metaphysischen Bindungen losgerissen hat. Die Perzeption der Kunst und des Blickes, die er auf einmal anschaulich macht und hervor zwingt, wird sodann eine neue säkularisierte Form der Metaphysik. Der Begriff des Augenblicks zeichnet die Grenze der Sprache auf, wo die Meinung nicht mehr in einem diskursiven oder figurativen Verständnis festgehalten werden kann und deshalb ist das rhetorische Korrelat des Glaubens gerade das Schweigen und der Augenblick.

Nicht nur das charakterisierte Abbild der religiösen Begrifflichkeit ist deren Widerschein in der ästhetischen Sphäre, sondern in der ersten Beschreibung des Augenblicks sind fast alle ihn auszeichnende Momente bereits vorhanden. Über das Verhältnis Sokrates zu seinen Schülern heißt es in ‚Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates‘:

„Er [Sokrates, L.R.] ward ihr Vertrauter, ohne daß sie recht wußten, wie das zugegangen sei, und während sie so bei alledem ganz andere geworden, blieb er unerschütlich der Gleiche. Und wenn dann sämtliche, Bande der Vorurteile gelöst waren, wenn alle geistigen Verhärtungen erweicht worden waren, wenn seine Fragen alles zurechtgerückt und die Wandlung ermöglicht hatten, *so erreichte das Verhältnis seinen Gipfel* in jenem bedeutungsvollen Augenblick, in jenem Silberblinken, dadurch in einem Nu Licht in ihre Bewußtseinswelt fiel, wo er alles vor ihnen umkehrte, so geschwinde wie ein Augenblick und so lang wie ein Augenblick, wo alles für sie anders ward „plötzlich, in einem einzigen Augenblick.“¹²¹⁸

„Sollen Zeit und Ewigkeit einander berühren, dann muß dies in der Zeit geschehen.“¹²¹⁹

¹²¹⁷ vgl., Adorno, T.W., „Drei Studien zu Hegel“, Frankfurt am Main 1969, S.164

¹²¹⁸ Kierkegaard, S., „Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.196

¹²¹⁹ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.81

Das ist der Augenblick. Dieser Übergang ist das ‚absolute Jetzt‘ zwischen zwei gegebenen Zeitmomenten, nicht in der Zeit, sondern nahezu außer der Zeit. Dieses ‚Plötzliche‘ wird bei Kierkegaard auch der ‚Augenblick‘ genannt, ein Begriff, der sowohl in die Zeit gehört als auch ein Verhältnis zum Nichtzeitlichen, zum Ewigen, hat. Nicht die Unterscheidung zwischen Idee und Begriff ist ausschlaggebend, sondern die Kategorie der Zeit. Der Augenblick thematisiert den Bruch zwischen Schein und Sein und er ist eine Bestimmung des Geistes:

„Sobald der Geist gesetzt ist, ist der Augenblick da.“¹²²⁰

Die Synthese des Zeitlichen und Ewigen ist der Ausdruck für die Synthese, dass der Mensch eine Synthese von Leib und Seele ist. Dieser Augenblick wird analog plastisch in der Skulptur der Laokoon dargestellt. In ‚Dem Begriff Angst‘ stellt Vigilius Haufniensis -oder Kierkegaard- den Unterschied zwischen, wenn der Augenblick kommensurabel für die Ewigkeit wird‘ und ‚dem Komischen‘ Augenblick‘ dar.¹²²¹ Der Künstler hat Laokoon in dem Moment,¹²²² bevor er schreit, festgehalten und damit kann das Theater der Einbildungskraft des Betrachters selbst die Steigerung vollziehen. Eben dieser ewige Augenblick wird in der Plastik ewig ausgedrückt, während das Komische den zufälligen Ausdruck darstellt.

In ‚Begriff Angst‘ führt Vigilius Haufniensis eine Diskussion über die verschiedenen Formen, die das dämonische, verschlossene Schweigen annehmen kann. Das Dämonische ist der Ausdruck für eine „Angst vor dem Guten.“¹²²³ Das bedeutet, dass die Angst eine Angst vor der Freiheit, die in dem Verhältnis des Subjekts zu dem Absoluten realisiert wird, ist. Da Selbstrealisierung oder eine Erklärung von außerhalb nicht die Angst des Subjekts versöhnen kann, resultiert die Angst vor dem Guten in einer Kommunikationskrise, die auch als der Zusammenbruch der Kontinuität und der Temporalität bezeichnet werden kann. In

¹²²⁰ ebd., S.82

¹²²¹ vgl., „Der Begriff Angst“, Fußnote 3, S.81f

¹²²² vgl., Schweppenhäuser, H., „Dialektischer Bildbegriff und ‚dialektisches Bild‘“, in Zeitschrift für kritische Theorie, 16/2003, 9.Jahrgang, zu Klampen, Lüneburg 2003, S.15

Der Moment bei Hegel weist den räumlich-zeitlichen Doppelsinn auf: „Als ein zuhöchst (und zutiefst) Vermitteltes ist ‚die Idee‘ auch bei Hegel gefasst: nämlich als subjektiv-objektiv ineinander Verschränktes; als das „Absolute“, aber in der Gestalt der „Subjekt gewordenen Substanz“.

¹²²³ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.112

Kierkegaards Analyse der Angst führt ihn auch zu dem Phänomen des Dämonischen. Vorbedingung ist die These, dass der Mensch eine Synthese von Seele und Körper ist, die vom Geist getragen wird. Sobald in einer dieser Sphären eine Störung auftaucht, wirkt sich dies auch auf die anderen aus. Das Dämonische wird als Angst vor dem Guten definiert, die zugleich Angst vor der Zukunft und Freiheit und somit Angst vor der Möglichkeit ist.

einer charakteristischen zirkulären Argumentationsfolge schreibt Vigilius Haufniensis:

„Das Dämonische wird als das Verschlussene bestimmt, wenn man an den Gehalt denkt, es wird als das Plötzliche bestimmt, wenn man an die Zeit denkt. Das Verschlussene war die Wirkung des verneinenden Sichverschließens in der Individualität. Die Verslossenheit schloß sich immer mehr ab gegen die Kommunikation. Aber die Kommunikation ist wiederum der Ausdruck für die Kontinuität, und die Negation der Kontinuität ist das Plötzliche.“¹²²⁴

Der plötzliche Augenblick ist auf einmal ein Hieb in dem kontinuierlichen Strom der Zeit und ein Bruch der Kommunikation und die Konsequenz wird dann, dass das Schweigen das Dämonische am besten darstellt lässt. Das Problem ist jedoch, dass das Objekt der Darstellung gerade die Unmöglichkeit der Darstellung ist. Vigilius Haufniensis bietet nun dem Leser zwei gegensätzliche Möglichkeiten an, um die dämonische Figur des Mephistopheles aus Goethes Faust darzustellen. Die Erste benutzt den ‚Dialog‘ als „Wirkungskraft in der dramatischen Handlung“¹²²⁵, aber dort handelt es sich mehr um einen Effekt als um ein eigentliches Verständnis der Figur. Die Konsequenz wird, dass Mephistopheles seine verschlossene Dämonie und gefährliche Magie verliert und er verflüchtigt sich zu einem boshaften, witzigen, intriganten Kopf.¹²²⁶ Hier sind es also die Worte und damit die Reflexion, die für ein tieferes Verständnis des Dämonischen sperren. Vigilius Haufniensis betont die andere Möglichkeit, die er sich vorstellt, mit dem Nachdruck auf den schweigsamen Charakter der Dämonie, indem er dafür plädiert, dass „Mephistopheles wesentlich mimisch ist.“¹²²⁷ Das Mimische ist auch das Unausgesprochene und die Gestikulation. In dem Zitat wird das Mimische suggestiv mit dem Schweigen und mit einer Figürlichkeit verbunden, das sehr an die Beschreibung des Ritters des Glaubens aus ‚Frucht und Zittern‘ erinnert, der in einer Bewegung springen und still stehen kann.

Kierkegaard bestimmt das Dämonische als Verslossenheit und ein Kennzeichen der Verslossenheit ist für ihn die Sprachlosigkeit und die Stummheit, denn die Mimik ist gerade die Geste, die das Dämonische am besten ausdrückt. Die erlösende Wirkung des Sprechens und des Wortes kontrastiert Kierkegaard zu der verschlossenen Stummheit des Dämonischen. Das Plötzliche¹²²⁸ ist das Dämonische und Kierkegaard weist auf deren plastische Darstellung hin:

¹²²⁴ ebd., S.118

¹²²⁵ ebd., S.119

¹²²⁶ vgl., ebd., S.119

¹²²⁷ ebd., S.120

¹²²⁸ vgl., Platon, ‚Parmenides‘: ‚Der Augenblick des Nichtseienden‘.

„Det er en Fortjeneste, som Bournonville har i sin Fremstilling af Mephistopheles, det spring, med hvilket han altid træder frem og springer sig ind i en plastisk Stilling. Dette Springet er et Moment, som bør paaagtes i Opfattelsen af det Dæmoniske. Det Dæmoniske er nemlig det Pludselige.“¹²²⁹

In der Vorstellung wird dieser Moment festgehalten, indem die anderen Schauspieler bewegungslos darstehen und Mephistopheles in der Stellung des Sprunges, einen Moment lang, stehen bleibt:

„Das Mimische kann nun das Plötzliche ausdrücken, ohne daß doch deshalb das Mimische als solches das Plötzliche ist. In dieser Hinsicht hat Ballettmeister Bournonville einen großen Verdienst um die Darstellung, die er selbst von Mephistopheles gibt. Der Schrecken, der einen ergreift, wenn man sieht, wie Mephistopheles zum Fenster hereinspringt und in der Stellung des Sprunges stehen bleibt! Dieser Satz im Sprunge, der an den Stoß des Raubvogels, den Sprung des Raubtieres erinnert, der doppelt erschreckt, da er gewöhnlich aus einem vollkommenen Stillstehen hervorbricht, ist von unendlicher Wirkung.“¹²³⁰

Indem er nachfolgend in der Stellung des Sprunges stehen bleibt, verlängert Bournonville den Ausdruck des Körpers, der nach der Begrifflichkeit Lessings als transitorisch bezeichnet werden kann und die Reaktion von Haufniensis wird dadurch mit der Beschreibung Lessings von der transitorischen Wirkung in der Kunst übereinstimmend: Man ‚ekelt oder schaudert‘ sich.

In dem Verhältnis zwischen dem Sprung des Mephistopheles und der nachfolgenden Position ‚in der Stellung des Sprunges‘ macht sich das Zeitmoment gerade, im fortlaufenden Verstand, nicht geltend:

„Das Plötzliche aber ist die vollkommene Abstraktion von der Kontinuität, von dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden.“¹²³¹

Der Sprung fungiert im Gegenteil als eine Illustration von der Kategorie ‚des Plötzlichen‘. Das Aussuchen des richtigen Moments ist bei Lessing einem narrativen Kriterium untergeordnet, das notwendigerweise das Plötzliche ausschließen muss, das Unerwartete, mit allem zusammen, das nicht gerade nach ‚dem Vorhergehenden‘ und vor ‚dem Nachfolgenden‘ in einem zusammenhängenden Handlungsverlauf verbunden ist. Das Mimische fängt das Paradox in einem redenden Schweigen ein. In der Gestalt von Mephistopheles ist der plötzliche Augenblick charakterisiert durch eine Orientierung in Richtung des reinen Phänomens ‚dem Schrecken‘, wie er in dem Jetzt stattfindet. Das Verhältnis

¹²²⁹ Kierkegaard, S., „Dagbøger i udvalg“, herausgegeben von Jørgen Dehs, Borgen 1999, S.341

„Das ist ein Verdienst, den Bournonville in seiner Darstellung von Mephistopheles, der Sprung, mit welchem er immer hervor tritt und sich in die plastische Stellung hinein springt. Dieser Sprung ist ein Moment, worauf man in der Auffassung des Dämonischen achten soll. Das Dämonische ist nämlich das Plötzliche.“ [L.R.]

¹²³⁰ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.120

zwischen ‚Übergang‘ und ‚Sprung‘ fordert auch die besondere Aufmerksamkeit des Lesers. Während der ‚Gang‘ im mimischen Verständnis der Übergang oder Zulauf zum ‚Sprung‘ ist, so kann ‚das Wort und die Rede‘ nie der Übergang zum ‚Schweigen‘ markieren, weil die Rede und die Rede des Schweigens ‚in der Zeit ertönen‘.

Vigilius Haufniensis ist sehr fasziniert von der theatralischen Kraft der Bournonville-Szene, die gleichzeitig die Beschreibung überrumpelt. Aus dem Zusammenstoß zwischen dem Mimischen und dem Wort wird ein Abgrund, ein Schwindel, geboren. Der Schwindel intensiviert sich in dem Augenblick der Katastrophe, die gegen das Subjekt und das Wort gewandt ist. Das Subjekt ist ein souveräner, aber auch ein ohnmächtiger Formgeber und das Wort ist der äußerste Ring in einer stufenweisen Beschreibung von Szene und Dingen. Die Katastrophe des Zitats: ‚in der Stellung des Sprunges stehen zu bleiben‘¹²³², ist der festgefrorene Ort des Paradoxes. Aber als sakralen Rest kann die absurde und deutende Zuweisung des Bildes nicht den überrumpelnden Unterschied zwischen göttlich und menschlich aufheben. Damit wird die Idee der Unendlichkeit und die Spannungen der nicht repräsentativen Sublime freigesetzt und liegt nun in der schwachen Deskription eingekapselt. Aber es ruht eine Beweglichkeit und eine Affektion in der Unbeweglichkeit des Bildes, dessen Schnappschuss von dem Ereignis dem erschütterten Beobachter vorliegt. Das Ereignis ist nämlich auch (doppelt verstanden) ein ‚moving image‘. Vigilius Haufniensis ist sehr ehrlich in seinem Text, weil er gerade nicht seine Auslegung des Bildes in der wiedererkennbaren Optik der Schönheit, wo die Quelle der Beschreibung, ohne weitere Unkosten, weiter in der vertraulichen Aneignung getragen wird, einzuschreiben versucht.

Gemeinsam für die Tableaus, aus Don Juan und Faust‘ ist, dass sie in einer formulierten Opposition zu den Erzählungen, bzw. im Verhältnis zu Lord Byrons erzählendem Gedicht über den epischen Verführer und im Verhältnis zu Haufniensis Begriff von Kontinuität präsentiert werden, also hängt es mit ‚dem Vorhergehenden‘ zusammen. Der wesentliche Unterschied zwischen den Tableaus ist, dass einer tausende von Eroberungen in einem Augenblick komprimiert, während das andere ein punktuelleres Ereignis in einem Augenblick ohne Dauer

¹²³¹ ebd., S.120

¹²³² ebd., S.120

darstellt. Kierkegaard versucht dadurch mit dem narrativen Prinzip, das Lessing für die visuelle Kunst behauptet hat, abzurechnen. Dies ist eine Umwandlung der Wirkungsweise des Tableaus der visuellen Kunst, das nach Lessing nur einen Augenblick repräsentieren konnte, aber es sollte den Augenblick repräsentieren, in dem der Betrachter den Augenblick in Zeit und Raum entfalten kann und dadurch in einem narrativen Verlauf eingesetzt wird. Aber hier wird das Tableau als ein Schnitt im Verlauf der Erzählung und mit dem narrativen Prinzip der Bildkunst eingesetzt. Der Verlauf wird von der Dauer entleert und er wird dadurch zu einem Augenblick, der gerade nicht dauert. Der Handlungsverlauf wird bei Kierkegaard in einem Augenblick komprimiert und die harmonisierende Anmaßung zerrissen.

Die Pseudonyme interessieren sich nicht für das Schöne in der Kunst oder für die Zeit¹²³³ und was Kierkegaard interessiert, ist das Missverhältnis zwischen der Zeit der Darstellung und der Dauer des Verlaufs. Was dargestellt werden kann, hat eine immanente Theologie, die gegen den Augenblick gerichtet ist, ein Augenblick, der die ästhetische Darstellung als Orientierungspunkt benutzen kann. Der Assessor vergleicht die Dichtung und die Malerei um zu zeigen, welche Begrenzungen sie gemeinsam in deren gemeinsamer Orientierung in Richtung des Augenblicks haben. Die Unterschiede unter den Kunstarten bestehen nur darin, in welcher Geschwindigkeit sie sich dem Augenblick nähern und das Gemeinsame ist, dass keine von ihnen mit der Dauer der Geschichte zu tun haben möchte.

Das Dämonische, als das Plötzliche, kann strukturell mit den anderen Begriffen – die Ironie, das Schweigen und das Nichts - Kierkegaards verglichen werden. Ein gemeinsamer ästhetischer Zug ist, dass ihr nicht intelligibler Inhalt aus dem Hintergrund einer Darstellung, der in dem Absoluten verankert ist, renonciert werden kann. Vielmehr lassen sie die unausgelegte Darstellung sich selbst erklären, eventuell auch durch eine modernistische Konzentration des Details, das Tableau oder durch die in Szene gesetzten Charaktere. Hier wird das stehengebliebene Bild des Verführers (Johannes), die klatschmondgebrochene unterschwellig versteckte Botschaft des *de Silentios* und die Verwandlung *Quidams* vom toten zum lebendigen Bild gefunden. Das bedeutet, dass die Grenze der metaphorischen

¹²³³ „Die Ästhetik kümmert sich nämlich nicht groß um die Zeit, ob es nun Spaß ist oder Ernst, sie vergeht für sie gleich schnell.“

Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.79

Verkleidung hypostasiert wird: Sie wird an die Perzeption gebunden. Die Figuren reißen sich von deren Hintergrund frei und in dem Strom des Jetzt tritt die sinnliche Wahrnehmung deutlicher hervor, gerade, weil sie sich von der einheitlichen Substantialität frei macht. Aber das führt auch dazu, dass die reine Erklärung immer schon auf Abstand von der Mikroskopierung des ekstatischen Punktes ist, sodass die sprachlose unbestimmte Erklärung nicht erlöst werden kann, sondern im Gegenteil durch Ketten von Metaphern, die eher als labile Membranen in einer pulsierenden Architektur als stabile Oberflächen erscheinen, vorgeschickt wird. Die Konsequenz wird, dass die Grenzbegriffe nur in der Form einer Bindung an etwas Anderem - das Absolute, die Transzendenz - stilisiert werden können. Oder die Grenzbegriffe treten als ein Bruch der Kommunikation in der Kommunikation selbst auf. Das findet statt, wenn mit einem expressiven Deuten auf das Paradox der Kommunikation in das stehengebliebene Bild, aber den bewegenden Augenblick, eben wie er in der Stellung des Sprunges, stehen geblieben wird.

Kierkegaard unterscheidet zwischen dem Schweigen und der Stille. In dem Text ‚Lilen paa Marken og Fuglen under Himlen‘ ist das Schweigen, das auf die eine oder andere Weise in dem Augenblick lautet eine Nähe, die fordert, dass aktiv zu dem Laut und dem Moment verhalten wird. Die sprachontologische Bestimmung Benjamins akzentuiert die Doppelseitigkeit des Sprachwesens wie der Begriff des Schweigens bei Kierkegaard. Alles was ist, drückt sich aus. Das bedeutet umgekehrt, dass der Ausdruck das Indicium des Existierens ist. Aller Ausdruck aber ist seinem „innersten Wesen nach nur als Sprache zu verstehen.“¹²³⁴

So kann Benjamin sagen, dass es nichts gibt, „das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte.“¹²³⁵ Das Schweigen resoniert in dem Augenblick und entsprechend signiert sich der Augenblick in dem Schweigen, der Augenblick setzt seinen Abdruck in den Raum des Schweigens. Kierkegaard beschreibt das Schweigen als einen Raum, in dem man hinein zu steigen beschließt. Nur wer sprechen kann, kann auch Schweigen. Wem die Rede verwehrt ist, der mag stumm bleiben, aber er schweigt nicht. Wie Gott ohne alle Namen sprach, so sind auch die Dinge namenlos. Ihr Wesen ist verschlossen, sein Ausdruck stumm. Das Schweigen ist eine Spalte in

¹²³⁴ Benjamin, W., ‚Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen‘, Gesammelte Werke, Bd. II.1, herausgegeben von R.Tiedemann und H.Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.140

¹²³⁵ ebd., S.141

dem leeren Raum der Rede, wo bloß ein Wort genug ist, um zu zerstören. Die Metapher, der Blick, das Punktuelle in dem Augenblick und die unmögliche Entfaltung in dem Schweigen, verweisen auf die Grenzen der Sprache.

4.2. DER ERFÜLLTE AUGENBLICK – DER KAIROS

Vigilius Haufniensis grenzt in dem Kapitel ‚Angst als Folge derjenigen Sünde, welche das Ausbleiben des Sündenbewusstseins ist‘ scharf zwischen dem platonischen Begriff des Nun (gr. τὸ νῦν) und dem christlichen Paradox des Glaubens ab. Lars Erslev Andersen schreibt in ‚Hinsides ironi‘ über Kierkegaards Augenblick, dass es „er en metafor og kann ikke være andet, da det, den skal udrykke, ikke lader sig fiksure. Det er nemlig ikke en (s)tilstand, men en bevægelse (...) Øjeblikket er således ikke en erfaring af et fuldt nærvær, men omvendt, at en sådan erfaring er umulig for en eksisterende.“ Der Augenblick kann deshalb nicht, setzt Erslev Andersen fort, „bestemmes som et ‚mystisk Nu‘, hvor fuldt nærvær erfares, men som et ‚Jetzt‘ (Benjamin), der lader verden fremtræde som et ubeherskelig spil. Ikke et Øjeblik, men et blink med øjet.“¹²³⁶

Die Bestimmung der Zeit wird entscheidend und ‚die Fülle der Zeit‘ [gr. Πλήρομα, L.R.] handelt davon, wie die Ewigkeit in der Zeitlichkeit entscheidend hineinbricht und damit schenkt die Ewigkeit der Zeit eine neue, höhere und offenbarere Form, während der Begriff von Plato eher an die innewohnende Göttlichkeit des Menschen gebunden ist. In dem Sublimen versteckt sich eine Dualität zwischen zwei Formen der Zeit, die ausgestreckte und damit die messbare Form (Chronos) und die punktuelle (der Kairos). In dem Christentum und dann besonders in dem Verständnis des Paulus‘, ist der Zeitpunkt der Entscheidung, das Moment des Kairos, durch die Einheit von Zeit und Ewigkeit in der Inkarnation der Person Christi anschaulich gemacht worden.¹²³⁷ Der Augenblick, jener, in dem sich alles verändert, ist deshalb – obwohl von ihm ausgehend – mehr als der Kairos der

¹²³⁶ Andersen, L.E., ‚Hinsides ironi. Fire essays om Kierkegaard‘, Århus 1995, S.39

„ein Metaphor ist und kann nichts anderes sein, da es, was er ausdrücken soll, sich nicht fixieren lässt. Das ist nämlich nicht ein (Still-) Zu-stand, sondern eine Bewegung (...) Der Augenblick ist somit keine Erfahrung von der vollen Nähe, sondern umgekehrt, dass eine solche Erfahrung für einen Existierenden unmöglich ist.“ (...) „Als ein mystisches Nun bestimmt zu werden, wo vollendete Nähe erfahren wird, sondern als ein ‚Jetzt‘ (Benjamin), da es die Welt als ein unbeherrschtes Spiel hervortreten lässt. Nicht als Augenblick, sondern als ein Blick des Auges.“ [L.R.]

Walter Benjamin hat für diese nicht-lineare Zeit den Begriff der Jetztzeit gebraucht. Bei ihm wird die dialektische Konstruktion der Geschichte als eine Jetztzeit geladene Vergangenheit beschrieben. Dieser Bestimmung der Jetztzeit steht eine andere am Ende der Geschichtsthesen zur Seite, die man von den ersten, der Zeit des Erkennens, als die Zeit des Erkannten oder Dargestellten unterscheiden kann. Zwei Bewegungen, eine intensive und eine extensive, bestimmen den Benjaminschen Begriff der Jetztzeit: die Vorstellung von einer Zeit, die ‚sich zum Augenblick – zum dialektischen Bild – zusammenzieht‘ ebenso wie der Gedanke von der Zeit als dem ‚Samen‘ im Inneren des historisch Begriffenen, von einem ‚Zeitkern‘ oder der Wahrheit, die mit ‚Zeit bis zum Zerspringen geladen‘ ist.

vgl. Benjamin, W., Gesammelte Schriften, Bd.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 703 bis S.1233

‚Tidens Fylde‘ (die Erfüllung der Zeit [L.R.]) bezeichnet die Erfüllung Gottes, indem er das Versprechen an Abraham erfüllt und Isaak geboren wurde.

Antike, der ja auch als ein Stillstand der Zeit zu erkennen ist.¹²³⁷ ‚Als die Zeit erfüllt war‘ beschreibt die Aporie mehr, als dass sie sie löst. Die Vorstellung, dass der Gott in der Zeit erscheint, sprengt jeden Erfahrungsrahmen, ist unter Aspekten der Vernunft ‚absurd‘ und kann nur als Paradox verstanden werden.

Mit dem Tableau zeichnet Kierkegaard die Bewegung des Gedankens auf, aber gleichzeitig zeigt er dessen Stillstellung und so ähnlich hat Walter Benjamin die Konzeption der dialektischen Bilder konstruiert, dass zum Denken nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung gehört. In ihm, dem dialektischen Bild, treten Begriff und Bild in einer unauflösbaren Beziehung zueinander und deshalb bekommt der Begriff der Geschichte bei Benjamin und Kierkegaard keine skeptische, sondern eine eschatologische Prägung. In der Ethik des Ästhetischen wird der Einbruch des Ewigen ins Zeitliche als der Kairos des ästhetischen Zustands gesehen. Der Apostel Paulus hat auf den Kairos als die Stunde des Heils verwiesen, als er im ersten Thessalonikerbrief von der Wiederkunft Christus gesprochen hat, die plötzlich über die Menschen hereinbreche. Christus reißt die Zeit und das historische Leben auseinander, indem er sich *in* der Realität zu einem gegebenen Zeitpunkt manifestiert und indem er für den Glauben zu allen Zeiten und quer aller Grenzen eine Bedeutung zugeschrieben bekommt. Der Kairos, der großartige Augenblick, gleichsam ein Erleuchtungserlebnis, tritt ein, wenn der Schüler aufdeckt, entdeckt, wieder entdeckt, was ‚*sub specie aeternitatis*‘ schon von Ewigkeit an verborgen in ihm geschlummert hat. Der Moment des Kairos wird dann die Epiphanie, eine Hervorbringung der Erklärung der Temporalität durch die Ewigkeit. Dieser Augenblick der Entscheidung zur Freiheit des Einzelnen, dieser Sprung in die Existenz, ist der Kairos. Der Augenblick wird von Kierkegaard als das absolute Paradox formuliert, dass nur im Glauben, nicht mithilfe der Vernunft, fassbar sei.

¹²³⁷ Auf Parousia zu warten, soll als ‚vor Gott stehen‘ verstanden werden – standhaftig trotz Prüfung und Bedrängnis. Das Warten ist die essenzielle Weise sich zur Hoffnung zu verhalten. Hier wird die Unruhe, Bekümmern und Bedrängnis, die das faktische Leben bezeichnet, angedeutet.

¹²³⁸ Der Stillstand der Zeit wird von Adorno in der ‚Ästhetischen Theorie‘ über dem Ende des Godotstücks von Samuel Beckett dargestellt: „Sein Werk ist Extrapolation des negativen *χαιρός*. Die Fülle des Augenblicks verkehrt sich in endlose Wiederholung, konvergierend mit dem Nichts.“

Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.52
vgl., auch S.279

Er ist deshalb nicht unvernünftig, sondern geht durch den Verstand hindurch – transzendiert sie.¹²³⁹

Der Augenblick bei Kierkegaard ist nicht derjenige, der seine Bedeutung durch die platonische Selbstrealisierung in der Immanenz [gr. τὸ νῦν, L.R.] bekommt, sondern sein Begriff des Augenblicks kann erst durch das be-greifen der Transzendenz in der Immanenz seine richtige Prägnanz bekommen oder durch den Glauben wird die Richtung der Transzendenz angedeutet:

„Durch den Glauben empfing Abraham die Verheißung, daß in seinem Samen alle Geschlechter der Erde gesegnet werden sollten. Die Zeit ging hin, die Möglichkeit eröffnete sich, Abraham glaubte; (...).“¹²⁴⁰

Die Erzählung von Abraham, der hin in das Land Morija schreitet, weist auf den unausweichlichen Punkt hin, wo Abraham nach viel Furcht und Zittern das Zeitliche aufgibt, um zu versuchen, das Ewige festzuhalten. Als Entgelt für die Resignation bekommt Abraham das Zeitliche wieder. Gleichzeitig und während de Silentio ‚das Zeitliche‘ erzählt, wird eine Akzentuierung des temporalen Markör vollzogen: „die Zeit ging hin (...) Die Zeit ging hin (...) die Zeit ging hin (...) die Zeit ging“, lauten die parallelen Wiederholungen, die Abrahams schweigsame Leiden imitieren. Aber dann werden die Wiederholungen und damit auch Abrahams paradoxales Streben in einer ‚Erfüllung der Zeit‘, dem Augenblick, erlöst.

Walter Benjamin bestimmt nicht, wie Vigilius Haufniensis, den Augenblick als eine notwendige Reflexion in der Ewigkeit, aber bei ihm ist es auch die ständige Dialektik zwischen Chronos und Kairos und damit zwischen der Kontignität und der Transzendenz, die seine Überlegungen der plötzlichen Einsichten der

¹²³⁹ vgl., Der Begriff des Augenblicks von Martin Heidegger hat ein charakter von Aufwachen oder Bekehrung, die vom Dasein bezeugt oder attestiert werden. Das Problem ist, dass diese Bekehrung nur zu sich selbst in Relation gesetzt wird. Während die christliche kairologische Temporalität nicht weltlich in ihre Richtung ist - oder anders gesagt - sie ist auf Gott gerichtet: „Das eigentliche Auf-sich-zukommen der vorlaufenden Entschlossenheit ist zumal ein Zurückkommen auf das eigenste, in seine Vereinzelung geworfene Selbst.“

Heidegger, M., „Sein und Zeit“, Tübingen 1986, S.339

Die neulich konvertierte Christen hoffen auf *parousia*, die Wiederkunft Christus. Sie sehen in das christliche Kairos das Selbst allein vor Gott, während der Heideggersche Augenblick das Dasein allein sieht – mit dem Tod konfrontiert – nicht Gott.

¹²⁴⁰ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.17

vgl., „Mit Kierkegaardscher Paradoxie verummmt die Utopie sich in das X. (...) Er [Valéry, L.R.] bestimmt sie als Augenblick, als einzig Erfülltes; als das Differential, das die verlorene Vergangenheit und die hoffnungslose Zukunft um ein Geringes überragt.“

Adorno, T.W., „Noten zur Literatur“, Frankfurt am Main 1981, S.183

Erkenntnis betrifft. In dem so genannten ‚N-Konvolut‘ in den Noten zu dem ‚Passagen-Werk‘ schreibt er:

„In den Gebieten, mit denen wir zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.“¹²⁴¹

Die Metapher des Lichts und des Donners geben in mehreren Werken von Kierkegaard einen Wiederhall, gerade dort wo die Verwicklung von Zeit und Augenblick thematisiert wird. ‚Der junge Mensch‘ aus der ‚Wiederholung‘, so erzählt Constantin Constantinus, wartet auf ein ‚Donnerwetter‘, das seinem Leben eine Meinung geben wird.

Für Benjamin wird die quasi-göttliche Entfaltung intim mit dem, was er ein dialektisches-Bild nennt, und mit der Dynamik, die für seine eschatologisch historisch-philosophischen Thesen große Bedeutung bekommen sollte, verbunden:

„Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“¹²⁴²

Historisches Bewusstsein spielt sich, nach Benjamin, in einer Konstellation, nicht aus Vergangenheit und Gegenwart als solche, sondern als Momente der Vergangenheit und der Gegenwart, ab. In diesen Punkten erscheint als Möglichkeit, „die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.“¹²⁴³

Der Augenblick ist also nicht allein eine intelligible Figur, sondern eher ein metaphorisches Ereignis und somit lassen sich semantische Implikationen schwer in einem Subjekt, in einer Geschichte oder im Absoluten fixieren. Der Augenblick

¹²⁴¹ Benjamin, W., ‚N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]‘, in Gesammelte Schriften, Bd.V.1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982, S.570

¹²⁴² Benjamin, W., ‚Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien‘ in Gesammelte Schriften, Bd.V.1 herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982, S.578

vgl., auch folgende Bemerkung: „Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild ist das Gewesene festzuhalten. Die Rettung, die dargestellt (...) vollzogen wird, läßt immer nur an dem in nächsten Augenblick schon unrettbar Verlorenen sich vollziehen.“

Benjamin, W., ‚Das Passagen-Werk‘, Gesammelte Schriften, Bd.V.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982, S.591f.

vgl., auch Brief an Gretel Adorno, 16. August 1935 in Walter Benjamin, ‚Briefe 2‘, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W.Adorno, Frankfurt am Main 1996, S.685f

vgl., Seel, Martin, ‚Adornos Philosophie der Kontemplation‘, Frankfurt am Main 2004, S.34f

¹²⁴³ Benjamin, W., ‚Über den Begriff der Geschichte‘, Gesammelte Schriften, Bd.I.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S.704

Benjamin entwickelt seine Ansätze zu einer ‚Theorie des Augenblicks‘ durch eine Lesung von Marcel Prousts ‚A la reserche de temps perdu‘, vgl., Benjamin, W., ‚Zum Bilde Prousts‘, in Gesammelte Schriften, Bd.II.1, S.311

Was ihn besonders interessiert in diesen ‚memoire involontaire‘, ist die unfreiwillige Erinnerung. Teile der Vergangenheit reißen sich von der chronologischen Zeitfolge los und können nun in ‚das Bild der Erinnerung‘, das gerade, wie Benjamin feststellt, nicht als ‚ein Verlauf‘, sondern ‚allein als Bild‘; ‚ein Erinnerungsbild‘; ‚ein Verlauf‘; ‚allein als Bild‘ festgehalten werden.

scheint unbeholfen an einer Teil-Ganzheit-Struktur festgebunden zu sein und damit ist dessen Erklärung und dessen Darstellung an einer Kontinuität, die gleichzeitig dessen nicht Auslegbarkeit bezeichnet, sobald er von der Kontinuität los gerissen wird, gebunden.¹²⁴⁴ Vigilus Haufniensis versucht den Augenblick, in seiner subjektiven Form, wo der Geist die Existenz der Möglichkeit ist, im Verhältnis zum Absoluten und als eine Figur für Gotteserkenntnis, die hinaus über die ontogenetische Fundierung der Subjektivitätsphilosophie und in in die Ewigkeit hinein reicht, scharf einzugrenzen.

vgl., auch Gesammelte Schriften, Bd.1.3, S.1243

4.3 DER THEMATISIERENDE AUGENBLICK

Mit seiner Diskussion über den plötzlichen, schweigsamen und mimetischen Augenblick des Dämonischen kreist Kierkegaard einen wesentlichen Charakterzug der Moderne ein. Die orpheischen Ästhetiker Kierkegaards – Johannes der Verführer, Constantin Constantius und Quidam – sind an den Fluch der Zeit gebunden und das innerhalb der Kontinuität, wo sie sich in den schockartigen Einbruch des Kairos in der schwatzhaften Rede des Kontiguents hineinräumen. Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des menschlichen Wortes, in dem der Name nicht mehr unverletzt sein kann:

„Die Erkenntnis der Dinge beruht im Namen, die des Guten und Bösen ist aber in dem tiefen Sinne, in dem Kierkegaard dieses Wort faßt, ‚Geschwätz‘ und kennt nur eine Reinigung und Erhöhung, unter die denn auch der geschwätzig Mensch, der Sündige, gestellt wurde: das Gericht (...) Seine (des richtenden Wortes, L.R.) Magie ist eine andere als die des Namens, aber gleich Magie. Im Sündenfall, da die ewige Reinheit des Namens angetastet wurde, erhob sich die strengere Reinheit des richtenden Wortes, des Urteils.“¹²⁴⁵

Aber in der Zeitfülle bezeichnet der Augenblick die momentane Sprengung des ständigen Stroms der Kontinuität und nicht den Zusammenbruch der Temporalität und des Augenblicks, der nach Vigilius Haufniensis, die Erklärung der Temporalität durch die Ewigkeit ist. Der erfüllte Augenblick ist auch eine ‚erfüllte Transzendenz‘, eine Antwort auf die Bedeutungskrise und ‚Schlaflosigkeit‘ der Moderne.¹²⁴⁶ Hier bewegt sich der Schriftsteller der Angst auf einer Linie mit Augustin. Für beide gilt, dass die Setzung der Temporalität gleichzeitig ‚Vorgesetzt‘ durch die Ewigkeit als ein ontologisches und ontotheologisches Axiom ist.

¹²⁴⁴ vgl., auch die Beschreibung in ‚Philosophische Brocken‘ von dem Augenblick des Glaubens als ‚tilblivelsens første Udtryk‘ [Der erste Ausdruck des Entstehens, L.R.], der gleichzeitig ‚Afbrydelsen af Continuiteten‘ [die Unterbrechung der Kontinuität, L.R.] ist.

¹²⁴⁵ Benjamin, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, Gesammelte Schriften, Bd.II.1, Frankfurt am Main 1977, S.152f

¹²⁴⁶ Die Schriften von Kierkegaard teilen sich zwischen eine vor- säkulare und eine säkulare Deutung des Subjekts und deren Krisen.

vgl., den Titel des Buches ‚Den Søvnløse‘ von Joakim Garff,

„...Den Søvnløse“, - det er navnet på er tekstuel figur. Han optræder i *Frygt og Bæven* og er den første i galleriet, der realiserer en reduplikation, altså omsetter en indvortes forståelse i en udvortes handling og dermed lader inderligheden blive kommensurabel med det ydre. (...) Og det er netop ved denne omsætning af det tekstuelle i det eksistentielle, skrift til liv, at Kierkegaard – bio-grafisk – selv bliver „den Søvnløse“.“

ebd., S.16

„...Der Schlaflose“, - das ist der Name einer Figur im Textem. Er tritt in Furcht und Zittern auf und ist der Erste in der Galerie, der eine Reduplikation realisiert, also ein innerliches Verständnis in eine äußerliche Handlung umsetzt und damit die Innerlichkeit mit der Äußerlichkeit kommensurabel lassen wird. (...) Und es ist gerade bei dieser Umsetzung von dem Textem in das Existentielle, Schrift wird Leben, dass Kierkegaard – bio-graphisch – selbst ‚der Schlaflose‘ wird.“ [L.R.]

Die Zeit bekommt ihr Sein erst durch den höchsten Grund des Seins. Aber als Entgelt hält sie die Temporalität und die Ewigkeit als komplementäre Größen fest und deshalb ist es unmöglich die Zeitlichkeit aus sich selbst heraus zu verstehen. Für Kierkegaard ist die Zeit ohne die Ewigkeit nichts und das Zeitliche und das Ewige berühren einander auf viele Weisen im menschlichen Bewusstsein schmerzlich. Die Inkarnation Gottes in der Zeit zwingt den Einzelnen, der das Absurde nicht als Unsinn, sondern als das Unbegreifliche erfasst, sich zum Ewigen in der Zeit zu verhalten.

Im Kapitel vier, ‚Das Verhältnis des gleichzeitigen Jüngers‘, aus ‚Philosophische Brocken‘ wechselt Climacus seinen charakteristischen Stil, er bewegt sich zwischen einer strengen Deduktion und einer dichterischen Exemplifikation und er beschäftigt sich damit, wie der ‚Gott‘, d.h. der ‚Lehrer‘, visualisiert und ins nahe Verhältnis zu den ‚Lernenden‘ gebracht werden kann: „Der Gleichzeitige kann hingehen und jenen Lehrer betrachten – und alsdann darf er seinen Augen glauben? Ja warum nicht, aber darf er darum auch glauben daß er der Jünger ist? Keineswegs, falls er seinen Augen glaubt, ist er gerade betrogen; denn der Gott läßt sich ja nicht unmittelbar erkennen. So kann er ja seine Augen verschließen? Ganz recht, aber, solchenfalls, was nützt es ihm dann, daß er gleichzeitig ist?“¹²⁴⁷

Die Schrift ‚Philosophische Brocken‘ kann in ihrer Komposition an die ‚Meditationen‘ des René Descartes erinnern, nur, dass hier die Dämonen Descartes von einem Leser ersetzt werden, der in den Text hineinbricht und Fragen zum Projekt von Climacus stellt:

„Tanke af al Spørgen, er at den Spurgte dog selv maa have Sandheden, og faae den ved sig selv. Det timelige Udgangspunkt er et Intet; thi i samme Øieblik som jeg opdager, at jeg fra Evigheden har vidst Sandheden, uden at vide det, i samme Nu er hiint Øieblik skjult i det Evige, indoptaget deri, saaledes, at jeg, saa at sige, end ikke kan finde det, selvom jeg søgte det, fordi der intet Her og Der er, men kun et *ubique et nusquam*.“¹²⁴⁸

Wenn die Wahrheit nicht gelehrt werden kann, wird die Frage auf dem Titelblatt ‚ob es einen historischen Ausgangspunkt für das ewige Bewusstsein geben kann‘ verneinend beantwortet und dann verschwindet der Augenblick, in dem die Wahrheit mitgeteilt werden kann und damit wird die absolute Bedeutung für

¹²⁴⁷ Kierkegaard, S., ‚Philosophische Brocken‘, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1991, S.60

¹²⁴⁸ „Der Gedanke hinter jeder Frage ist, dass der Gefragte doch selbst die Wahrheit hat, und sie von sich selbst bekommen hat. Der zeitliche Ausgangspunkt ist keiner; weil ich in dem selben Augenblick entdeckte, dass ich von der Ewigkeit der Wahrheit gewußt habe, ohne es zu wissen, in demselben Nun ist dieser Augenblick in der Ewigkeit versteckt, darin aufgenommen, so mit, dass ich, so zu sagen, das nicht finden kann, obwohl ich es suche, weil es kein hier und da gibt, sondern nur ein überall und nirgendwo.“ [L.R.]

denjenigen der fragt, sucht oder sich belehren lässt eine sekundäre. Die Fragen drehen sich um die dichterische Digression, die Climacus in seinem Text anhäuft und dadurch scheint der Text zwischen Dramatik und Mimik, zwischen Wort und Bild, die Vigilius Haufniensis in der Verbindung mit dem Plötzlichen der Dämonie thematisiert, zu wechseln. Das Problem ist, auch für Climacus, wie kann das Paradox als solches dargestellt werden und gleichzeitig in seiner Unanschaulichkeit veranschaulicht werden.

Die Digressionen zu den Artefakten werden in den Untertiteln der Kapitel wiedergespiegelt: ‚Ein dichterischer Versuch‘, ‚Eine metaphysische Grille‘ und ‚Eine Gehörstäuschung‘. Der Laut und der Blick werden so eng aneinander gekoppelt und Garff hat auch auf die Dichte der optischen Metapher des Textes hingezigt.¹²⁴⁹ Die Beschreibungen des Augenblicks von Climacus sind primär in dem Blick fundiert, in einer visualisierten Ausdrucksweise.¹²⁵⁰ Die gefährvolle Ähnlichkeit der Gegenwart mit der Platonischen Erinnerung wird in den obengenannten Zitaten in einer Dialektik zwischen dem Inneren und dem Äußeren wiedergespiegelt, denn welchen Nutzen hat es, dass der ‚Gegenwärtige‘ gleichzeitig mit seinem ‚Lehrer‘ ist, wenn er ihn nur als ‚Kunst‘ hervor mahnen kann? Und wie kann er sich auf das Auge in der direkten Begegnung verlassen, wenn das Göttliche eben durch das Nichtcharakterisierbare charakterisiert wird, indem er unbekannt und damit unsichtbar ist? Was ist der Unterschied zwischen, das Auge zu schließen und sich den Lehrer imaginär vorzustellen oder ihn anzusehen, wenn er nicht gesehen werden kann? Die Rettung des Climacus‘ von der scheinbar unfruchtbaren Relation zwischen Anschaulichkeit und Unanschaulichkeit, zwischen *für uns* des Bildes und *an sich* des Begriffs, ist in dem Ausdruck ‚die Autopsie des Glaubens‘ [dän. Troens Autopsi, L.R.] verankert. Die Autopsie kann dann nur als ein sprachübergreifendes Phänomen verstanden werden. Wird der Begriff direkt übersetzt, bedeutet er ‚(aus) eigener Anschauung des Glaubens‘. Die Visualisierung, die auch der Blick in dem ‚Augenblick‘ ist,

Kierkegaard, S., „Philosophiske smuler“, revidiert von Peter.P. Rohde, København 1962, S.18

¹²⁴⁹ vgl., Joakim Garff, ‚Den Søvnløse‘, S.192

¹²⁵⁰ „Der Gleichzeitige kann hingehen und jenen Lehrer betrachten – und alsdann darf er seinen Augen glauben? Ja warum nicht, darf er darum auch glauben, daß er der Jünger ist? Keineswegs, falls er seinen Augen glaubt, ist er gerade betrogen; denn der Gott läßt sich ja nicht unmittelbar erkennen. So kann er ja seine Augen verschließen? Ganz recht, aber, solchenfalls, was nützt es ihm dann, daß er gleichzeitig ist? Und falls er seine Augen verschließt, dann wird er sich wohl den Gott vorstellen. Kann er dies aber aus sich selbst, so ist er ja im Besitz der Bedingung. Und das was er sich vorstellt wird wohl eine Gestalt sein, die sich der Seele innerem Auge zeigt; (...)“

stößt an die Grenze, die nicht an sich erklärt werden kann. Das Objekt des Glaubens, der Augenblick, ist deshalb in dessen Charakter als Bild nicht möglich zu interpretieren und es manifestiert sich nicht als christliche Nähe, sondern steht dem entgegen, wovon es ein Bild ist. Das Bild markiert die metaphysische Grenze, die die ‚Autopsie des Glaubens‘ in einer unmöglichen Ab-Bildung durch ihren Selbstblick überschreitet.

In dem Diskurs von Kierkegaard befinden sich drei Formen des Augenblicks. Die erste kann durch eine ästhetische Aufladung des ‚Jetzt‘ charakterisiert werden, die sich von ihrer Verankerung in der dramatischen Rede der Reflexion, in dem Versuch sich in der visuellen mimischen Form des Plötzlichen zu fixieren, losgelöst hat. Eine andere Form des Augenblicks ist der erfüllte Augenblick, in dem die Abspaltung der Zeit, in ‚bevor‘, ‚jetzt‘ und ‚danach‘, nur in einer Augustinischen Modalität verstanden werden kann, d.h. als ein Reflex der Ewigkeit. Der Augenblick wird dann der Punkt, wo die Zeit und die Ewigkeit einander tangieren. Die dritte Form des Augenblicks, der thematisierende, schiebt sich so zu sagen zwischen die beiden oben genannten Formen des Augenblicks. Diese Form zeigt auf sich selbst und ihre eigene Bildlichkeit als die Grenze der Autopsie des Glaubens, gerade indem sie sich selbst sieht. Der Glaube ‚sieht‘, dass er behilflich dazu treten muss, gerade dort, wo das Bild in seinen mehr profanen Variationen und Übersetzungen in einer reinen Punktualität und Unanschaulichkeit zusammen bricht. Der Glaube bleibt für Kierkegaard das Paradox und in der Tat wird Tertullians ‚*Credo quia absurdum*‘, das einzige zuverlässige Argument, das ihn vor dem Absturz bewahrt: Sein Glaube ist der Akt der Leidenschaft ‚in der Kraft des Absurden‘. Somit thematisiert der Augenblick seinen sprachlichen Charakter, gleichzeitig zeigt er auf ein absurdes Verständnis, auf eine Sprach-Überschreitung, indem er fundiert ist, hin und der Augenblick kann dann nur als das transzendente Transzendierende verstanden werden.

Der Augenblick der Wahrheit entsteht im Zusammenbruch der Anschaulichkeit. Die Entleerung [dän. *uttømmelse*, L.R.] Kierkegaards an die Forderung von reflektierter Erklärung der Kommunikation, seinem Ikonoklasmus, kann als ein Korrektiv an der spekulativen Versöhnung von dem endlichen Bewusstsein und

dem Absoluten des Hegelianismus gesehen werden. In den Texten von Kierkegaard wird die Überschreitung der Ästhetik mit einer absurden Anweisung an den Moment oder das Plötzliche vorgestellt. Damit wird der Blick auf die Grenze der Ästhetik gerichtet, sodann besonders auf deren subjektive Form und gleichzeitig wird das Werkzeug der Ästhetik, die Wahrnehmung und die Einbildungskraft, problematisiert. Allgemein handeln die Texte von Kierkegaard von der stetigen Vorstellung des gemeinsamen Erscheinens des Geistes und der Materie in dem privilegierten Bild der romantischen Kunstphilosophie. Die Darstellung wendet sich negativ gegen ihr eigenes Medium und dadurch wird das Objekt der Unanschaulichkeit der Ästhetik das Zentrum der Darstellung. Hiermit entsteht das Paradoxale, indem das Fundament für die Bildbeschreibung Kierkegaards gleichzeitig die Grenze des Bildobjekts wird. Die Kluft zwischen der Reflexion und der Wahrnehmung, zwischen der Rede und dem Schweigen, zwischen der Zeit und dem Augenblick, die Kierkegaard in seinen Texten thematisiert, zeigt in die Richtung einer modernitätsbedingten Heimatlosigkeit, eine Ungebundenheit mit der Welt. Ein solches Gefühl der Heimatlosigkeit oder Gnosis kommt begrifflich wie fikionalisiert in der Beschreibung von der Gegenstandslosigkeit der Angst des Vigilius Haufniensis zum Ausdruck und in dem Versuch Quidams ‚das Nichts‘ einer Meinung zuzuschreiben, gibt das Gefühl der Heimatlosigkeit einen Wiederhall. In ‚Furcht und Zittern‘ ist das Gefühl der Heimatlosigkeit in der Spaltung zwischen der Unmittelbarkeit der Kindheit und der Reflexion des Erwachsensein zu finden, während in den ‚Philosophischen Brocken‘ das Gefühl der Heimatlosigkeit in dem wiederholenden Versuch, die christliche Idealität in das prinzipiell Unanschauliche und nicht Interpretierbare zu verlagern, verankert ist.

In einer der drei Reden mit dem Titel: ‚Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln des Himmels‘ wird die Grenze der Ästhetik, anhand des Bildes eines Menschen, aufgezeichnet und die Unmöglichkeit das Bild Gottes, der als das Bild der Unsichtbarkeit definiert wird, festzuhalten, dargelegt: „Wenn der Mensch sein Bild erblickt im Spiegel der See, dann erblickt er selbst sein Bild, aber die See ist nicht

des Menschen Bild, und wenn er sich entfernt, ist das Bild fort: die See ist nicht das Bild und kann auch das Bild nicht festhalten.“¹²⁵¹

Indem Kierkegaard sich in Richtung der Grenze der Ästhetik bewegt, zeigt er gleichzeitig darüber hinaus, indem er den Leser zur Handlung, die Nachfolge Christi,¹²⁵² auffordert. Und hier kann die Handlung nur als ein Gegensatz zur Reflexivität und der Passivität der Sprache verstanden werden: ‚Es zu wagen, ein Einzelner zu sein‘. Dieses Wagnis ist ein Sprung. Der Sprung ist aber ein Sprung ins Offene.

¹²⁵¹ Kierkegaard, S., „Erbaulichen Reden in verschiedenem Geist 1847“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln, S.200

¹²⁵² In ‚Das Evangelium der Leiden. Christliche Reden‘ in „Erbauliche Reden in verschiedenem Geist 1847“ bedeutet die Nachfolge: „einsam und allein den Weg zu gehen, welchen der Lehrer gegangen ist: niemand Sichtbaren zu haben, den man um Rat fragen kann; (...)“
ebd., S.232

XII. KIERKEGAARD UND DIE PRESSE

„In Wahrheit, falls die Tages-Presse wie andere Gewerbetreibende draußen ein Schild haben sollte, es müßte die Aufschrift haben: hier werden Menschen demoralisiert, in der kürzestmöglichen Zeit im größtmöglichen Maßstab, zum billigstmöglichen Preis.“

S.Kierkegaard

1. EIN UNVERSÖHNLICHER STREIT

Ab Ende Mai 1855 hörte Kierkegaard auf in der Zeitung ‚das Vaterland‘ [dän. Fædrelandet, L.R.] zu schreiben und ging dazu über, seine eigene Kampfschrift ‚Der Augenblick‘ herauszugeben, aber der direkte Angriff auf die Kirche konnte erst nach dem Tode von Bischof Mynster von Seeland beginnen.¹²⁵³

Kierkegaard hat darauf gewartet, dass die Kirche, für ihn repräsentiert durch Bischof Mynster, zugeben wird, dass kein Individuum mehr geboren und auch kein Individuum mehr gefunden werden kann, das zu einem Christen im Sinne des neuen Testaments taugt und er sah auch, dass die Entwicklung, die Auflösung der Zeit, nicht durch die Kirche aufgehalten werden kann. Kierkegaard kann als konservativ bezeichnet werden, aber er weiß auch, dass die vergangene Zeit

¹²⁵³ Am 4. November 1847 sucht er Bischof Mynster auf, um mit ihm zu reden: „I dag var jeg inde ad døren hos biskop Mynster. Han sagde, han havde meget travelt – så jeg øjeblikkligt gik. Men han var også meget kold mod mig. Han er nok stødt for den sidste bog (Kjærlighedens Gjerninger). Således har jeg forstået det. Måske tager jeg fejl. Men hvad jeg ikke tager fejl i noget andet, at netop dette har givet mig en rolighed, som jeg ikke før har haft.. Jeg har altid krympet mig ved at skrive, hvad vidste måtte støde ham, mange gange før, men han har ikke villet lade sig støde. Men se, just hvad der et øjeblik sårer, det giver mig netop liv og lyst. Jeg har aldrig gjort det mindste for at vinde hans bifald og samtykke; men det ville have glædet mig ubeskriveligt at have ham enig med mig – også for hans skyld; thi at jeg har ret, det ved jeg allerbedst – af hans prædikner.“

zitiert aus: Thielst, Peter, „Livet forstås baglængs – men må leves forlængs“, København 1994, S.258

„Heute war ich an der Tür bei Bischof Mynster. Er sagte, er habe es eilig – deshalb ging ich sofort. Aber er war auch mir gegenüber sehr kühl. Er ist bestimmt über das letzte Buch (Der Liebe Tun) erregt. So habe ich es verstanden. Vielleicht irre ich mich. Aber worüber ich mich nicht irre ist etwas anderes, dass gerade das hier mir eine Ruhe gegeben hat, die ich früher nicht besaß. Ich habe mich immer geweigert etwas zu schreiben was er übel aufnehmen könnte, ja etwas was ihn verbittern könnte. Ich nehme an, es ist nun passiert. Das ist viele Male vorher passiert, aber dann wollte er es nicht wahrhaben. Aber seht her, gerade das, was in dem Augenblick verletzt, gibt mir die Lust und die Kraft. Ich habe niemals etwas getan um seinen Beifall oder seine Zustimmung zu gewinnen; aber ich würd mich sehr darüber freuen, wenn er mir Recht gegeben hätte – auch für ihn; weil ich Recht habe, das weiß ich am besten – aus seinen Predigten.“ [L.R.]

Søren Kierkegaard hatte Bischof Mynster seit der Kindheit gekannt. Er wurde von seinem Vater mit in die Kirche genommen und von den Predigten Mynsters großgezogen. Sein Vater hatte Mynster stets geachtet und respektiert. Er war auch derjenige, der Søren Konfirmiert hatte. Søren konnte sich nicht von der Bewunderung und dem Respekt, die der Vater Mynster entgegen gebracht hatte, losreißen. Eine Abrechnung mit Mynster würde für Søren Kierkegaard einer

unwiderruflich vergangen ist. Nun ist es für ihn nur noch möglich nach vorne zu sehen. Seine Schriften sind nicht dafür geschrieben, eine Trennung zwischen Staat und Kirche zu befürworten, in ihnen befindet sich kein politischer Inhalt und auch kein Programm, sie können nur als Zeugen für die Innerlichkeit und die Verinnerlichung verstanden werden.¹²⁵⁴

Mit einer scharfen und spitzen Ironie vertritt er *ein* Thema, dass das Christentum nicht mehr existiert, und das, das wir kennen, zu milde, halbherzig und unrichtig im Verhältnis zum Ausgangspunkt, der Botschaft Christi im Neuen Testament, ist. In dem Artikel ‚Aus Anlaß einer mich betreffenden Äußerung Dr.Rudelbachs‘¹²⁵⁵ stellt er deutlich dar, dass er ein Hasser des ‚Gewohnheits-Christentum‘ sei und das Christentum nur Innerlichkeit sein kann. Der Glaube bei Kierkegaard kann als eine Entwicklung und eine Aneignung des eigenen Selbst in der Innerlichkeit gedeutet werden. Das innerliche Schweigen ist der Moment, in dem das Selbst in der Beziehung auf die transzendente Macht, aus sich selbst hin durchsichtig wird:

„Das Religiöse liegt nicht in einem unmittelbaren Verhältnis zwischen Kraft und Leiden, sondern im Inneren, sofern dies sich zu sich selber verhält.“¹²⁵⁶

Mithilfe Sokrates ‚Erkenne dich selbst‘ [gr. Gnothi seauton, L.R.] verspricht das Religiöse, das Höchste zu werden, weil es auf das Höchste angelegt ist. Die innere Welt des Einzelnen ist bei Kierkegaard der letzte Urquell der Erkenntnis und die Erkenntnis des Selbst, das im Verhältnis des Menschen zu Gott begründet liegt, kann durch eine innere Aneignung, den sich ständig wiederholenden Akt der Selbstwahl, Entweder-Oder, und nicht durch objektives Wissen gefunden werden. Die Gewissenssache ist nur durch den Einzelnen und nur durch die Handlung zu lösen, denn Gewissen ist keine zahlenmäßige Bestimmung und deshalb kann sie nicht durch die Menge gebüßt werden.

Was Johannes Climacus in der Hinsicht getan hat, um jeden Sinnentzug aufzuspüren, jeden Widersinn zu erwischen, jede trügerische Wendung

indirekten Abrechnung mit dem Vater gleichkommen. Am 30.Januar 1854 stirbt Bischof Mynster und Professor Martensen bezeichnet ihn in der Nachrede als Märtyrer.

¹²⁵⁴ Um Kierkegaards Verhältnis zur Presse hervorzuheben, habe ich mit Absicht längere Zitate aus seinen Tagebüchern übernommen. Es ist darüber viel und sehr ausführlich in der Sekundär-Literatur geschrieben worden, dennoch wünsche ich, dass hauptsächlich Kierkegaards eigene Stimme dazu gehört wird.

¹²⁵⁵ Kierkegaard, S., „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarenstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.45ff

Die Artikel ist am Freitag, den 31.Januar 1851, in ‚Das Vaterland‘, Nr.26 erschienen.

¹²⁵⁶ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, übersetzt von Emanuel Hirsch, München 1994, S.498

festzunehmen, kann nicht in der Zeitschrift in derselben Form wiederholt werden. Dergleichen kann nicht in einer Zeitung vorgebracht und gelesen werden. Aber die leidenschaftslosen Menschen seiner Zeit, die nur den Augenblick Zeit zum Lesen haben, fordern eine andere Form der Mitteilung, genau die Form der Zeitung und der Zeitschrift. Kierkegaard sieht einen Widerspruch darin, dass das Christentum in der Tagespresse verkündet werden sollte:

„Die Presse, genauer die Tagespresse, und das ganze ihr entsprechende moderne Leben sind eigentlich das, was das Christentum unmöglich macht. Man stelle sich Christus vor. Daß er eine Zeitung benutzen sollte, um seine Lehre zu verkündigen, ist aus 17 Gründen Unsinn und Lästerung, unter anderem auch aus folgendem Grund: auf jedes Wort, das er sagt, muß der Persönlichkeits-Nachdruck des redenden ich fallen – aber die Pressemitteilung ist ein Abstraktum, das vermeintlich höher sein soll als die einzelne Persönlichkeit – mit Christus ist doch wohl gerade das Umgekehrte der Fall.“¹²⁵⁷

Dennoch wählt er am Ende seiner schriftstellerischen Tätigkeit die Form einer Zeitschrift um seine Mitteilungen unter das Volk zu bringen.

Bedeutend war die Zeitung für die Veränderung der politischen Wahrnehmung. Die Zeitungen ermöglichten es der Bevölkerung, sich über die politisch-militärischen Gegebenheiten zu informieren. Erst durch die Zeitungen konnte das Handeln der Herrschenden von allen Lesekundigen beurteilt werden. Das Ergebnis war eine Säkularisierung der Wahrnehmung von politischen Ereignissen. Diese veränderte Wahrnehmung der Herrschaft vollzog sich nicht nur bei den Lesenden, sondern auch bei denen, die mündlich von den Nachrichten erfuhren. Kierkegaard sieht die Gefahren in der neuen Form der Presse, die damals in Dänemark ihre Anfänge hat, weil der Aspekt der Aufrichtigkeit, für das eigene Wort stehen zu können, dabei verloren geht, und kritisiert sie. Dadurch entsteht die Möglichkeit sich hinter einem anonymen Text zu verstecken und dennoch eine Menge Leser zu erreichen:

„(...) Aber wo liegt das für die Gesellschaft Gefährliche bei Presse-Verbrechen? Vornehmlich in der *Verbreitung*. Und doch hat man gerade auf diesem Gebiet wahnwitzigerweise die Erfindung gemacht, das geringst möglich zu bestrafen, sogar einen Strohhalm, der nicht der Verfasser war.

Nein, ist das Gefährliche am Verbrechen die Verbreitung, dann ist auch ein Bezieher ein Mitschuldiger. Vor allem dürfte nun keine anonyme oder gefälschte Bestellung geduldet werden. Die Namen der Bezieher jedes Blattes müßten aufs Genaueste öffentlich gedruckt werden, und die Redakteure unter hoher Geldbuße verpflichtet sein, für die Richtigkeit einzustehen.“¹²⁵⁸

¹²⁵⁷ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.291

¹²⁵⁸ ebd., S.249

Er fordert mehr Aufrichtigkeit von der Seite des Herausgebers, aber gleichzeitig wird der Leser in der Kritik miteinbezogen, indem er aufmerksam erwähnt, dass das Wochenblatt von allen gelesen wird, aber keiner es sich zuzugeben traut: „Der Umstand, daß das einzige verächtliche und das meist verbreitete Blatt in Dänemark von allen gelesen wird, während das doch ein Geheimnis sein soll, beleuchtet auf eine Weise dessen Verhalten, daß nämlich sein scheinbarer Mut nur Feigheit ist, und daß es den Schutz erbärmlicher Feigheit genießt, wie gegen das Gesetz mit Hilfe von Strohmännern, so gegen Zurechtweisung, indem es unter der Schürze des Publikums Zuflucht sucht.“¹²⁵⁹

Da seine Zeit ‚die Zeit der Bewegung‘ ist, muss sie öfter jenen Zusammenstoß zwischen dem Allgemeinen, der öffentlichen Meinung, und dem Einzelnen erleben. Die Mittel der Massenkultur ermöglichen das Benehmen der Menge, dass das Über-Ich mit einer äußeren Autorität, die öffentliche Meinung, repräsentiert durch die Tagespresse, ausgewechselt wird. Kierkegaard kämpft gegen die Tagespresse um das Bewusstsein des Einzelnen in der Menge vor Gott wieder zu erwecken:

„Aber daran kann man sehen: das Unglück der Presse ist stets dies, daß sie hervorbringt, was sie aussagt, dergestalt, daß es entsteht, wenn es vorher nicht da war. Denn jetzt ist es doch etwas wahrer geworden, daß ich stolz bin. Aber wer ist daran schuld? Die Presse! (...) Doch eines habe ich gelernt: den eigentlich christlichen Zusammenstoß. Dieser Zusammenstoß hat ursprünglich nicht in meinem Geschichtskreis gelegen, ich verdanke ihn allein meinem Streit mit der Menge. (...) Aber daß ein einziger Mensch alle acht Tage oder jeden Tag in einem Nu 40 bis 50.000 Menschen dazu bringen kann, das gleich zu sagen und zu denken – das ist furchtbar. Und den Schuldigen kann man niemals persönlich zu fassen bekommen; und die Tausende, die er auf einen hetzt, sind in gewissem Sinne unschuldig. Wehe, wehe, wehe über die Tagespresse! Käme Christus heute in die Welt, so wahr ich lebe, er nähme nicht die Hohenpriester usw. aufs Korn – sondern die Journalisten.“¹²⁶⁰

In dem Streit mit dem Corsar wird das Missverhältnis zwischen dem Künstler und seinem Publikum *offen* ausgetragen, das schon in ‚Entweder-Oder‘ formuliert wurde:

„Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, daß, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik. (...) Und die Menschen scharen sich um den Dichter und sagen zu ihm: Singe bald wieder; das heißt: möchten doch neue Leiden deine Seele martern, und möchten doch die Lippen so geformt bleiben wie bisher; denn der Schrei würde uns bloß ängstigen, die Musik aber, die ist lieblich.“¹²⁶¹

¹²⁵⁹ Kierkegaard, S., „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarenstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.132f

¹²⁶⁰ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.205f

¹²⁶¹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.27

Dieses moderne Moment jener Missverhältnisse, dass zwischen die subjektive Expressivität des Künstlers, sein Leiden, und dass dies von den anderen als Genuss verstanden werden kann, vollzieht sich bis zum Ende seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Indem der Schmerzschrei als ästhetisches Ereignis wahrgenommen wird, ist es schon in die Struktur des Missverständnisses zwischen dem Künstler und seinem Leser angelegt und darum würde er es bevorzugen, „lieber Schweinehirt sein auf Amagerbro und von den Schweinen verstanden sein, als Dichter sein und mißverstanden sein von den Menschen.“¹²⁶²

Kierkegaard sieht, dass die Tagespresse ein unproportioniertes Mitteilungsmittel dessen eigentliche Bedeutung ist, das Publikum in eine Art Person zu verwandeln – und dann das Publikum zu unterhalten. Die Presse plustert den Augenblick, wenn möglich tausend- oder zehntausendfach auf, um ihn wichtiger zu machen, als er schon ist - aber dadurch wird nur Geschwätz verbreitet.

Die schwerste Folge des Corsarenangriffs, bemerkt Kierkegaard, ist die Zerstörung des Verhältnisses zwischen ihm und dem einfachen Mann in Kopenhagen, seinem Leser:

„So also mit dem Hausmeister, der seine Ergebenheit für mich bewahrt hat, anders mit einem Bierzapfer hier am Ort, den ich kenne, da er früher Diener bei einer mir bekannten Familie gewesen ist. Er liest den Corsaren und setzt seine Ehre darein. Bemerkenswert war es nun, zu beobachten, welche Veränderung mit ihm vorging von dem Augenblick an, da er in jenem Blatt über mich zu lesen begann; denn als ich unsterblich gemacht wurde, hatte er nicht gemerkt, daß ich es war. Wenn wir uns vormals auf der Straße begegneten, so war es ihm sichtlich ein Vergnügen, zu grüßen, sein nicht unschönes Angesicht legte sich in die freundschaftlichsten Falten, und es schien ihn wiederum recht zu erfreuen, wenn ich seinen fast allzu ehrerbietigen Gruß mit freundlicher Aufmerksamkeit erwiderte. Ach, nun trat die Veränderung ein; sein Gruß eilte mir nicht mehr gleichsam entgegen, sobald er mich zu Gesicht bekam, nein eine solche Übereilung aus früheren Zeiten ward zurückgehalten; als ob er mich nicht gesehen hätte, ließ er mich ganz nahe kommen, bevor er mich grüßte.“¹²⁶³

Er, der Bierzapfer, glaubt tatsächlich, dass was in den Zeitungen steht, dass sie die öffentliche Meinung, die Stimme des Volkes und der Wahrheit ist, oder mindestens vertrat. Es entsteht, was Kierkegaard bemerkt, ein Gegensatz zwischen der ‚Menge‘ oder dem ‚Publikum‘ und seinen Schriften, denn die öffentliche Meinung sei eine Abstraktion und er sieht darin die entstandenen Schwierigkeiten:

¹²⁶² ebd., S.27

¹²⁶³ Kierkegaard, S., „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarenstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.127

„Das Verderbliche und Entsittlichende in der Mitteilung durch die Tagespresse liegt vielleicht nicht einmal so sehr darin, daß sie etwas Falsches mitteilt, als vielmehr in der verderblichen Gewähr, die sie gibt, daß wahrscheinlich eine ganze Menge dasselbe sagen und ebenso urteilen; denn daß es in einem Blatt steht, ist ja Gewähr genug dafür. Und die Furcht der Menschen geht leider nicht darauf, ob sie etwas Wahres oder etwas Unwahres sagen, sondern ob es ihnen zustoßen sollte, daß sie mit einer Meinung allein bleiben. Jene Gewähr ist deshalb ein entsittlichendes Gängelband, welches die Menschen immer jämmerlicher macht; und dies ist ein weit größeres Unglück als daß die Presse Unwahrheit mitteilt. Die Tagespresse ist wie alle Presse mehr oder minder unpersönliche Mitteilung und eben darauf berechnet, die Gewähr abzugeben, daß viele der gleichen Meinung sind. Diese braucht nämlich in dem Blatt gar nicht zu stehen, denn daß die Mitteilung in einem Blatt geschieht, ist die Gewähr.“¹²⁶⁴

Kierkegaard kritisiert die Unangemessenheit des Mitteilungsmittels der Tagespresse und fordert die Menschen auf, dass sie selbst die Unterscheidung zwischen dem Zulässigen und dem Unzulässigen kritischer vornehmen sollen: „Die Zeit muß notwendig kommen, da eine völlige Veränderung in der Betrachtung oder der Vorstellung von der Presse geschehen wird; aber noch beeindruckt diese Entdeckung (die Presse) die Menschen allzusehr. Die Menschen müssen noch mehr daran gewöhnt sein, den Mißbrauch der Presse zu sehen, um ganz ruhig anfangen zu können. Das Verhältnis zwischen dem Guten und dem Schaden zu überschlagen, welche diese Erfindung den Menschen gebracht hat. In den höheren Ständen der Gesellschaft ist man im Grunde nicht weit davon entfernt, daß die Presse unendlich viel mehr Unglück als Nutzen bringt. Ich rede ständig von der Tagespresse.

Die Veränderung im Gesichtspunkt betreffs der Tagespresse wird die sein, daß man die rechtliche Unterscheidung zwischen dem Zulässigen und dem Unzulässigen fallen läßt, als könne die Presse (die Tagespresse) nicht Unglück verursachen durch Druck und Verbreitung von Dingen, die man auf keine Weise unwahr oder verboten nennen kann. Die Aufmerksamkeit muß auf die Unangemessenheit des Mitteilungsmittels an und für sich gerichtet werden. (...) Überhaupt liegt das Böse bei der Tagespresse darin, daß sie so völlig darauf berechnet ist, den Augenblick womöglich tausend- oder zehntausendmal aufgeblasener und wichtiger zu machen als er schon ist. Aber alle sittliche Erziehung besteht vor allem darin, daß man vom Augenblicklichen entwöhnt wird.

Doch dies erlebe ich freilich nicht, aber ich bin doch dessen sicher, daß es einmal dazu kommen wird. Wie China auf einer Entwicklungsstufe stehengeblieben ist, so wird Europa bei der Presse stehen bleiben, wird stehenbleiben als ein Mahnmal, daß das menschliche Geschlecht hier eine Entdeckung gemacht hat, die ihm zuletzt selbst zu mächtig geworden ist.“¹²⁶⁵

¹²⁶⁴ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.236

¹²⁶⁵ ebd., S.101f

„Daß es die Presse ist, was die Staaten entsittlicht hat, kann man auch folgendermaßen sehen. Nur ein sehr Gebildeter kann ohne Schaden Zeitungen lesen; solche Gebildeten gibt es in jeder Generation stets sehr wenige – und diese wenigen lesen ja fast keine Zeitungen mehr. Aber die Menge liest Zeitungen, die Menge, für welche die an und für sich ungesunde Nahrung unbedingt das Ungesundeste ist. (...)“
ebd., S.119

Aber durch die Artikel im ‚Corsar‘ erlebt Kierkegaard das ironische Schicksal, dass nicht nur seine Schriften die Aufmerksamkeit auf sich zogen, sondern, dass seine Hosen das größte Interesse bekamen:

„Trotz all meines Fleißes und meines Strebens habe ich nicht ergründen können, was die Zeit forderte – und doch lag es mir so nahe; unbegreiflich, daß ich nicht selbst darauf verfallen konnte, daß ein anderer her mußte, um es auszusprechen – es waren meine Hosen.“¹²⁶⁶

Die bekannten Karikaturzeichnungen im ‚Corsar‘ zeigen, dass die Ironie also nicht mit einem entlarvenden oder lächerlich machenden Witz gleichzusetzen ist. Goldschmidt will ironisch sein und versteht nicht einmal die Ironie in die romantische oder Kierkegaardsche Form umzusetzen. Die romantische Ironie ist vielmehr eine Strategie, die sich auf nichts festlegen lässt, die bei allem die spielerische Option auf etwas anderes offenhalten will. Kierkegaard benutzt die Ironie um die Grenzen der ästhetischen Existenz aufzuzeichnen, aber die Religiösität ist wiederum das Erlösende, in ihr gibt es Mitgefühl mit allem, nicht in schwatzhaftem Einverständnis mit Parteifreunden und Anhängern, sondern unendliches Mitgefühl mit jedem.

Am 8.10.1840 kam die erste Nummer des Wochenblatts der ‚Corsar‘ heraus. Die Zeitschrift war von

Goldschmidt gegründet und er schrieb auch den Hauptteil der erscheinenden Artikel. Die erste Nummer beinhaltete zwei Programmartikel, ‚En toast kan gjelde som program‘,¹²⁶⁷ dort wird sie als eine Opposition zwischen den Konservativen und den Liberalen festgesetzt. In dem zweiten Artikel ‚Det egentlige program‘¹²⁶⁸ stellt er fest, dass die Zeitschrift im Politischen nicht engstirnig, sondern ein Organ für die Volksmeinung und damit für jede Klasse des Lesers von Interesse seien

¹²⁶⁶ Kierkegaard, S., „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarenstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1860, S.129

Das Zitat ist aus ‚Eine persönliche Äußerung im Kostüm‘. Auf der Vorderseite ist eine Anmerkung von Kierkegaard geschrieben, dass die Artikel nicht gedruckt werden sollen: „Meine Meinung ist es nun (natürlich zufolge meines Sinns für das Komische), daß in einem so kleinen Land wie Dänemark eine so unverhältnismäßige ausgebreitete und unsittliche Erscheinung wie der Corsar überhaupt keinen Nutzen, sondern nur Schaden stiftet; überhaupt keinen Nutzen, weil er das Komische verfälscht und verseucht, und deshalb das wahrhaft Komische verfälscht und verseucht, und deshalb das wahrhafte Komische stumm macht, daß der Verständigere weder kommen, noch in einer Familie sich äußern möchte, wo dergleichen Platz findet, selbst wenn er im Übrigen die Familie noch so sehr liebte; großen Schaden, weil er durch Zweideutigkeit und Charakterlosigkeit und durch Verbergen der frechen Verächtlichkeit unter der Jagd nach dem Witzigen die Unbefestigten, die Leichtsinningen, die Sinnlichen, die in irdischer Leidenschaft Verirrten verführt.“

Kierkegaard, S., „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarenstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.121

¹²⁶⁷ ‚Ein Toast kann als Programm gelten‘, [L.R.]

¹²⁶⁸ ‚Das eigentliche Programm‘, [L.R.]

wird. Aber mehr und mehr wurde die Betonung darauf verlegt, die hervorragenden Persönlichkeiten des Kopenhagener öffentlichen Lebens durch boshafte und zugleich witzige Angriffe, meist persönlicher Art, lächerlich zu machen.

Victor Eremita antwortete im ‚Vaterland‘, nur vier Tage nachdem eine Kritik von Heiberg in seinen ‚Intelligensblade‘ erschienen war. Die Kritik galt dem Buch ‚Entweder-Oder‘. Schon am 10.März 1843 machte Goldschmidt sich über Kierkegaard im ‚Corsar‘ lustig und besonders darüber, welche Aufmerksamkeit es bekommen hatte. Dort wird die Geistesreichheit des Verfassers des Buches ‚Entweder-Oder‘ gelobt und weil nur er die zwei unbekannteren Hintermänner kennt, wird er als ‚Chef der ästhetischen Lebensanschauung‘ genannt. Eine kurze Zeit später, an einem Tag im Frühling 1843, übernahm Meir Aron Goldschmidt die Initiative zu einem ganz besonderen Symposium einzuladen. Die vorgedachten Gäste waren P.L.Möller, der einige pseudonyme Beiträge für den ‚Corsar‘ lieferte, und Victor Eremita. Der erste kam, während der Zweite nicht einmal die Einladung beantwortete.

Am 14.11. 1845 beinhaltet der ‚Corsar‘ eine Rezension des Romans ‚Slottet ved Rhinen‘¹²⁶⁹ von Carsten Hauch, und hier wird Kierkegaard auf Kosten von Orla Lehmann hervorgehoben; dass Lehmann unvergessen sterben will, aber Victor Eremita wird nie sterben. Am Tag danach verfasst Kierkegaard eine längere ‚Bitte an der Corsar‘, sie wurde von Victor Eremita unterzeichnet, aber sie hat nie den Schreibtisch von Kierkegaard verlassen. Aber es zeigt zumindest, dass Kierkegaard einen intellektuellen Hahnenkampf mit der ‚Corsar‘ aufnehmen könnte, gleichzeitig zeigt das Journal von Juni 1845, dass Kierkegaard schon gute und wichtige Erkenntnisse von den Praktiken des ‚Corsars‘ gewonnen hatte. Aus dem Streit mit dem ‚Corsar‘ erschienen zwei Aufsätze in ‚Das Vaterland‘. Der erste ‚Die Tätigkeit eines herumreisenden Ästhetikers‘¹²⁷⁰ ist eine Kritik auf die Schrift ‚Die Reise nach Sorø‘ von P.L.Möller und der Artikel ist von Frater Taciturnus unterzeichnet. Der zweite Artikel erscheint am 10.Januar 1846 mit dem Titel: ‚Der dialektische Erfolg eines literarischen Polizeiunternehmens‘. Dort wird das Buch ‚Ein Jude‘ von Goldschmidt gelobt, dennoch wird er als Herausgeber des ‚Cosaren‘ getadelt:

¹²⁶⁹ ‚Das Schloss am Rhein‘ [L.R.]

„Denn daß der gleiche Herr Goldschmidt, dem Ehre gebührt, weil er ein gutes Buch erscheinen lassen (und es ist zumindest mein Wunsch, daß ihm wohlwollende, wirkliche und ermunternde Anerkennung zuteil werde), als Herausgeber des „Corsaren“ – Geld verdient: ändert nichts am Verhalten des Blattes.“¹²⁷¹ Dieser Artikel wird, genau wie der kurz zuvor erschienene, unter dem Pseudonym des Frater Taciturnus herausgegeben. Vielleicht hat Kierkegaard gerade ihn ausgesucht, weil zufolge seiner Meinung seine Anschauung „der Religiöse der Weise.“ ist¹²⁷²

Im Jahre 1848 fängt Kierkegaard an die Skizze für ein neues Werk herauszuarbeiten. Das Buch sollte den Titel ‚Tanker, der helbreder i Grunden, christelig Lægedom‘ tragen und aus zwei Teilen bestehen: ‚Sygdommen til Døden‘ und ‚Helbredelsen i Grunden‘.¹²⁷³ Anti-Climacus, das neue Pseudonym, ist ein Mensch aus der modernen Großstadt, das bezeugt nicht nur sein wiederholter Gebrauch von ‚blinden Türen‘ als Metapher für die unanehmbaren und rätselhaften Teile des Selbst. Die Schrift richtet sich auf das Innere des Menschen, aber gleichzeitig hebt Kierkegaard mit den nächsten Schriften deutlich hervor, dass er nach Außen agieren muss. In seinem Tagebuch von 1848 notiert Kierkegaard:

„(...) Wir leben in der Geschichte der Auflösung Dänemarks – und eben der Corsar ist die normale Erscheinung in der einen Richtung, das Märzministerium¹²⁷⁴ die andere; aber der Corsar hat längere Lebensdauer und hat das Gelände gewaltig umspannt. Er war in gewissem Sinne bedeutend, gerade in Richtung auf das Böse, - und der Geschichte ist es in gewissem Sinne gleichgültig, ob etwas das Gute oder das Böse ist, wenn es bloß das Bedeutende, mit Talent und Folgerichtigkeit und Kühnheit

¹²⁷⁰ Kierkegaard, S., „Die Tätigkeit eines herumreisenden Ästhetikers, und wie er doch die Zeche bezahlen mußte.“, erschienen in ‚Das Vaterland. Nr.2078. Sonnabend, den 27.Dezember 1845, in „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarensstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.30f

¹²⁷¹ Kierkegaard, S., „Der dialektische Erfolg eines literarischen Polizeiunternehmens“, erschienen in „Das Vaterland“, Nr.9, Sonnabend, den 10.Januar 1846, in „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarensstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.40

¹²⁷² Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.II, herausgegeben von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh 1994, S.516

„Es gibt drei Existenzsphären: die ästhetische, die ethische, die religiöse. (...) Die ethische Sphäre ist bloß Durchgangssphäre, und daher ist ihr höchster Ausdruck die Reue als eine negative Handlung. Die ästhetische Sphäre ist die der Unmittelbarkeit, die ethische ist die Forderung (und diese Forderung ist so unendlich, daß der einzelne Mensch stets Bankrott macht), die religiöse Sphäre ist die der Erfüllung wie der, daß man Gold in einen Stock oder in eine Tasche füllt, denn die Reue hat eben unendlich Raum geschafft, und daher denn der religiöse Widerspruch: zugleich auf 70 000 Faden Wassers zu liegen und dennoch fröhlich zu sein.“
ebd., S.507

¹²⁷³ ‚Gedanken, die Heilung vom Grunde auf, christliche Heilung‘, ‚Die Krankheit zum Tode‘ und ‚Die Heilung vom Grund auf‘ [L.R.]

¹²⁷⁴ Das ‚Märzministerium‘ ist das dänische Revolutionsministerium, das vom König Christian VIII, der letzte absolute König von Dänemark und der von Kierkegaard ‚der Monarch‘ genannt wurde, am 22.3.1848 berufen wurde und sich bereits am 11.11.1848 wieder auflöste.

durchgeführt ist. „Der Corsar“ hat das bis zu einem gewissen Grade selbst verstanden, und daher sein Versuch, eine Art sittliches Unternehmen zu sein, welches durch ethische Satire dem Guten diene (nach dem Muster des Aristophanes). Ich glaube, es war von großer Wichtigkeit, diese Lüge bloßzustellen, und das gelang mir. Aber auf der anderen Seite hat Goldschmidt in bestimmtem Sinne auch recht gehabt gegen die meisten Mitlebenden, denn ihre vermeintliche Mißachtung war, soweit es um die Frage des Talents ging, Unwahrheit, es war ein Versuch, sich vorzumachen, daß man sein Talent mißachten könne, weil er es mißbrauchte. Ich halte die genaue Auzeichnung dieser Sache für so wichtig für meine geschichtliche Stellung, daß ich die beiden Aufsätze für ganz unbedingt zugehörig zu meinem ganzen Schriftstellerdasein halte, weshalb ich auch dafür sorgen muß, woran ich schon früher gedacht habe, daß die paar Zeitaufsätze, die ich überhaupt geschrieben habe, in einem besonderen kleinen Buch erscheinen.“¹²⁷⁵

Das Sinken der Peinlichkeitsschwelle ist ein Thema der Tagespresse von damals und heute:

„Exhibitionismus und Voyeurismus sind zu einem Gesellschaftsspiel geworden, unter dessen amüsanten Oberfläche sich jener Strukturwandel der Öffentlichkeit fortsetzt, den Jürgen Habermas schon vor 40 Jahren vorausgesehen hat: Im gleichen Verhältnis, wie sich das Privatleben veröffentliche, so Habermas, nehme die Öffentlichkeit selbst Formen der Intimität an. Das Politische löst sich auf im Gequassel.“¹²⁷⁶

Kierkegaard stellt fest, dass „durch dies Schwatzen nun die Unterscheidung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen aufgehoben in einer privat-öffentlichen Geschwätzigkeit wird, die ungefähr dem entspricht, was Publikum ist. Denn Publikum ist das Öffentliche, welches sich für das am allermeisten Private interessiert.“¹²⁷⁷ Das windige Geschwätz einer leeren Subjektivität bläst durch eine homogene und leere Zeit hindurch. Dieser Abgrund des Geschwätzes bedeutet gleichzeitig ein irrales Nichts – die Langeweile¹²⁷⁸ und das desorientierte Schwanken ist sprachliches ‚Geschwätz‘.

Die Empfindung des Peinlichen beruht auf der Trennung des Privaten vom Öffentlichen. Das Private ist der Raum, in dem sich das Individuum vor dem

¹²⁷⁵ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.113f

Im Jahre 1849 notiert Kierkegaard in seinen Papieren: „Selbst wenn mein Leben keine andere Bedeutung erhalte, nun gut, ich bin durchaus damit zufrieden, das unbedingt entsittlichende Dasein der Tagespresse recht aufgedeckt zu haben.“

ebd., S.291

¹²⁷⁶ Greiner, Ulrich, „Bücher vor Gericht“, in ‚Die Zeit‘, Nr.44, 23.Oktober 03, 58. Jahrgang

¹²⁷⁷ Kierkegaard, S., „Eine literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1954, S.107

¹²⁷⁸ vgl., Der Dichter ist eben der Ironiker: „Langeweile ist das *einzig* Stetige und *Zusammenhängende*, das der Ironiker besitzt. Langeweile, diese inhaltslose Ewigkeit, diese genußlose Seligkeit, diese oberflächliche Tiefe, diese hungrige Übersättigung . Langeweile aber ist eben die in ein persönliches Bewußtsein aufgenommene negative Einheit, in welcher die Gegensätze untergehen.“

Kierkegaard, S., „Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht aus Sokrates“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1961, S.291

Zugriff anderer geschützt fühlen darf. Genau das Gegenteil erlebt Kierkegaard durch den Angriff des Corsaren:

„Wie es mit der Presse-Niedertracht zugeht und wie sie entsittlichend wirkt, d.h. das Gesetz für diese Entsittlichung habe ich nun sehr aus der Nähe erblickt.

Nimm Goldtschmidt oder P.L.Möller¹²⁷⁹, - hätte etwa einer von ihnen persönlich gewagt, mich zu beleidigen oder auch nur unhöflich zu sein? Nein, bei persönlicher Begegnung würden sie Höflichkeit ausdrücken und sogar erlesene Höflichkeit. Selbst P.L.M. und selbst in einem Blatt (also nicht in persönlicher Begegnung) aber wohlgermerkt in einem anständigen Blatt und mit Namensunterschrift: wie ehrerbietig antwortete er doch, und das nach Empfang eines derartigen Anwurfs wie meines Aufsatzes gegen ihn im „Vaterland“. Ich meine hiermit seine Erwiderung an mich im „Vaterland“. (...).

Das war also die erste Lüge; es war Lüge, daß diese Anonymen mutig seien usw. Verstünde der einfache Mann diesen Zusammenhang, so würde das sie bei ihm sehr herabsetzen; denn er glaubt, solche Kerle müßten verteufelt mutig sein, sintemal sie den Mut haben – zu schreiben, er sieht nicht tiefer und sieht die Feigheit nicht.

So lesen denn Tausende und Abertausende das Blatt und diese handeln frisch weg – jeder Ladenbursche usw. wagt, mich persönlich zu beleidigen. Geschieht das, weil er schlechter als Goldtschmidt und P.L.Möller ist? Keineswegs, aber hier herrscht in der allgemeinen Vorstellung eine ungeheure Verwirrung, die in unklaren sittlichen Begriffen liegt.“¹²⁸⁰

Die Medien erwecken wie damals und heute den Eindruck, die Intimsphäre sei kein schützenswertes Gut mehr, heute aber mit dem Unterschied, dass das größte denkbare Glück für alle scheinbar darin besteht, sich selbst öffentlich auszustellen. Während die Folge für Kierkegaard war, dass er sich jahrelang in Kopenhagen nicht auf der Straße sehen lassen konnte, ohne Belästigungen durch den Pöbel ausgesetzt zu sein. Etwa am 10.Mai 1847, schreibt Kierkegaard in seinem Tagebuch:

„Der Umstand, daß die Frechheit Rückhalt in einer Zeitung hat, bringt es zuwege, daß die Frechen meinen, völlig Recht zu haben, ja Vollstrecker der öffentlichen Meinung zu sein.“¹²⁸¹

¹²⁷⁹ Per Ludvig Möller, geb. 1814 in Ålborg, Sohn eines armen Kaufmanns. Er studierte dort 1832 und danach fuhr er nach Kopenhagen. Wie Kierkegaard folgte er den Vorlesungen von Martensen in 1838/39, auch die Stunden bei Sibbern und bei Poul Martin Möller besuchten sie gemeinsam. Seine Begeisterung für Hegel und H.C.Andersen drückte er in einem bibliographischen Artikel in ‚Dansk Pantheon‘ aus. Es ist schwer zu sagen wie gut sie einander kannten. Kierkegaard erwähnt P.L.Möller erst in seinen Journalen, wenn es um den ‚Cosaren‘-Streit im Frühling 1843 ging. Am 27.12.1845 erscheint einen Artikel von Frater Taciturnus, das Pseudonym Kierkegaards, in ‚Fædrelandet‘, wo er die literarische Taktik P.L.Möllers herabsetzte. Auf diesen Artikel hin eröffnen Meir Aron Goldtschmidt und P.L.Möller Januar 1846 im ‚Corsaren‘ ihren niederträchtigen Kettenangriff auf Kierkegaard.

¹²⁸⁰ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.248

¹²⁸¹ Kierkegaard, S., „Kleine Aufsätze 1842-51/Der Corsarenstreit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1960, S.214

In Wahrheit war indes der scheinbar Leidende und Unterlegene der Siegreiche. Trotz Kierkegaards Schweigen blieb schließlich für P.L.Möller und Goldschmidt nichts anderes übrig, als nicht nur den Angriff abubrechen, sondern auch den ‚Corsaren‘ im Oktober 1846 aufzugeben und ins Ausland zu gehen.

Die Tagespresse, mit ihrem unproportionierten Mitteilungsverhältnis, ihrem fehlenden Peinlichkeitsgefühl, ihrem Geschwätz und nicht weniger ihrem unkritischen Publikum und das ganze ihr entsprechende moderne Leben sind eigentlich das, was das Christentum unmöglich macht. Im Jahre 1850 erscheint Kierkegaards letztes pseudonymes Werk, die ‚Einübung im Christentum‘ und in dem selben Jahr erscheinen zwei religiöse Schriften unter seinem Namen: ‚Erbauliche Reden‘ und ‚Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen. Urteilt selbst‘.

2. EINE ZEITSCHRIFT MIT DEM TITEL: ‚DER AUGENBLICK‘

„(...) ikke et eneste ord af mig selv.“

S.Kierkegaard¹²⁸²

In der ersten Ausgabe von ‚Der Augenblick‘ ist ein Folgeblatt beigelegt, dort spricht Kierkegaard seine Leser direkt an und erklärt seine Absichten mit der Zeitschrift:

„I min Arbeiden er jeg nu rykket Samtiden, Øieblikket saa nær at jeg ikke kann undvære et Organ, ved Hjælp af hvilket jeg øieblikkelig kann henvende mig til Samtiden: og jeg har kaldet dette:

Øieblikket“¹²⁸³

Die schriftstellerische Tätigkeit Kierkegaards hat immer den Leser vor Augen. Die letzte Arbeit aus der Hand Kierkegaards kann deutlich als Angriff, der nicht nur gegen die mit dem Staat verbundene Volkskirche, sondern gegen das in Dänemark bestehende Christentum als solches gerichtet ist, gesehen werden. Er erteilt einen Verweis und geißelt, nicht weil er sich als Prophet sah, sondern weil er Redlichkeit haben wollte. Für das was er in seinen Schriften postuliert, muss der Schriftsteller sich persönlich verantworten können. Er ist gehalten von der Wahrheit seines Denkens zu zeugen, sodass der Handelnde nach ihm sich richten kann. In diesem Sinne begreift Kierkegaard Literatur als Tat. Die Grundkategorien des Ethischen und des Ästhetischen erschließen sich maßgeblich vom Handeln und demzufolge wird auch das menschliche Handeln und die Möglichkeit menschlichen Handelns beschrieben.¹²⁸⁴

Kierkegaard möchte die Kategorie des Christentums an der Realität gemessen erneuern und er schreibt nicht mehr eine Theorie für die Akademia, sondern setzt die praktische Dimension seiner schriftstellerischen Tätigkeit ins Zentrum. Nachdem er das Ästhetische in das Religiöse verlagert hat, erscheint der Begriff

¹²⁸² „(...) Nicht ein einziges Wort von mir selbst“, [L.R.]

¹²⁸³ „In meiner Arbeit habe ich die Gegenwart, dem Augenblick so nahe gerückt, dass ich ein Organ nicht entbehren kann, mit dessen Hilfe ich mich augenblicklich an die Gegenwart wenden kann: und ich habe es genannt: der Augenblick.“ [L.R.]

Kierkegaard, S., „Øieblikket 1-10“, inledning ved P.G.Lindhardt, København 1962, S.33

Søren Kierkegaard gab in seinem letzten Lebensjahr diese Zeitschrift heraus. Gesammelt kamen 9 Nummern heraus und die 10. lag, fertig geschrieben vor, als er am 11.11.1855 starb.

der Praxis [er nennt es: Der Augenblick, L.R.] in neuem Licht. Mit dem Titel zeigt Kierkegaard nochmals dem Leser, dass das Ästhetische und das Religiöse eng verknüpft sind. Der Begriff deutet auf beide Sphären hin, weil der Religiöse mit dem Ästhetiker das Pathos des Leidens teilt; aber während jener dem Leiden theologischen Sinn abzugewinnen vermag, verbleibt dieser in der umfassenden Sinnlosigkeit des Lebens. Kierkegaards Abrechnung ist geleitet vom Entweder-Oder-Grundsatz. Auch waren alle diejenigen, die in Wahrheit dem Christentum gedient haben, entweder-oder gezeichnet und was Dienst an Gott ist, das ist: Entweder-Oder.

Mit der ‚Cosaren‘-Streit werden die politischen Bedingungen der paradoxen Innerlichkeit gesetzt. Den Begriff der Innerlichkeit hat Kierkegaard von der pietätistischen Andachtsliteratur übernommen, ihm einen neuen Inhalt gegeben und er wird polemisch gegen philosophische Systeme und theologische Anschauungen benutzt. Die Innerlichkeit ist keine psychologische Qualität, sie bezeichnet keine seelische Bewegung, sondern drückt einen Ernst aus, ein Leben in Verantwortlichkeit und Schuld, nicht nur als Schuldgefühl, sondern als Schuld [dän. Gjæld, L.R.].

Sein ‚Augenblick‘, seine Antwort auf das bestehende Christentum, hat die materialisierte Form eines Flugblatts angenommen und damit hat Kierkegaard selbst die Form der Tagespresse, d.h. eine ästhetische Form, die er selbst kritisiert hat, angenommen: „Wo die Kunst paradox zerstört wird, da müßte sie hineingehören, und Kierkegaards Protest in den Augenblicksschriften vermittelt eine Kunstform in diesem anderen Sinn, den er selbst in seiner Ästhetik-Definition nicht unterbringen wollte, das bezeichnet Kierkegaards Doppelbegriff des Ästhetischen:

„Keine Kunst, die nicht negiert als Moment in sich enthält, wovon sie abstößt.“¹²⁸⁵

Denn mit seiner letzten Schrift, ‚der Augenblick‘, zeigt er, was die Methode anbelangt, einen radikalen Bruch mit den gesamten vorhergehenden Schriften.

¹²⁸⁴ siehe: André Leverkühn: „Das Ethische und das Ästhetische als Kategorie des Handelns. Selbstwertung bei Søren Aaby Kierkegaard“, Frankfurt am Main 2000 und Ulrich Lincoln: „Glauben und Hoffen als Handlung“ in Kierkegaard Yearbook 1998“, herausgegeben von Cappeløren, N.J. und Deuser, H., Berlin/New York 1998

¹²⁸⁵ Deuser, H., „Søren Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen“, München 1974, S.70f

Hier spielen neue persönliche Erlebnisse und nicht weniger eine neue religiöse Vertiefung (1848) mit hinein, und ein polemischer Ton schlägt sich in den gedruckten Schriften nieder und steigerte sich insbesondere in den Aufzeichnungen des Tagebuches. Die Kierkegaardsche Abneigung gegen die Tagespresse spitzt sich mit der Zeit zu und seine Papiere, die nicht für die Öffentlichkeit gedacht sind, spritzen gerade so vor Polemik:

„In Wahrheit, falls die Tages-Presse wie andere Gewerbetreibende draußen ein Schild haben sollte, es müßte die Aufschrift haben: hier werden Menschen demoralisiert, in der kürzestmöglichen Zeit im größtmöglichen Maßstab, zum billigstmöglichen Preis.“¹²⁸⁶

Ästhetische und religiöse Arbeiten verflechten sich ineinander und Kierkegaard sieht es als seine Aufgabe als Verfasser an, auf die Zwiespältigkeit aufmerksam zu machen. Obwohl er sich über die Unzulänglichkeit der Ästhetik bewusst ist, ist es ihm deutlich, dass nur die dialektische Verdoppelung die Zweideutigkeit, das Absolute als Paradox, gewähren kann. Denn gleichzeitig mit ‚Entweder-Oder‘ wird ‚Zwei erbaulichen Reden‘ dem Leser vorgelegt. Die Zweideutigkeit lag deshalb nicht zwischen dem ersten und dem zweiten Teil von ‚Entweder-Oder‘, sondern zwischen ‚Entweder-Oder‘ und ‚Zwei erbauliche Reden‘. Die Verzweiflung wird dann das Zeichen entweder für den Glauben oder keinem Glauben, und Angst, Leid und Verzweiflung werden Zeichen für die Bestätigung, dass der Mensch Geist ist. Aber ‚Entweder-Oder‘ zeigt auch, dass die Ästhetik nur die Grenzen des Religiösen andeuten kann, aber dennoch versucht er mit ‚Der Augenblick‘ ästhetisch das wahre Christentum aufzuzeichnen oder zumindest ist es ein Versuch, die Gegensätzlichkeit zwischen Weltlichkeit und Christentum, den Fehler der Zeit, zu verschärfen. Denn er zeigt, dass das zentrale Moment des Christentums nicht verstanden werden kann oder dürfe. Dennoch hält er die Redlichkeit als Ideal fest und gerade in dem Aufruhr gegen die Kirche besteht er darauf. Die Bewegung der Schriften führt vom Publikum fort und zum Einzelnen hin, denn die eigentliche Bedeutung der Tages-Presse ist für Kierkegaard; das Publikum in eine Art Person zu verwandeln – und dann das Publikum zu unterhalten, aber auf der anderen Seite sieht er, dass kein Mensch oder Christ seen will, gerade worauf er mit seinen Schriften aufmerksam macht.

¹²⁸⁶ Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.220

In ‚Schriften über sich selbst‘ wird es für den Leser klar, dass die Begriffe des Publikums, der Menge, des Numerischen und das Politische eben das Weltliche, bezeichnende Begriffe sind, weil es religiös nur den Einzelnen gibt. Die Wahrheit ist immer nur in der Minorität zu finden, ohne dass daraus folgt, dass die Minorität immer die Wahrheit ist. Kierkegaards Frage nach dem subjektiven ‚wie‘ bleibt in den späteren Schriften bestehen, auch nachdem das Ästhetische verlassen wird.¹²⁸⁷ Sein ästhetisches Hervorbringen wird ein Mittel der Verständigung, das ihn bis zum Ende begleitet. Er wäre Dichter geworden, wenn er nicht im Christentum erzogen worden wäre, hätte er nicht all die inneren Leiden von Kindheit an gehabt und gesteigert gerade in dem Augenblick, da er seine Laufbahn entscheidend begann: Hätte er das nicht gehabt, und hätte dann doch gewusst, was er wusste, wäre er Dichter geworden. Aber er wurde ein religiöser Schriftsteller, ein elender Mensch, ein ‚Clown‘¹²⁸⁸ und ein ‚Spion‘, aber er wird nicht und kann sich nicht einen Christen oder einen Wahrheitszeugen nennen:

„Ich habe niemals behauptet, ich behaupte nicht, daß ich in einem außerordentlichen Maß Christ sei. O nein. Wäre ich mit meiner Phantasie, meiner Leidenschaft usw. im gewöhnlichen menschlichen Sinne: Mensch gewesen, so hätte ich das Christentum wohl völlig vergessen. Aber gebunden in qualvollem Elend, wie ein Vogel, dem man die Flügel gestutzt hat, so steht es mit mir, während ich doch die ganze Kraft meines Geistes, seine gewiß außerordentliche Kraft behalten habe. Aber gerade die einfachsten Bedingungen des Menschseins sind mir versagt, während mir in einem anderen Sinne das Außerordentliche vergönnt ist.“¹²⁸⁹

¹²⁸⁷ vgl., Kierkegaard, S., „Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken“, Bd.I, übersetzt von Hans Martin Junghans, Düsseldorf 1957, S. 283f

Seine Definitionen des Glaubens und des Paradoxes sind vielmehr in den Reden, die von Anfang an den vollen Namen Kierkegaards als Verfasser tragen, zu suchen. Gerade dort wo er nicht über den Glauben, sondern über die Liebe redet, über das Wesen und das Geheimnis der göttlichen Liebe, dort ist die Höhe und die Tiefe seines Geistes und seiner Theologie zu finden.

¹²⁸⁸ Mit der Selbstbezeichnung des Clowns ist es möglich, dass Kierkegaard auf eine Geschichte hindeutet, die von einem Reisezirkus in Dänemark, der in Brand geraten war, erzählt. Der Direktor schickte daraufhin den Clown, der schon zur Vorstellung gerüstet war, in das benachbarte Dorf, um Hilfe zu holen, zumal die Gefahr bestand, dass über die abgeernteten, ausgetrockneten Felder das Feuer auf das Dorf übergreifen würde. Der Clown eilte in das Dorf und bat die Bewohner, sie möchten eiligst zu dem brennenden Zirkus kommen und löschen helfen. Aber die Dörfler hielten das Geschrei des Clowns lediglich für einen ausgezeichneten Werbetrick, um sie möglichst zahlreich in die Vorstellung zu locken; sie applaudierten und lachten bis ihnen die Tränen kamen. Er versuchte vergebens die Menschen zu beschwören, ihnen klarzumachen, dies sei keine Vorstellung und kein Trick, sondern bitterer Ernst. Sein Flehen steigerte nur das Gelächter, das Publikum fand er spiele seine Rolle ausgezeichnet – bis schließlich in der Tat das Feuer auf das Dorf übergegriffen hatte und jede Hilfe zu spät kam.

¹²⁸⁹ Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.295

Auf der einen Seite verdammt Kierkegaard seine Qualen, seine Verzweiflung, und auf der anderen Seite bejaht er sie: „Ich könnte mir doch niemals wünschen, zu einer anderen Zeit zu leben. Solche Menschenkenntnis oder Kenntnis des Geschlechts, wie ich sie erwerbe, läßt sich nicht mit Gold aufwiegen; und war gerade, was ich benötigte, um das Christentum zu beleuchten.“

Kierkegaard, S., „Geheime Papiere“, herausgegeben und übersetzt von Tim Hagemann, Frankfurt am Main 2004, S.89

Es ist ihm wichtig, immer aufzuzeichnen, dass er keine Vollmacht und keine Autorität auf Grund eines Amtes besitzt, sondern er benutzt sein ganzes Repertoire an literarischen Genres um das Christentum wieder neu ins Christentum einzuführen. Er spricht, durch die schriftstellerische Tätigkeit, jene als Einzelne an. Seine Texte – als ‚Gebilde‘ – sind Ausdrücke der Korrespondenzen von Form und Gehalt. Kierkegaard bediente sich annähernder Formen wie des Essays. Dies erwies sich jedoch nicht als zufällig, sondern Kierkegaards Philosophie fordert notwendigerweise diese Formen und kann sich nur in ihr aussprechen.

Kierkegaard hat mit seinen ästhetischen Werken thematisiert, was Bilder und Begriffe als Erkenntnis- und Darstellungsmittel von dem wirklichen Sein und Nicht-Sein erfassen und ausdrücken können, nicht nur bloß auf die Medien des Begriffes und des Bildes bezogen, sondern auch auf die im Medium und durch das Medium selbst vermittelte Zerrissenheit. Aus diesem Kontrast - der Zerrissenheit von Noumen und Phänomenon, Wesen und Erscheinung - resultiert seine Philosophie.

In der Sprache Kierkegaards ist die ‚monetäre‘ Metaphorik auffällig.¹²⁹⁰ Eine Münze oder ein Begriff können ausgetauscht werden und sie zirkulieren in einem Kreislauf der Ökonomie bzw. in einem Wortwechsel. Durch den Gebrauch werden die Münzen oder die Begriffe stetig verfälscht, ohne dass jemand die Aufgabe auf sich nimmt, es zu revidieren:

„Hvad i Endelighedens Verden Penge er, er aandeligt, Begreberne. Det er i disse alle Omsætningerne skee. Naa det nu saaledes gaaer hen fra Slægt til Slægt, at enhver overtager Begreberne som han fik dem fra den foregaaende Slægt (...) saa afstedkommes det kun altfor let, at efterhaanden Begreberne forvanskes, blive noget ganske Andet, blive som falske Penge – medens dog ganske roligt alle Omsætninger vedblive at gjøres deri, hvilket imidlertid ikke saaledes berører Menneskenes egoistiske Interesse, som naar falske Penge komme ud især naar Begrebs-Forfalskningen er just i Retning af den menneskelige Egoisme, daa Den der egl. Bliver narret er om jeg saa tør sige, den anden Part i Christendommens Sag: Gud i Himlen. Dog til den Forretning: at revidere Begreberne har ingen Lyst.“¹²⁹¹

¹²⁹⁰ siehe unter anderem das Vorwort von Johannes de Silentio in ‚Furcht und Zittern‘, Johannes Climacus in der ‚Nachschrift‘, über den Alten auf dem Friedhof.

¹²⁹¹ Kierkegaard, S., ‚Søren Kierkegaards Papirer I-XIII, 2.forøgende udgave, (Gyldendal), København 1968, XI, 2 A 36

„Was in der Welt der Endlichkeit das Geld ist, sind geistig, die Begriffe. Das ist durch alle diese Umsetzungen geschehen. Wenn das nun so von Geschlecht zu Geschlecht weiter gegeben wird, dass jeder die Begriffe, die er von dem vorhergehenden Geschlecht, übernimmt (...) so passiert es einfach nur zu leicht, dass das Nachkommen der Begriffe erschwert, sie werden etwas ganz anderes, sie werden wie Falschgeld – während die Umsetzung doch ziemlich

Die Begriffe sind die Münzen in der geistigen Ökonomie, durch sie wird umgesetzt. Aber durch die Zirkulation werden sie, die Münzen und die Begriffe, verschlissen und sie bekommen den Charakter von Falschgeld. Für Kierkegaard wird es dann zur Aufgabe, die Übereinstimmung zwischen dem realen und dem aufgedruckten Wert wieder herzustellen. Die Sprache gibt niemals bloße Zeichen, aber das Wort ist nicht schlechthin das Wesen der Sache, sondern es thematisiert die Arbitrarität des Zeichens.

In dem Journal für das Jahr 1845, also in dem Entstehungsjahr der ‚Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘, wird ein Programm für ein Buch, das noch geschrieben werden muss, angedeutet. Der Titel soll lauten: ‚En Digters Bekjendelser‘ [Die Bekenntnisse eines Dichters, L.R.]. Der Inhalt:

„Hans Lidelse er, at han bestandig vil være en religiøs Individualitet, og bestandig griber fejl og bliver Digter (...).“¹²⁹²

ruhig vor sich geht verbleibt es dabei, etwas was nicht unmittelbar die egoistischen Interessen der Menschen berührt, als wenn Falschgeld heraus kommen würde, insbesondere wenn die Begriffsverfälschung genau in die Richtung des menschlichen Egoismus läuft, so denn der eigentlich Betrogene, falls ich mich das zu sagen traue, ist der andere Teil in der Sache des Christentums: Gott im Himmel. Zurück zum Geschäft: um die Begriff zu revidieren, hat keiner Lust.“ [L.R.]

Überraschend erscheint hier die Ähnlichkeit Kierkegaards gerade mit Friedrich Nietzsche zu sein: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metapher, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheit sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.“

Nietzsche, F., „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn“ in Werke in drei Bänden, Bd.III, herausgegeben von Karl Schlechta, München 1966, S.314

¹²⁹² Kierkegaard, S. „Papirer“, VI A 43

„Sein Leiden ist, dass er beständig ein religiöses Individuum sein will, und beständig falsch greift und Dichter wird (...).“ [L.R.]

Mit dem Gedanken, kein Schriftsteller mehr sein zu wollen, spielt Kierkegaard häufig, und aus den Notaten der Tagebücher bekommt der Leser einen Einblick in den Prozess der Entscheidung:

„Ursprünglich hatte ich mir gedacht, meine schriftstellerische Wirksamkeit mit der abschließenden Nachschrift zu beenden, mich aufs Land zurückzuziehen, und in stiller Zurückgezogenheit über meine Sünden zu trauern. Furcht und Zittern meiner Seele in Hinsicht auf das Christsein, meine Reue, schienen mir Leiden genug.“

Kierkegaard; S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.12

Er zweifelte daran, ob die Schriften von ’48 herausgegeben werden sollten und der Anlass dafür war der Streit mit der Tageszeitung ‚Fædrelandet‘ über einen Aufsatz, der im Sommer ’47 entstanden war.

„Es war doch ein wahres Glück, daß ich zur Herausgabe jenes kleinen Aufsatzes gekommen bin – und dadurch mir selbst treu geblieben bin bis zum letzten, auf daß mein Leben nicht zu Verstörung, sondern Nutz und Frommen gereiche. (...) Als Schriftsteller bin ich ein Genie von einer besonderen Art – weder mehr noch weniger, unbedingt ohne Vollmacht und deshalb stets gedrunen, mich selbst zunichte zu machen, damit ich für niemanden Autorität werde.“

ebd., S.46f

Zurück bleibt die ungelöste Problematik zwischen Wort und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leiden. Auf der einen Seite ist es nicht genug bei den Wörtern stehen zu bleiben, sie müssen lebendig gemacht werden. Auf der anderen Seite muss er sterben, um die Worte zu hören und niederzuschreiben. Die Worte lebendig zu machen oder dafür zu sterben sind zwei Seiten derselben Sache. Sie bekommen eine Meinung voneinander. Ein Schriftsteller ist auch immer ein Text, eine redigierte und künstlerisch gestaltete Größe. *Wie* und *Was* er von sich selbst in Szene setzt, das ist das Interessante. Früher oder später wird die Verfasserschaft, die ein Leben rechtfertigt, der Schlüssel zum Verständnis. Aber nur sehr begrenzt kann ein Lebenslauf eine Verfasserschaft erklären. Eher übernimmt die Verfasserschaft, die Steuerung über das Leben – wie es mit Kierkegaard, Nietzsche oder Hamsun der Fall ist.¹²⁹³

Im Jahre 1877 kommt eine Biographie, ‚Søren Kierkegaard. En kritisk Fremstilling i Grundrids‘, herausgegeben von Georg Brandes, heraus. Dort zeichnet er auf, dass in der biographischen Darstellung Kierkegaards die stilistische Eleganz eine Funktion hat, *selbst* ein ausfüllendes (Schrift)-Bild von einer Verfasserphysiognomie, die sich hinter den Schriftzeichen verbirgt, ist. Vor Brandes Werk gab es keine ganzheitliche Darstellung von Kierkegaards schriftstellerischer Tätigkeit. Johannes Hohlenbergs ‚Søren Kierkegaard‘ von 1940 wurde dennoch *die* traditionelle Kierkegaard Biographie und dort rezensiert er 40 Jahre Forschungsgeschichte. Bei ihm gibt es eine existentielle und eine religiöse Dimension in der Auffassung von Kierkegaard, die sich grundlegend von Brandes unterscheidet und dadurch wird das Verhältnis zwischen Leben und Werk verändert. Wo Brandes behauptet, dass Kierkegaard ohne die Biographie als Anleitung vollständig unverständlich wäre, behauptet Hohlenberg, dass die Biographie unwichtig sei. In dem Augenblick, wo er die Biographie Kierkegaards schreibt, hebt er gleichzeitig die Relevanz der Biographie auf. Bei Brandes und Hohlenberg wird das Christentum von Kierkegaard zu einer Persönlichkeitslehre umgedeutet, aber mit dem Unterschied, dass Hohlenberg in der Kierkegaardschen Lehre eine religiöse Dimension behalten hat, die nicht unbedingt mit dem

¹²⁹³ „Das ist nicht eigentlich mein Verdienst, es ist das die Lenkung, die mich am Zügel gehalten hat mit Hilfe einer ungeheueren Schwermut und eines bekümmerten Gewissens. (...) Freilich bin ich durch dieses Werk erzogen worden, bin mehr und mehr religiös entwickelt worden: aber im entscheidenden Sinne hätte ich die Stöße, die mich von der Welt abgekehrt haben, empfangen, ehe ich mit Entweder/Oder begann. (...)“

Christentum verbundet werden muss. Erst mit Joakim Garff und seinem Buch ‚Den Søvnløse‘. Kierkegaard læst æstetisk/biografisk‘ von 1995 wird das Biographische als ein zentrales Moment in der schriftstellerischen Tätigkeit Kierkegaards mit aufgenommen.¹²⁹⁴ Garffs Buch repräsentiert eine dekonstruktive Lesung Kierkegaards und platziert damit sich und Kierkegaard in die Tradition des Strukturalismus und Poststrukturalismus. Ein Hauptproblem hier wird das problematische Verhältnis zwischen Produktion und Auslegung. Kierkegaard ist einer der Ersten, der in einem reflektierten Verhältnis dazu, dass die Aneignung eines Textes entsteht und in den Unterschieden verschwindet, steht. Kierkegaard platziert die philosophischen Begriffe auf einer literarischen Bühne und damit sprengt er die Philosophie von Innen heraus. Er glaubt nicht an die Wahrheit in einem Text, sondern an eine Wahrheit, die mit dem Text demonstriert werden kann. Es ist Kierkegaard selbst, der zuerst seine schriftstellerische Tätigkeit ästhetisch und biographisch liest, er pendelt zwischen seiner eigenen Konstruktion und Dekonstruktion und damit wird er dekonstruiert. Eine absolute Trennung zwischen Leben und Literatur wird sodann illusorisch. Kierkegaard erstrebt eine Existenz, wo kein Bruch zwischen Denken und Sein zu finden wäre. Indem geschrieben wird, entfaltet Kierkegaard sich in der Welt, er nimmt an dem öffentlichen Gespräch teil. Der Schrift wird so primär ein Mittel der Kommunikation zwischen ihm und dem Leser, eben jenem Einzelnen. Kierkegaard schreibt, weil er andere Menschen mit seinen Gedanken zu erreichen wünscht und er versucht damit die Kategorie des Christentums in dem Wandel der Zeit zeitgemäß zu definieren. Auf diese Weise wird die Schrift eine Erinnerung daran, dass die Gesellschaft ein Bedürfnis ist und die in der Form bei Kierkegaard unterschiedlichen Schriften können als ein Wandel der Öffentlichkeit gesehen werden. Die Rekonstruktion von der komplexen Entstehungsgeschichte zeigt, dass der Unterschied zwischen dem Ästhetischen (die pseudonymen Schriften) und dem Religiösen (die erbaulichen Schriften) nicht so selbstverständlich ist, wie der Schriftsteller glaubt. Kierkegaards eigenes hermeneutisches Entweder-Oder wird von den Texten aufgelöst und wird ein ‚sowohl- als auch‘ und damit zeigt sich, dass das Religiöse sich in dem Ästhetischen wiederholt und vica versa.

Kierkegaard, S., „Die Tagebücher“, Bd.III, ausgewählt, neu geordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Düsseldorf/Köln 1968, S.54

¹²⁹⁴ Wenn Kierkegaard und seine schriftstellerische Tätigkeit bis heute als eine bibliographische Herausforderung gesehen wird, liegt es daran, dass einige Reflexionen über sein Leben und seine Schriften in das Werk eingebracht wurden, bevor überhaupt eine Biographie über ihn verfasst worden ist.

Die Gedanken entstehen unterwegs, aus der Anstrengung sich zu formulieren, denn die Gedanken müssen bis zur Ende ausgedacht werden. Die Schrift wird eine soziale Handlung, die implizit Widerstand gegen die Aufspaltung der Gesellschaft gewährt. In dem die Schrift den Verfasser verlässt, wird sie selbständig und lebt ihr eigenes Leben unter den Empfängern. Der Prozess der Kommunikation kann nicht kontrolliert werden, aber Kierkegaard versucht immer wieder durch neuen Schriften den Dialog aufrecht zu erhalten. Die gewonnene Selbständigkeit der Schriften wird, damit keine Missverständnisse entstehen können, mit einer neuen Schrift eingegrenzt oder erweitert. Das wird durch die große Anzahl an Schriften belegt.

XIII. SCHLUSSBETRACHTUNG

„Die Wahrheit der Kunstwerke haftet daran, ob es ihnen gelingt, das mit dem Begriff nicht Identische, nach dessen Maß Zufällige in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren.“

T.W.Adorno

1. ‚PHILOSOPHISCHE REFLEXION‘ – DIE AFFINITÄT ZWISCHEN KUNST UND PHILOSOPHIE

Der Wahrheitsgehalt der Kunst wird mehr und mehr eingeschränkt, er ist heute fast nur noch Aufklärung über die materiellen Verhältnisse, und von den Kunstwerken gehen keine Wahrheiten mehr aus. Die heutige Aufgabe der Kunst ist kurzlebige Erlebnisse hervor zu bringen, aber wie soll dann die Kunst die Erfahrungen ermöglichen? Die Kunst wersetzt sich als Ware verbraucht zu werden und sie soll der Anlass für Reflexion sein. Aber die heutige Subjektivierung der Ästhetik setzt voraus, dass die Wahrheit nur eine Frage der Tatsachengläubigkeit und nicht eine Frage nach Erkenntnis ist. Dennoch setzt eine Theorie der Ästhetik voraus, dass Wahrheit durch Kunst gesucht und gewonnen werden kann.

Die gegenwärtige Auffassung der Ästhetik hält nicht der Kritik von Adorno und Kierkegaard¹²⁹⁵ stand. Wir genießen nicht die Kunst um unsere Fähigkeiten der Schätzung zu entfalten. Auch nicht darum, Wissen über den Künstler zu bekommen, weil in der Erfahrung der Kunst, der Künstler als Person verschwindet. Hierbei darf allerdings nicht vergessen werden, dass Adorno immer an einen reflektierenden Kunstempfänger denkt. Seit Adorno gibt es nicht mehr so etwas wie ein angemessenes theoretisches, vor allem geschichtsphilosophisches, Verständnis von moderner Kunst. Bei Adorno ist es das Kunstwerk selbst, dessen Rätselcharakter, das zu uns spricht. Die Kunst gewährt nicht weniger Erkenntnis als die Wissenschaft oder die Philosophie. Die Gebilde drücken Einsicht,

¹²⁹⁵ Für die Auslegung der Kierkegaardschen Schriften gibt es eine Tradition. Sie soll nämlich *nicht* ästhetisch gelesen werden. Das Ästhetische wird mit der ‚Diapsalmata‘ und einigen Bemerkungen über das ‚Tagebuch des Verführers‘ und deren Verbindung zu seiner Verlobungsgeschichte mit Regine Olsen abgehakt, dann geht es schnell weiter zum besonnenen Assessor Wilhelm, der mit seiner Ehefrau und seiner Stellung in der Stadtverwaltung ruhig lebt und sich selbst und die ewige Gültigkeit gewählt hat, weiter. Aber Kierkegaard selbst hat das Ästhetische kriminalisiert und daraus eine Fußnote in seiner schriftstellerischen Tätigkeit gemacht. Dennoch zeigt es sich beim genaueren Hinsehen, dass nicht nur das Rhetorische das Ästhetische bei Kierkegaard ist, sondern der Ästhetiker könnte die Figur der Modernität sein.

Erkenntnis und Kritik aus – oft sogar mehr und tieferreichender als wissenschaftliche Theorien. Sie gewähren Einsicht ohne Urteil, üben wortlos Kritik und klagen ohne Sentenz. ‚Philosophische Reflexion‘ haben wir jedoch in einem sehr weiten Sinne zu verstehen, denn der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks oder bestimmter künstlerischer Erscheinungen ist unmeßbar, wenn wir über die Rolle des Kunstwerks innerhalb der Gesellschaft die formalkünstlerischen Lösungen, die Entwicklung der künstlerischen Techniken, die Korrespondenz zwischen Werk und Wirklichkeit und anderem mehr Klarheit verschaffen und wenn wir mit anderen Worten sowohl ästhetisch-philosophisch wie auch kunstgeschichtliche und gesellschaftskritische Überlegungen in die Deutung des Kunstwerks oder des künstlerischen Phänomens mit einbeziehen – denn der Wahrheitsgehalt der Kunst ist deren utopischer Moment.

Adorno spricht von der Kunst als das ‚Bewusstsein von Nöten‘. Aber die Heiterkeit Mozarts ist kein Einwand gegen das Grau Becketts, die klare Schönheit der Bilder Mondrians keiner gegen die Malerei Bacons. Kunst, die das Entsetzen thematisiert, dient nicht der Kultivierung des Leidens, sondern seiner Verarbeitung, sie dient dem Unmöglichen; sie soll das Entsetzliche leichter machen.

Bei Adorno lässt sich eine andere Auslegung von der Sublimation des Schönen als bei Kant finden. Dort, wo Kant die Ohnmacht des Subjekts betont, betont Adorno ihre Freiheit. In der Nachahmung, nicht der Natur, sondern des Naturschönen, findet die Kunst wieder zu sich selbst und solange die Natur übermächtig erscheint, kann sie nicht als schön wahrgenommen werden. Während Hegel im Einklang mit der Tradition steht, und seinen Platz im philosophischen Diskurs einnimmt, begreift er diesen Moment als eine sich durch Negation konstruierende Beziehung zwischen Geist und Natur. In der Begegnung mit dem, was uns fremd ist, hat Adorno den Weg der Vertraulichkeit gewählt.

Mit Hegel geht Adorno davon aus, dass Kunst selbst in Erkenntnis übergeht. Auch das ist ein Aspekt in der Rede vom Ende der Kunst als Kunst. Darin liegt Adorno zufolge das Spezifikum der Kunst der Moderne. Kunst selbst beginnt mit ihrem Verhältnis zu ihren Gegenständen um auf ihr eigenes Formgesetz zu reflektieren.¹²⁹⁶

¹²⁹⁶ vgl., Derrida, Jacques, „Sannheten i maleriet“, („Die Wahrheit in der Malerei“, Wien 1992), übersetzt von Ragnar Braastad Myklebust, Oslo 2004

Der Ästhetik wurde in der Philosophie von Adorno eine besondere Stellung zugebracht, weil in ihr die gleichberechtigte Verbindung von Subjekt und Objekt, anders als in der Erkenntnis der Natur, nicht zerstört, sondern aufrechterhalten, wird. Der Wahrheitsgehalt der Kunst entfaltet sich im Begriff der Utopie, aber eine ausgemalte Utopie gibt es bei ihm nicht. Er weigert sich dem besseren Zustand bildlich abzuschwören. Das alttestamentarische Bilderverbot sei nicht als Tabu zu verstehen, sondern als Verpflichtung zur intellektuellen Selbstdisziplin. Die Utopie einer richtigen Gesellschaft lässt sich für Adorno nur auf einem Umweg erschließen, und zwar auf einem doppelten: Erstens über die Kritik der bestehenden Gesellschaft und zweitens auf dem Umweg über die Kritik des fortschrittlichsten Gegenentwurf zum Bestehenden. Der Aphorismus ‚Sur l’eau‘ aus ‚Minima Moralia‘ ist diesem Problem gewidmet.

Die Utopie ist das Versprechen der Kunst. Das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird. Gerade die authentische Kunst ist Zeuge für die Möglichkeit der Möglichkeit und sie erweckt Hoffnung auf eine bessere Welt, denn die Utopie bei Adorno ist sowohl das Nichtseiende als auch das Ersehnte, aber kaum zu Erhoffende.

Ist das Bild, das vom Bild des Bildes erschaffen wurde, immer noch ein Bild der Kunst? Ist das Bild Derridas von van Goghs Gemälde der Schuhe, immer noch ein Bild von van Goghs Gemälde oder ist es ein Bild der Kunst? Ist das Bild Derridas erschöpft vom Bild, das in dem Buch über van Goghs Gemälde der Schuhe abgebildet ist, immer noch ein Bild? Hier sind die Permutationen fast unendlich, und sie tragen durch die Dekonstruktion, die Desautomatisierung der Dekonstruktion, dazu bei.

2. DIE PSEUDONYMEN SCHRIFTEN: DER VERFÜHRER

Die Pseudonyme reflektieren über die Rolle, die Kierkegaard für sich selbst konstruiert hat und die pseudonyme Darstellung entspricht den Erwartungen, die Kierkegaard von der schriftstellerischen Tätigkeit hat. Da Kierkegaard Pseudonyme benutzt, gibt er sich selbst einen größeren Spielraum und gleichzeitig wird die Distanz zwischen dem Verfasser und dem Leser größer. Kierkegaard spricht die Pseudonyme an, als wären sie wirkliche Menschen.¹²⁹⁷ Jedes Pseudonym steht für sich und einander, zum Teil dialektisch gegenüber. Dennoch bilden die Pseudonyme eine Einheit als Ironie, aber sie behaupten nicht mehr zu sein, als was sie sind. Sie kennen die eigenen Grenzen, sie wissen von ihrer Distanz zur Wirklichkeit und sie akzeptieren sich selbst als solche. Hilarius Buchbinder entschuldigt sich dafür, sich wie ein Schriftsteller zu benehmen. Vigilius Haufniensis bietet an Christen Madsen als Name anzunehmen, falls sein lateinischer Name Anstoß erwecken sollte. Johannes de Silentio bekennt, dass er nur ein schriftstellerischer Amateur ist und Johannes Climacus sagt von sich selbst, dass er keine Autorität oder ein Held ist, denn durch den Gebrauch der Hegelschen Termini zeigen sie sich als reines Sein. Außer Sokrates und Lessing bezieht Kierkegaard keine historischen Personen als literarische Figuren in seine Schriften mit ein. Denn vieles spricht dafür Lessing und Sokrates nicht als historische, sondern als literarische Figuren in den Kierkegaardschen Schriften zu deuten. In der ‚Nachschrift‘ wird der historische Lessing entkleidet und die literarische Figur Lessing wird vorgestellt.

Der junge Ästhet in ‚Entweder-Oder‘ spricht von der Sphäre, die die Pseudonyme bewohnen:

„Hinter der Welt, in welcher wir leben, fern im Hintergrunde liegt eine zweite Welt, die zu jener etwa im selben Verhältnis steht wie die Szene, die man im Theater bisweilen hinter der wirklichen Szene sieht, zu dieser. Man erblickt durch einen dünnen Flor gleichsam eine Welt aus Flor, leichter, ätherischer, von anderer Bonität als die wirkliche.“¹²⁹⁸

¹²⁹⁷ Martin Thus deutet in seinem Artikel ‚Søren Kierkegaards Marionette Theater‘ darauf hin, dass die Pseudonyme als ‚Puppen‘ gesehen werden sollen. Diese Bezeichnung zeigt sich als unzulänglich, weil sie ein zu mechanisches und abhängiges Verhältnis zwischen Kierkegaard und seinen Pseudonymen andeutet.

¹²⁹⁸ Kierkegaard, S., ‚Entweder-Oder‘, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.354

Diese Welt liegt im Hintergrund der wirklichen Welt versteckt und sie kann entdeckt werden, ebenso „wenn man ein Gesicht lange und aufmerksam betrachtet, so entdeckt man bisweilen in ihm gleichsam ein zweites Gesicht.“¹²⁹⁹

Das Pseudonym ist wie ein mystischer Zauberwort zu einer geheimen Welt von Gedanken und dadurch wird etwas Rituelles beim Lesen angedeutet, es ist ein Einweihungsritual am Anfang des Textes. Die Einweihung wird dort als eine Prämisse der Verständigung den Lesern vorgelegt und die Mitteilung kommt in Form eines Kryptogramms, einer Schrift, die beim ersten Mal nicht zu verstehen ist. Das Erschweren beim Lesen der Texte ist die Versicherung Kierkegaards gegen Missverständnisse, oder aber ein vorläufiges Verständnis. Wird die Botschaft direkt mitgeteilt, entstehen schnell Unstimmigkeiten; wird sorgfältig und auf Umwegen vorangegangen, kann langsam aber sicher ein Verständnis des Textes aufgebaut werden. Einige literarische Momente in den Schriften von Kierkegaard deuten darauf hin, dass das Religiöse in dem Ästhetischen zu suchen ist. Die von mir ausgesuchten und dargelegten Momente *des Verführers, des Orpheus, des Tableaus, der Angst, des Abrahams* und *der Unveränderlichkeit Gottes* sind Belege dafür, dass das Ästhetische in dem Religiösen und das Religiöse in dem Ästhetischen zu suchen und zu finden ist.

Dem ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘ ist eine Frage aus ‚Night Thoughts‘ des englischen Dichters Edward Young als Motto vorangestellt. Kierkegaard kannte die deutsche Übersetzung von Johann Arnold Ebert:

„Ist denn die Vernunft allein getauft,
sind die Leidenschaften Heiden?“¹³⁰⁰

Als Motto des zweiten Teils verwendet Victor Eremita ein Zitat aus Chateaubriands ‚Atala ou les Amours de deux Sauvages dans le Désert‘:

„Les grandes passions sont solitaires,
et les transporter au désert,

¹²⁹⁹ ebd., S.206

vgl., Wittgenstein: ‚Perzeptorische Erfahrung‘, Punkt 2

¹³⁰⁰ Kierkegaard, S., ‚Entweder-Oder‘, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.10

c'est les rendre à leur empire."¹³⁰¹

Kierkegaards Motto und seine Pseudonymität stehen miteinander in einem Zusammenhang. Das heißt: Pseudonym und Motto bedürfen einander, sie antworten sich gegenseitig in indirekter Mitteilung, wollen den Verfasser selbst, wohl auch den Leser reizen und sie in eine Bewegung hin zum Text bringen. Die den beiden Teilen von ‚Entweder-, Oder‘ vorangestellten Motti zeigen das insofern auf, als das zweite Motto offenkundig eine Antwort auf das erste ist.

Johannes Climacus hat für ‚De omnibus dubitandum est‘ sich genauso zwei Motti ausgesucht:

„Ich spreche von dem echten Zweifel im Gemüte und nicht von jenem, den wir so häufig sich ereignen sehen, da nämlich, wo einer, obwohl sein Sinn nicht zweifelt, mit Worten versichert, dass er zweifle: denn dergleichen lässt sich nicht durch eine Methode berichtigen, sondern gehört eher in die Erforschung und Berichtigung des Eigensinns.“¹³⁰²

Und:

„Niemand verachte deine Jugend.“

aus 1.Timotheus Vers 4, 12. Für ‚Philosophische Brocken‘ hat er ein Zitat von Shakespeare:

„Gut gehängt ist besser als schlecht verheiratet“

ganz vorne angestellt.

Seine Ironie konstituiert einen indirekten Angriff auf das System, das das Hegelianische Denken bezeichnet. Die Schrift ‚Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘ wird mit dem Motto:

„Aber, mein Sokrates, was ist denn nun alle diese deine Weisheit, wenn du dir's recht überlegst? Nichts als Brocken und Splitter von Reden, zerstückelte Teilchen, wie ich sie eben erst nannte“

aus Plato, ‚Hippias Major‘ 304 A, eingeleitet und damit wird die Vorbildsfunktion Sokrates als ‚Vorbild‘, mit dem Motto bereits angekündigt.

Die allegorische Handlung:

„Was Tarquinius Superbus in seinem Garten mit den Mohnköpfen sprach, verstand der Sohn, aber nicht der Bote“

¹³⁰¹ ebd., S.524

Die Übersetzung von Rehm lautet:
„Die großen Leidenschaften sind einsam,
und sie in die Wüste bringen heißt,
sie ihrem Reich zurückgeben.“

Rehm, W., „Späte Studien“, Bern 1964, S.215

¹³⁰² Aus Spinozas ‚De intellectus emendatione‘.

wurde in ‚Furcht und Zittern‘, wie aufgezeigt, von Johannes de Silentio dargelegt.¹³⁰³ Wenn sein Name mit dem Motto verknüpft wird, kann gesehen werden, dass Abraham als unbewegliche Figur in einem Bild steht. Dadurch werden nicht nur die Aporien des Glaubens dargelegt, sondern auch die der Sprache. Das Tableau von Abraham zeigt bildlich und metaphorisch, wie Johannes de Silentio vor dem Paradox steht.

Constantin Constantius folgt in der ‚Wiederholung‘ dem jungen Menschen, der die religiöse Bewegung nicht vollziehen kann und als einleitende Worte hat er das Zitat:

„Bei wilden Bäumen sind die Blüten wohlriechend, bei zahmen die Früchte“

aus Flavius Philostratus, die älteren Heldengeschichten, ausgesucht.

„DIE ZEIT DER UNTERSCHIEDUNG IST VORBEI, das System hat sie überwunden. Wer sie in unseren Tagen liebt, ist ein Sonderling, dessen Seele an etwas längst Vergangenenem hängt. Mag dies so sein, bleibt doch *Sokrates*, was er war, der einfältige Weise, durch seine besondere Unterscheidung, die er selbst aussprach und vollendet ausdrückte, welche erst der merkwürdige *Hamann* zwei Jahrtausende später bewundernd wiederholte: „denn Sokrates war groß dadurch, >daß er unterschied zwischen dem, was er verstand, und dem, was er nicht verstand.“¹³⁰⁴

Vigilius Haufniensis hat die Kritik der ethischen Existenzform zum Inhalt, die in eine höhere, der des christlichen Glaubens, überführt werden muss und das Motto des ‚Begriffs Angst‘ zeigt damit, dass die Zeit der Unterscheidung *noch* nicht vorbei ist.

Anti-Climacus hat das Motto:

„Herr! Gib uns blöde Augen für Dinge, die nichts taugen, und Augen voller Klarheit in alle deine Wahrheit.“

für ‚Die Krankheit zum Tode‘ ausgewählt und damit wird der Begriff der Verzweiflung ins Blickfeld gerückt. Von einer Verzweiflung, die Krankheit, im eigentlichen existentiellen Sinne seitens des Subjekts, nicht als Zustand, dem es unterworfen ist – kann somit erst dann die Rede sein, wenn das Subjekt sich die Verzweiflung anzueignen bereit ist:

„Verzweifeln (...) kann man nicht ohne es zu wählen“¹³⁰⁵

und über diese Aneignung der Verzweiflung seiner selbst muss man sich gewahr werden: durch Verzweiflung am Selbst hindurch zum Selbst. Der Zweifel hält im

¹³⁰³ „Die polemischen Äußerungen Hamanns gegen Herder in der Frage nach dem Ursprung der Sprache sind demnach in engem Bezug zu seiner Reflexion über das allegorische Wesen jeder Sprache zu sehen, wie auch zu seiner eigenen literarischen Praxis, in der sich bekanntlich die Allegorie mit der Ironie verbindet.“
de Man, P., „Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.84

¹³⁰⁴ Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1991, S.8

Menschen das Bewusstsein für das Wagnis seiner glaubenden Existenz wach, bewahrt ihn davor, das Risiko seiner selbst im Glauben in Selbstverständlichkeiten erstarren zu lassen.

Die Bewegung von der abstrakten Objektivität zur konkreten Subjektivität ist bezeichnend für die Tendenz in den Schriften von Kierkegaard. Das bedeutet nicht, dass er die Meinung vertritt, dass die Möglichkeit des Menschen sich selbst zu werden von gesellschaftlichen Zusammenhängen losgerissen ist. Es gibt nur das bestimmte Denken eines Menschen, das gewiss von der gesamtgesellschaftlichen Situation mitbestimmt ist. Kierkegaard kritisiert einige Momente seiner Zeit und deshalb auch gleichzeitig Momente der frühen Aufklärung und er glaubt nicht an die Methode als solche. Während Johannes der Verführer ironisch, aber wohlwollend der Forderung nach einer Methode zu arbeiten entgegen kommt. Mit ‚Der Begriff Angst‘ und ‚Die Krankheit zum Tode‘ werden die Schwierigkeiten mit der Aufgabe ein modernes Ideal von einem Selbst zu gestalten, dargelegt. In der Zeit entsteht eine neue Kunstform: Der Bildungsroman. Die Geschichte zeigt wie ein junger Mensch (=junger Mann) durch das Suchen, die Verwirrung und den Widerstand der Jugendzeit geformt wird und sich selbst bildet. Das Selbst ist eine Aufgabe nicht nur bei Kierkegaard, sondern eine Folge des neuen Menschenbildes. Aber bei ihm ist die unbenutzte Freiheit dann nicht nur als wahrgenommene Möglichkeit zu definieren. Nach Kierkegaard muss sie als Schuld angesehen werden und sie wird ein dämonischer Fluch weg von der Freiheit hin zur Realisierung des Subjekts.

Der Verführer ist nicht immer ein Verführer, sondern er flaniert die meiste Zeit auf den Straßen und zwischen den Menschen der Stadt, wo er Blicke auf den Repräsentanten des anderen Geschlechts wirft. Aktiv wird er erst, wenn die Beute *interessant* wird und dies wiederum wird durch den Zufall entschieden. Wann und wo eine solche interessante Beute auftaucht, ist eben zufällig und er wird von dem Moment des Zufalls abhängig. Plötzlich, wie ein Blitz aus dem klaren Himmel, begegnet er einem Mädchen, das diese eine besondere Eigenschaft oder diese eine besondere Eingenieheit hat, damit es sich lohnt sie zu verführen. Johannes trifft eines Tages ein Mädchen in grünem Mantel und verliert sofort seine zwei wesentlichen

¹³⁰⁵ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S. 768

Eigenschaften, von denen er normaler Weise abhängig ist: Der Blick und die Selbstkontrolle. Das Interessante, das Prickelnde und das Raffinierte wird, dass Johannes die Entwicklung von der Unschuld zum Bewusstsein kontrolliert und dass er die Methoden, die eine solche Kontrolle ermöglichen, genießt. Nie waren Kunst und Leben weiter auseinander als in dem Augenblick, wo sie miteinander versöhnt erscheinen. Das gefährliche Objektlibido wird in dem Tagebuch zur Selbstreflexion über die Verführung umgewandelt. Diese Transformation ermöglicht eine Grundlage für den Zweifel, ob Johannes das Tagebuch schreibt um die Verführung zu reflektieren oder ob er ein junges Mädchen verführt, um seine ‚geistige‘ Potenz zu genießen.

Im Text befindet sich eine *Ironie* in der ersten und zweiten Potenz, denn die Ironie, die Cordelia kennenlernt, ist nämlich selbst die Ironie eines Anderen. Johannes identifiziert sich nicht mit den Ritualen der biedermeierischen Kultur oder mit dem romantischen Traum der Individualisierung, einer Selbstrealisierung, oder einer Liebe zwischen zwei Liebenden jenseits der Grenzen der Normen. Er spielt im Gegenteil mit zwei Formen der Identität, Anpassung und Aufruhr, der Ideologie und deren phantasmogorischen Ablagerung. Johannes repräsentiert eine Form der romantischen Ironie, die Kierkegaard eine absolute Negativität nennt. Die absolute Negativität ist das Paradigma des Johannes, wofür Cordelia, in ihrer verlaufenden Entwicklung, die Regel wird und indem die Ironie das Negative festhält, wird sie, obwohl dessen Überwindung gedacht ist, selber zur Negativität.

‚Das Tagebuch des Verführers‘ kann als ein *unheimlicher* Roman verstanden werden, aber Kierkegaard ist im Allgemeinen kein Romanschriftsteller, sondern er neigt häufig zu romanhaften Formen und Techniken. Den Begriff ‚unheimlich‘ benutzt er selbst nur zweimal in dem Roman. Zum ersten Mal am Anfang, als Johannes ein Mädchen trifft das ihm Angst macht und erst als der Freund auftaucht, wird die bekannte Ordnung wiederhergestellt. Zum zweiten Mal taucht der Begriff auf, als er mit Edward, wohlgermerkt ohne Erlaubnis, in das Haus von Cordelia eintritt. Victor Eremita bezeichnet das Verhältnis zwischen Johannes und dem jungen Mädchen als unheimlich, weil Johannes das Unbewusste des Umfeldes, dessen ausgestoßene Stimme, ist. Er ist mit seiner Ironie nicht in der offiziellen Kultur zu Hause und deshalb wird er die Projektionsfläche für die unbewussten Fantasien und Begierden des Mädchens. Sie, die junge Frau, befindet

sich in dem unmittelbaren Stadium und sie ist immer noch nicht so geistig entwickelt, dass sie ihrer eigenen Anziehungskraft bewusst ist. Diesen Mangel nutzt Johannes aus, indem er sich in Szene, als Bild ihrer Angst, setzt. Und Angst hat man, wie Kierkegaard in dem ‚Begriff Angst‘ wiederholend feststellt, nur für sich selbst.

Der Autor verwendet eine neue Sprache, um das Publikum zu erreichen. In der Epoche, in der die bürgerliche Produktionsweise ihr Tempo beschleunigte und die Großstadt ihre Existenz auf die Geschwindigkeit des Verkehrs und auf die Konzentration der Menge gründete, antwortet Kierkegaard auf diese Beschleunigung des Fortschritts mit seinem Zurückziehen in der ästhetischen und religiösen Produktion. Es geht hier um eine Theaterrealisierung, um eine Selbstdarstellung, um die Gebärde des Dichters in der Öffentlichkeit, die dann zu einer Lebensweise auch in der privaten Sphäre wird. Kierkegaard führt den Schein auf die Notwendigkeit zurück, die Rolle des Helden in Form eines Verführer spielen zu müssen - die subjektive Schaulust wird ein öffentliches Schauspiel.

3 ... UND ORPHEUS

Für den Mythos von Orpheus und Eurydike interessiert sich Kierkegaard nicht sonderlich. Aber wird er in seine poetischen und philosophischen Bestandteile aufgelöst, wächst sein Interesse. Kierkegaard entwickelt eine Orpheusische Faszination für den Blick, die Umkehrung und das inspirierende Erschaffen. Der Blick gilt dem Wunsch des Orpheus seine Geliebte wieder zu sehen, eine Begierde, die ihn dazu zwingt das Verbot sich umzuwenden, zu überschreiten. Gleichzeitig bildet diese Wendung gerade einen wichtigen Teil seiner Inspiration. In der Erzählung befindet sich auch eine Dialektik zwischen einem Heruntersteigen und einem Aufsteigen, zwischen Leben und Tod und zwischen Frau und Mann.

In der ‚Wiederholung‘ kann eine Orpheusische Logik gefunden werden. Der junge Mensch, der Gegenpol, der Adept und die Figur von Constantin, ist oder genauer möchte ein Dichter sein und dafür braucht er seine Geliebte, so lautet zumindest Constantins sarkastische Charakteristik. Sie hat ihn zum Dichter gemacht und damit hat sie ihr eigenes Todesurteil unterschrieben, weil sie nur sein Mittel ist. Der junge Mensch interessiert sich besonders für den Blick und in dem ersten Brief an Constantin schreibt er, dass er lieber Kopenhagen (für Stockholm!) verlassen würde, als sich ihr zu nähern:

„Denken sie“ fantasiert er, „Daß sie am Zollkai gestanden hätte; mir graut. Denken Sie, daß ich sie erst in der Sekunde erblickt hätte, als die Schiffsmaschinen zu arbeiten begannen. Ich glaube, ich hätte den Verstand verloren.“¹³⁰⁶

Dazu kommt der Hunger des jungen Mannes nach etwas, was er die ‚Wiederholung‘ nennt, eine Wendung, die auch, mindestens nach ihm selbst, in dem Augenblick, in dem die Frau ihn für das eheliche Todesreich verlässt, stattfinden soll.

Constantin ist alles anderes als poetisch und wird oder stellt sich selbst als der Gegenpol zu dem jungen Mensch dar. Die Wendung der Wiederholung ist Constantins zentrales Vorhaben und er realisiert sie, indem er auf eine ironische Weise den Verlauf des Textes ‚rückwärts‘ darstellt. Die Wiederholung von Constantin als *invers* entspricht der pseudonymen Kierkegaardschen schriftstellerischen Tätigkeit.

¹³⁰⁶ Kierkegaard, S., „Die Wiederholung“, übersetzt von Liselotte Richter, Frankfurt am Main 1984, S.57

Diese Form findet sich auch in den Texten, die sich um die Frau oder das Weibliche drehen, wieder. Das gilt insbesondere für Assessor Wilhelms ‚Allerei über die Ehe‘, das nach ‚In vino veritas‘ folgt. Treu zu seiner Gewohnheit und Funktion lobt der Assessor die Ehe und spielt im Hinblick auf den Abschnitt über die Liebe beinahe so, wie in der Schrift gegen Johannes. Die Verliebtheit nennt er das Wunder oder den tiefsten Mythos der Natur, die die Ehe in Kraft ihrer zivilisatorischen Bestimmtheit überwindet:

„Die Verliebtheit ist der unergründliche Grund, der im Dunkeln verborgen ist; der Entschluß aber ist der Überwinder, der gleich wie Orpheus die Verliebtheit ins Tageslicht holt; (...).“¹³⁰⁷

Die Vergleiche des Assessors mit dem Mythos des Orpheus müssen nicht nur in der Verbindung mit der Verliebtheit, sondern auch mit dem Dunklen, dem Versteckten und dem Unergründlichen gesehen werden können. Sie, die die Verliebtheit ist, wird paradoxal der unergründliche Grund genannt. Sie ist der Grund ohne Grund. Der Orpheusische Beschluss handelt deshalb nicht nur davon, die Verliebtheit in Ehe umzuwandeln, sondern davon das Dunkle sichtbar zu machen:

„Mit der Ehe hingegen siegen die Götter. Da wandelt die einstmal Verführte an des Ehemannes Seite durchs Leben, schaut ab und an voller Sehnsucht zurück, findet sich in ihr Los, bis dass sie des Lebens Grenze erreicht hat. Sie stirbt, aber sie stirbt nicht in dem gleichen Sinne wie der Mann, sie verflüchtigt sich und löst sich auf in jenes Unerklärliche, daraus die Götter sie gebildet, sie entschwindet wie ein Traum, wie eine zeitweilige Gestalt, deren Zeit vorüber ist.“¹³⁰⁸

Es kann nur kurz bemerkt werden, dass die Beschreibung Johannes von der Ehe mit der Beschreibung des Assessors zusammenfällt. Die Ehe ist in den beiden Fällen ‚ein Sieger‘, der Sieg der Realität über einen Traum, der hier ‚jenes Unerklärliche‘ genannt wird, genau so wie der Assessor, ‚der den unergründlichen Grund‘, der im Dunkeln versteckt ist, nennt. Wie in der ‚Wiederholung‘ ist es eine anonyme und unergründliche Frau, die sich von dem Mann wenden muss.

In dem Tagebuch des Verführers befindet sich nochmals ein Orpheusischer Beleg. Es befindet sich in einem frühen Stadium, da Johannes am Anfang seiner Verführung steht und der ‚Zufall‘ oder die ‚Möglichkeit‘, die ihm zu der Frau führen soll, hervorruft. Johannes fleht den ‚verdammten Zufall‘ an:

„Zeige mir das Mädchen, zeige mir eine Möglichkeit, die eine Unmöglichkeit scheint, zeige sie mir in den Schatten der Unterwelt, ich hole sie herauf, mag sie mich hassen, mich verachten, gleichgültig

¹³⁰⁷ Kierkegaard, S., „Stadien auf des Lebens Weg“, Bd.I, übersetzt von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1998, S.122
¹³⁰⁸ ebd., S.83

gegen mich sein, einen anderen lieben, ich fürchte nichts; aber bewege das Wasser, mach der Stille ein Ende.“¹³⁰⁹

Wofür sich Kierkegaard durch die Pseudonyme interessiert, ist nicht die Frau oder die Ehe oder die Verführung. Alles ist als Resultat sekundär in der Konfrontation mit der Instanz, die die Voraussetzung für alles andere ist: Das Gebiet, das in dem Mythos das Todesreich, das dunkle, versteckte, unmögliche und unergründliche Reich genannt wird, das Orpheus mit seinem Gesang zu beeinflussen versuchte. Sein Thema ist nicht der Sieg, sondern die Niederlage, nicht das Leben, sondern der Tod, nicht das Licht, sondern die Dunkelheit oder vielleicht eher das Licht in der und durch die Dunkelheit.

Kierkegaard schließt sich, durch die Betonung der Hegelschen Macht, der Negativität und der christlichen Tradition *via negativa*, in der dramatischen Betonung des Sprunges, der Absurdität des Glaubens und von ‚dem Unbekannten‘ als ‚die Grenze‘ benannt, an.

Das ästhetische und das religiöse Stadium werden durch eine gemeinsame Grenze verbunden und in ‚in vino veritas‘ wird ‚die Grenze‘ und die Erfahrung, die außerhalb dieser Grenze auf einen wartet und sich ‚außerhalb der Zeit‘ und ‚jeder Unerklärlichkeit‘ befindet, angedeutet. Für Johannes sind es selbstverständlich die Frauen, die diese ‚Grenze‘ etablieren, während Kierkegaard sonst die Begriffe ‚Gott‘ und das ‚Unerklärliche‘ für die ‚Grenze‘ anwendet. Frater Taciturnus schließt ‚Stadien auf dem Lebens Weg‘ damit ab, indem er darauf aufmerksam macht, dass das Religiöse dieselbe Rolle wie das Ästhetische spielt, indem sie demonstrieren, dass das Negative höher als das Positive ist. Das was Kierkegaard das Religiöse nennt, setzt die Grenze und den absoluten Unterschied voraus, während das Ästhetische die Differenz darstellt.

Der Kierkegaardsche Orpheus mag in einer großen Verfasserschaft marginal erscheinen. Aber ich habe versucht zu zeigen, dass eine Orpheusische Logik in Kierkegaards unermüdlicher negativen Dialektik arbeitet und das gilt genauso für seine Methode, vor und nach der ‚Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken‘.

¹³⁰⁹ Kierkegaard, S., „Entweder-Oder“, übersetzt von Heinrich Fauteck, München 1993, S.380

4. *STILLGESTELLTE BILDER: MEDEA, MARIA BEAUMARCHAIS, DONNA ELVIRA, GRETCHEN, LAOKOON, ABRAHAM UND DER MEERMANN*

Julia Kristeva zieht in ‚Die neuen Leiden der Seele‘ eine Linie von der Aufklärung zum Schauspielerparadox Diderots. Der Schauspieler, der wirklich etwas auf der Bühne fühlt und echte Tränen vergießt, berührt das Publikum nicht. Dennoch wirkt der Schauspieler, der gar nichts fühlt, aber dennoch trauernd spielt, glaubwürdig. Sie konstantiert, dass die Menschen von heute die Gefühle anderer imitieren können, aber selbst nicht in der Lage sind, etwas zu fühlen, denn der moderne Mensch kann nicht aus den Bildern, die er in sich trägt, eine Erzählung schöpfen. Dieses Symptom benennt sie ‚phantasmatische Hemmung‘ [norw. *fantasmatisk hemning*, L.R.]. Trotz der Überflut an Bildern leiden der Produzent und der Verbraucher der Bilder am Mangel der Einbildungskraft. Die Einbildungskraft ist körperlich, und das psychosomatische Leiden ist ein Theater des Körpers geworden. Lessing bemerkt in ‚Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie‘, dass der Schmerz sich in dem Gesicht des Laokoons mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte. Die Erklärung von Winckelmann, dass das Ideal der bildenden Kunst bei den Griechen das der Schönheit ist und deshalb wurden die Leidenschaften der Schönheit untergeordnet und deswegen seufzt Laokoon, anstatt zu schreien, scheint für Lessing unvollständig zu sein. Er unterscheidet, indem er ausführt, dass der Dichter nicht wie der Bildhauer, sich auf einen Augenblick konzentrieren muss. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt und er fährt fort, je mehr gesehen wird, desto mehr muss hinzugedacht werden. Die Bildkunst muss sich mit schwächeren Bildern beschäftigen, damit die Einbildungskraft sich entfalten kann. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören, aber wenn er schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen. Nur der Dichter besitzt die Möglichkeit das Negative und das Positive in einer Einheit zusammenzubringen und deshalb spricht die stumme Sprache des Malers, anders als die des Dichters -womit die Abhandlung abgeschlossen wird-, dass die Laokoon-Gruppe keine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sein kann.

In den Schriften von Kierkegaard gibt es eine zurückgewandte, oft indirekte Diskussion über einige Fragen, die in ‚Laokoon‘ zu finden sind. Er diskutiert,

revidiert und baut die Abhandlung von Lessing aus. Unter anderem greift Kierkegaard in ‚Über den Begriff der Ironie‘ das Problem des Unsichtbarwerdens auf. Die bildliche Darstellung von Napoleons Grab ist ein Bild über das, was nicht bildlich dargestellt werden kann. Das Bild gibt das Sichtbare nicht nur wieder, sondern versucht das Unsichtbare darzustellen und an dem Bild wird Ungesehenes und Unsichtbares erkannt. Es ist eben dort ‚das Nichts‘, das eine Bedeutung fordert und ‚das Nichts‘ kann die Sprache nicht erfassen, während Lessing zeigt, dass der Maler die Wolke als ein willkürliches Zeichen nehmen muss, um das Sichtbare unsichtbar und das Unsichtbare sichtbar zu machen.

Das Bildhafte in den Texten von Kierkegaard unterläuft jene Definition, die Lessing im ‚Laokoon‘ zur Abgrenzung der Malerei von der Dichtung vorgebracht hat. Während die Dichtung ihren Gegenstand in ‚eine sichtbar fortschreitende Handlung‘ fasse, ‚deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, eräugen‘, ergreife die Malerei ‚eine sichtbar stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raume entwickeln.‘ Die Malerei kann nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen und will die Dichtung Körper darstellen, muss sie sie in Handlungen auflösen: Lessing verdeutlicht diesen Kunstgriff an Homers Beschreibung von Achilles Schild in der ‚Ilias‘.¹³¹⁰ Mit der getrennten Teilung der Begriffe der Dichtung und der Malerei zeigt Kierkegaard, dass auch die Kontrastierung von den Lebensanschauungen, die in ‚Entweder-Oder‘ für den Leser präsentiert wird, als eine Trennung zwischen der Bedeutung des Lebens als ‚Moment‘ oder als ‚Succession‘ mit hinein geht. Aber das was interessant ist, ist

¹³¹⁰ vgl., „Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben. >Abends versammeln sich die Frauen am Brunnen vorm Stadttor, um in großen Krügen Wasser zu holen< - erst als ich diese Worte gefunden hatte, trat aus dem allzublendenden Erlebten mit harten Beulen und mit tiefen Schatten das Bild.“

Benjamin, W., „San Gimignano“ in „Gesammelte Schriften“, Bd.4, herausgegeben von R.Tiedemann und H.Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972, S.364

Eine Reiteration des Kupferplatten-Bilds bei Lessing liegt nahe: „Homer malet (...) das Schild (...) als ein werdendes Schild. (...) Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unseren Augen, eines nach dem anderen, unter seinen feineren Schlägen aus dem Erzte hervor.“

Lessing, G.E., „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin /Weimar 1968, S.135

Eine Lektüre des Zitats zeigt zugleich, dass die Benjamische Theorie des Bildes an zentralen Stellen von derjenigen Lessings abweicht.

das was die pseudonymen Stimmen über die Grenzen der Darstellung zu sagen haben. Die Anerkennung von Lessings Resultat‘ befindet sich in dem Abschnitt ‚Schattenrisse‘ und kann in dem ersten Teil von ‚Entweder-Oder‘ gefunden werden. Dort fragt der Ästhet nach der näheren Beschaffenheit der Phänomene, die sich innerhalb der Vorstellungsgrenzen der bildenden Kunst befinden. Die Forderung an das künstlerische Motiv ist nicht bloß, dass deren Ausdruck ‚ruhend‘ ist, sondern auch, dass das Innere in dem Äußeren ruhe und dafür sind einige Phänomene besser als andere geeignet. Die Freude oder die unmittelbare Trauer wird in dem Ausdruck gesehen, weil die innere Bewegung sich im Äußeren ausdrückt, während bei der reflektierten Trauer die innere Bewegung nur geahnt werden kann. Der Ästhet folgt nicht Lessing, sondern er geht zu den Gefühlen selbst, um ihre Abwesenheit in der Kunst zu erklären. Die reflektierte Trauer erschafft zwei Probleme für denjenigen, der sie künstlerisch darstellen möchte. Ihr Gleichgewicht, zwischen dem Inneren und dem Äußeren, liegt nicht in einer räumlichen Bestimmung und sie kann nicht zeitlich festgehalten werden, aber wenn die reflektierte Trauer keinen äußerlichen Ausdruck hat, kann sie nicht malerisch dargestellt werden. Die Namen der Figuren, aus dem Abschnitt ‚Schattenrisse‘, zählen nichts, nicht die literarischen Figuren als solche und nicht die Erzählungen, aus den sie genommen wurden, sind von Bedeutung. Das Bild okkupiert nicht das Wirkliche, es setzt sich nicht an dessen Stelle. Vielmehr bearbeitet es dieses, hält dabei die Differenz zu ihm gegenwärtig auf. Die traurigen Gestalten können nur *seriell* dargestellt werden und die Serie wird in einem zeitlichen Verlauf, der der Dichtung entspricht, eingesetzt.¹³¹¹ An dieser distinkten Einheit des freigesetzten Bildes haftet ein temporales Element: Bilder entstehen plötzlich, sie sind stillgestellt, wie eine Momentaufnahme fixiert. Hier unterscheiden sich Kierkegaards sprachliche Bilder ganz besonders von Lessings sprachlicher Auflösung der Bildlichkeit in einer Handlung. Während dieser die Sukzession zum Maß erhebt, beharrt Kierkegaard auch für die Sprache und die Schrift auf dem malerischen Element der Stillstellung und die Stillstellung in einem *Jetzt* vollzieht sich bei ihm im Medium der Sprache. Die doppelte Aufgabe des Ästhetikers ist, das Sichtbare hervorzuzeigen, aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit davon wegzuziehen, um das Unsichtbare, nämlich ‚das Innere Bild‘, hervorzubringen. Das Bild ist anders als bei Lessing, als ein sprachliches

¹³¹¹ vgl., Christopher Browns Serie der Malerei „Five Studies from an Endless Film“, er schöpft Szenen der Zapruder-Aufnahme in Stillleben-Form wieder.

gekennzeichnet - dennoch wird in ‚Schattenrisse‘ nichts sichtbar, außer die vergebliche Rede des Ästhetikers.

Maria Beaumarchais, Donna Elvira und Gretchen sind die Gestalten der reflektierten Trauer und sie können nur darstellen, dass das Innere in dem Äußeren nicht sichtbar wird.¹³¹² Die reflektierte Trauer kann im heutigen Sprachgebrauch ein innerpsychischer Vorgang genannt werden, der nicht durch äußere körperliche Zeichen verifizierbar ist, sondern als Rede nur im Kontext einer passenden Situation überhaupt verständlich sein kann. Aber in dem Text von Kierkegaard können sie sich nur negativ darstellen. Obwohl das Versteckte sich am Ende in einem bewegenden Schlusstabelau offenbart, kann die reflektierte Trauer nicht äußerlich hervorgebracht werden und das Gefühl des Mitleids, der Blick des Laokoons, hat nach Lessing nicht das Geringste mit dem Leiden als solche zu tun. Abraham, Maria Beaumarchais, Donna Elvira, Gretchen und Laokoon haben das Schweigen gemeinsam. Sie können nicht ihre Seufzer aussprechen und damit wird ‚Schattenrisse‘ nur noch eine Übung, die nochmals beweist, dass das Innere sich nicht in dem Äußeren hervorzeigen lässt.

Mit dem Begriff ‚nebeneinander‘ versucht Lessing zu erklären, was die Malerei und die Plastik darstellen können. Die stummen Gestalten bei Kierkegaard werden von ihm selbst ‚Tableaus‘ genannt und er zeichnet mit dem Text auf, dass der Begriff auch literarisch benutzt werden kann. Es ist ein statisches Panorama, die Bewegungen liegen in dem Blick des Beschreibers, während das was beschrieben wird, still steht und das Tableau tritt somit als ein Aufenthalt in der fortschreitenden dramatischen Handlung auf. Die Figuren stehen in einem zufälligen Augenblick still und die Beschreibung kann eine Wirkung, die in dem bühnenbildlichen Tableau liegt, hervorbringen. Das Tableau bei Kierkegaard hat einen erzählenden Inhalt und das Spannungsverhältnis liegt zwischen dem Tableau und der Erzählung, zwischen der Schrift und ihrem historischen Kontext. In ‚Entweder-Oder‘ wird somit die Lessingsche visuelle und literarische Grenze verschoben, während in ‚Furcht und Zittern‘ das Tableau und die Erzählung gegeneinander ausgespielt werden. Lessing zeichnet mit ‚Laokoon‘ die Grenzen der visuellen

¹³¹² Die Göttin der Liebe Idunn (aus der nordischen Mythologie) kann als deren Gegenbild aufgestellt werden. Sie wurde verlassen und durch das Weinen der goldenen Tropfen stellt sie ihre Trauer äußerlich dar, aber Odin weiß, dass er sie nicht trösten kann und dass sie allein ihren Liebeskummer bewältigen muss.

Kunstarten auf, während Kierkegaard den Begriff ‚nebeneinander‘ aus seinem plastisch-bildlichen Gebrauch herausnimmt, um ihn in einer literarischen Beschreibung eines Textes zu überführen. Kierkegaard re-organisiert mit seiner Idee des Bildes das einst von Lessing gesetzte Paradigma. Der Ort, an dem die Stilllegung des Bildes anzutreffen ist, liegt bei Kierkegaard in der Sprache. Aber nach Lessing ist die Sprache durch Sukzession charakterisiert; sie unterscheidet sich gerade dadurch vom Bild und dessen Modus der Gleichzeitigkeit. Kierkegaard verlegt das bildhafte Moment in die Sprache und er zielt damit weniger auf die sprachlichen Bilder, die die Rhetorik identifiziert hat, wie etwa die Metaphern. Er meint vielmehr die produktive Aneignung einer Vorlage sowie das Resultat dieser Aneignung. Denn ohne den Akt der Rezeption gäbe es keine Tableaus.

Die Doppelbewegung der Einbildungskraft von Kierkegaard kann anhand der Medea Skulptur von H.W.Bissen (c.1850) aufgezeichnet werden.¹³¹³ Mit dieser Skulptur hat Bissen gerade das, was Timomaches nicht gemacht hat, aber dafür wurde er von Lessing und Heiberg gelobt, gemacht. Er hat nämlich den mörderischen Höhepunkt bei Medea dargestellt. Die Skulptur stellt *nicht* den entscheidenden Augenblick, sondern scheinbar nur einen entscheidenden Augenblick dar. Die Raffinesse in dem Bild von Timomaches ist, dass er zwei spannungsgefüllte Momente kombiniert: Der repräsentierende Augenblick und der Augenblick, den der Beobachter selbst aus den Kenntnissen der Geschichte hinzufügt, eben Medeas Mord an den Kindern. Diesen Höhepunkt könnte Timomaches geschildert haben, aber dann hätte er dem Beobachter die Möglichkeit den Augenblick hinzufügen zu können weggenommen. In dem Augenblick des Höhepunkts würde sodann die visuelle Fülle des Ausdrucks eine Barrikade für die Bewegung der Einbildungskraft sein. Wäre dieser Moment wiedergegeben, könne Lessings erste Forderung an den prägnanten Augenblick nicht eingelöst werden, während das Heibergsche Verbot, die Ungeduld des Beobachters zu wecken, eingelöst wäre. Die Kunst der Medea Plastik besteht nicht nur darin, die ruhende Betrachtung des Beobachters zu verhindern, sondern auch darin, dass dem Beobachter eine wohlbekanntere Skulptur vorgesetzt wird, um die weitere Bewegung der Einbildungskraft zu animieren, womit gleichzeitig der Wunsch erschaffen wird, dass die Bewegung nicht stattgefunden hätte. Die Einbildungskraft wird bewegt und gleichzeitig wird sie zurückgestoßen. Diese doppelte Bewegung der

Einbildungskraft kann bei Kierkegaard in der ‚reflektierten Trauer‘ und in ‚das Mimische als das Plötzliche‘, der Sprung des Mephistopheles, gefunden werden.

Die ungeheuere Spannung, die über dem Geschehen der Geschichte von Isaaks Opferung liegt, wird durch das quälende Schweigen der Leser und Hörer der Erzählung verstärkt und dadurch wird der Vorgang enthüllt. Johannes de Silentio hat in seiner bezeichnenderweise ‚Furcht und Zittern‘ betitelten Schrift das Verhältnis zwischen Abraham und Isaak nachempfunden und mit seiner ganzen sprachlichen Kraft das unerträgliche Schweigen beschrieben. Gottes Macht ist ein Geheimnis und dieses Geheimnis erzeugt Furcht und Zittern, es ist ein *mysterium tremendum*. Die rabbinische Auslegung der Bibel -midrash- kennt mehrere Stellen, wo *midath hadin* (die Gerechtigkeit) mit *midath harachamin* (die Gnade) zusammen stoßen. In der Genesis steht, dass Gott der Herr (Adonai Elohim) Himmel und Erde erschuf. Diese Formulierung tritt im Buch Moses 2.4, früher in 1.1, auf, aber während des Prozesses der Schöpfung bekommt Gott (Elohim) nicht die Bezeichnung ‚der Herr‘ zugeschrieben. Eine interessante Beobachtung zu dieser Geschichte in Genesis 22 ist, dass Abrahams Glaube auf dem Vertrauen einen anderen Gott, als den von Vers 2 des 22. Kapitels, erfahren hat, beruht. Der Unterschied liegt in der Verwendung der Gottesbezeichnung (Elohim) in Vers 2 gegenüber dem Gottesnamen (Jahwe) in Vers 11 und Adonai in Vers 14, als eine Allegorie der Gnade, während Elohim für Gerechtigkeit steht. Gott schuf die Welt nach seinem Bild (Elohim), aber die Gnade (Adonia) wurde, damit sie bestehen kann, zugefügt. Die *Midrash* drückt damit eine Suspension des Ethischen aus. *Midath hadin* repräsentiert das Ethische, während *midath harachamin* die Gnade an Gottes Werk zufügt. In dem Mythos von Abrahams Opferung Isaaks (akedah) liegt dasselbe Dilemma versteckt: Gnade *versus* Gerechtigkeit, Religion *versus* Ethik. Das Unbegreifliche, die Gehorsamkeit Abrahams, liegt darin, dass er die auferlegte Aufgabe schweigend vollzieht, dass er und sie nur *in der Handlung selbst* bestehen.¹³¹⁴

Der Verfasser von ‚Furcht und Zittern‘, Johannes de Silentio, steht außerhalb des Glaubens und diese Charakteristik hat er mit Vigilius Haufniensis, der sich in ‚Der

¹³¹³ siehe Bild 5 im Anhang

¹³¹⁴ vgl., Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.83 (6.422)

Begriff Angst‘ den Konsequenzen der Angst und der Sünde psychologisch nähern möchte, gemeinsam. Der Rest ist, wie Vigilius es ausdrückt, eine Sache der Dogmatik und sie wird von einem anderen Pseudonym, Johannes Climacus, behandelt, ohne dass er sich dem Glauben, die Religiösität B, subjektiv oder innerlich annähert. Dennoch werden die drei Herren - und insbesondere de Silentio – nicht daran gehindert, die paradoxe Essenz im Glauben auszusprechen. Damit zwingen sie die Sprache an ihre äußeren Grenzen und entschleiern nicht nur die innewohnenden und abweisenden Aporien des Glaubens.

In ‚Furcht und Zittern‘, das als eine weite Auslegung von Abrahams Geschichte der Opferung verstanden werden kann, bemüht sich Johannes de Silentio darum, den Lesern zu zeigen und sie zu überzeugen, dass Abrahams Elegie die paradoxe Allmacht Gottes darstellt. In der Optik von de Silentio wird der Verstand ‚Wahnsinn‘ und falls der Verstand Augen hat und sehen will - wird er ‚gelähmt‘ und ‚blind‘. Die Ohnmacht ist nicht nur die des Abrahams, sondern auch die des Lesers und die de Silentios selbst. Akedah handelt nicht nur von dem Thema Mensch-Gott, sondern auch von der Relation zwischen dem Glauben und seiner Weitergebung, Vorbild und Bild.

Kierkegaard – alias Johannes de Silentio – zeigt sich in ‚Furcht und Zittern‘ von Paulus inspiriert und er hat ‚hiin Enkelte‘ mit der ‚Ritter des Glaubens‘ ersetzt. Abraham steht dem Absoluten direkt gegenüber, und das kann mit dem ambivalenten Gefühl der Angst, der Freiheit und dem Verlust, verglichen oder beschrieben werden. Er, der Stammesvater, steht zwischen dem Gebot, dem Gesetz und Gottes Gebot, die absolute Forderung und das Dilemma werden in ‚Problemata I Gibt es eine teleologische Suspension des Ethischen?‘ behandelt: „Das Ethische ist als solches das Allgemeine und als das Allgemeine das, was für jeden gilt, welches sich andererseits so ausdrücken läßt, daß es in jedem Augenblick Gültigkeit hat. Es ruht immanent in sich selbst, hat nichts außer sich, das sein τέλος sein könnte, sondern ist selbst τέλος für alles, was sich außer ihm befindet, und wenn das Ethische dieses in sich aufgenommen hat, dann kommt es nicht weiter. Unmittelbar sinnlich und seelisch bestimmt, ist der Einzelne, der Einzelne, der im Allgemeinen sein τέλος hat, und es ist seine ethische Aufgabe, beständig sich selbst darin auszudrücken, seine Einzelheit aufzugeben, um das Allgemeine zu werden.“¹³¹⁵

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als ob Abraham gegensätzlich zu dem alttestamentlichen Credo lebt: Nicht allein ist seine Handlung eine, die sich schwer

¹³¹⁵ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.49

ausdrücken lässt, deren τέλος es ist ‚außerhalb sich selbst‘ zu platzieren, womit Abraham erst ‚der Einzelne‘ wird, in dem er ‚das Absolute‘ hörend [dän. Lydhør, L.R.] wird – nicht, um das Allgemeine zu werden. Das Paradox Abrahams fordert eine ganz neue Terminologie und wird in dem Ausdruck ‚Die unendliche Bewegung der Resignation‘ ausgedrückt, auch ‚die paradoxe Bewegung des Glaubens‘, sogar das ‚Paradox des Daseins‘ genannt.

Das was Abraham weit über den tragischen Helden stellt, ist sein Verhältnis zu ‚dem Absurden‘. Abraham ist ein Held, aber in keinem Augenblick ein tragischer. Er ist etwas ganz anderes, nämlich ein Mörder oder ein Glaubender und deshalb bewundert Johannes de Silentio Abraham mehr als alle anderen. Das Leben Abrahams ist nicht nur ‚bloß das paradoxeste, das sich denken lässt, sondern so paradox, das es sich überhaupt nicht denken lässt. Er handelt in Kraft des Absurden; denn das ist eben das Absurde, daß er als der Einzelne höher ist als das Allgemeine. Dieses Paradox lässt sich nicht mediieren; denn sobald er damit beginnt, muß er zugestehen, daß er in einer Anfechtung war, und wenn es so ist, käme er nie dazu, Isaak zu opfern, oder wenn er Isaak geopfert hätte, dann müßte er sich reumütig zum Allgemeinen zurückwenden. Kraft des Absurden bekommt er Isaak wieder.“¹³¹⁶

Über das Paradox lässt sich, wie de Silentio ständig wiederholt, nicht mediieren.¹³¹⁷

Deshalb kann der Verfasser von ‚Furcht und Zittern‘ Abraham nur rein philosophisch verstehen, ohne, dass er selbst den Glauben hat. Johannes de Silentio gibt sich als Dichter und Dialektiker aus und er konnte wie Johannes Climacus sagen, dass er nicht gläubig ist, sondern behandelt es philosophisch. Er hat in seinem Vorwort, nur um die Verwirrung vollständig zu machen, geschrieben, dass er kein ‚Philosoph‘ sei:

„Verfasser dieser Schrift ist keinesweg Philosoph, er ist, *poetice et eleganter*, ein Extraschreiber, der weder das System schreibt noch das System verspricht, der sich weder am System verspricht noch dem System verschreibt. Er schreibt, weil dies ihm ein Luxus ist, der an Behaglichkeit und Evidenz gewinnt, je weniger da kaufen und lesen, was er schreibt.“¹³¹⁸

‚Furcht und Zittern‘ hat er passend den Untertitel ‚Dialektische Lyrik‘ gegeben. In ‚Lobrede auf Abraham‘, die nach der ‚Stimmung‘, aber vor der vorläufigen

¹³¹⁶ ebd., S.52

¹³¹⁷ Ein Vergleich zwischen ‚Furcht und Zittern‘ und ‚Negative Dialektik‘ von Adorno wäre vielleicht dann möglich, wenn: „Adornos ‚Negative Dialektik‘ der paradoxe Versuch ist, unter nachhegelschen Bedingungen Dialektik als Prinzip einer Logik des kritischen Diskurses im Medium materialen Philosophierens zu rehabilitieren. (...) Folgerichtig gilt das Interesse negativer Dialektik nicht der begrifflichen Bestimmung des Allgemeinen, sondern der Erfahrung des Einzelnen, Besonderen im Medium der Reflexion.“

Thyen, A., „Negative Dialektik und Erfahrung“, Frankfurt am Main 1989, S.281

¹³¹⁸ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.9

Expectoration folgt, bricht de Silentio in einem gewaltigen Panegyrikon aus – bloß nicht mehr so unbeherrscht und wobei er die klassischen rhetorischen Vorschriften des Isokolons einhält:

„(...), aber Abraham war groß durch die Weisheit, deren Geheimnis Torheit ist, groß durch die Hoffnung, die als Wahnsinn erscheint, groß durch die Liebe, die ein Haß gegen sich selbst ist.“¹³¹⁹

Aber während der Dialektiker viele Umwege macht, um Material für die Rationalität des Schweigens einzusammeln, ist es für den Dichter, mit demselben Namen, dessen Ambivalenz Abrahams gegenüber ihn zwingt das Schweigen ständig zu brechen. De Silentio macht aus Abrahams Leidensgeschichte zwei Dramen - ein Drama, das von Abraham handelt, und ein Drama, das die eigenen Qualen des Verfassers schildert, indem Abraham beleuchtet wird und damit zeigt sich in ‚Furcht und Zittern‘ eben die Anwesenheit von zwei Dramen.

Als Leser haben wir keine Garantie dafür, dass Johannes de Silentio ‚Stimmung‘ verfasst haben soll; ‚jener Mann‘, der so viele Stadien, in dem Versuch ‚die Schauer des Gedankens‘ zu erklären durchlaufen muss. Der ‚Schauer des Gedankens‘ kann möglicherweise als eine Allegorie über den Verfasser selbst, der versucht mit gleich großen Teilen der Poesie und der Dialektik den Lesern und sich selbst in Bewegung zu setzen, gesehen werden. Der Verfasser hat verstanden, dass das Konjunktiv ein vortreffliches Mittel ist, um die Aufmerksamkeit des Lesers festzuhalten und er ist davon überzeugt, dass die Gangart des Lesens die lange und schweigsame Reise Abrahams zum Berge Morija mimen muss. Johannes markiert in ‚Lobrede über Abraham‘ schriftlich das Zeitliche der Reise. Die parallele Wiederholung imitiert das Leidens Abrahams. Aber dann werden die Wiederholungen erlöst – und hiermit Abrahams paradoxales Streben – in einer ‚Erfüllung der Zeit‘, das als ein Synonym für Kierkegaards ‚Augenblick‘ gesehen werden kann.

‚Furcht und Zittern‘ kann als eine Darstellung von den Anweisungen des Longinos für den Hochstil gesehen werden. Der Schrift erfüllt fast alle Forderungen: Er umreißt sein Thema und er benutzt im weiten Umfang Exklamationen, Iskolonen, Apostrophen, Ellipsen, u.s.w. – alles Figuren, die Kierkegaard liebt einzubeziehen und zu parodieren. Sein Stil ist intrigant und von einer ‚Textur‘ geprägt; von einem ‚Web‘ über ‚dem Schauer‘. De Silentio ist in ‚Pangyrikon‘ am besten und im

¹³¹⁹ ebd., S.16

dialektischen Denken am schlechtesten. Der Charakter des Projekts hat schon über das Ergebnis entschieden und gegen Ende der Schrift schreibt Johannes:

„Aber nun Abraham, wie handelte er? Denn ich habe nicht vergessen, und dem Leser wird es vielleicht gefallen, sich zu erinnern, daß ich mich in die ganze vorhergehende Untersuchung einließ, um hier einzuhaken, nicht als ob Abraham dadurch verständlicher würde, sondern damit die Unverständlichkeit desultorischer würde [dialektisch sprunghafter], denn, wie gesagt, Abraham kann ich nicht verstehen, ihn kann ich nur bewundern.“¹³²⁰

De Silentio kann reden und bewundernd reden, worüber er sich eigentlich schweigend und bewundernd verhalten sollte. Er ist der Rhetoriker des Schweigens. Die Geste von Tarquinius ist handelnd, aber das Wichtigste ist, dass Tarquinius, wie Abraham, aber im Gegensatz zu de Silentio, nicht redet.¹³²¹

Johannes ist sich klar darüber, dass seine ‚Untersuchungen‘ von Analogien geprägt sind, die sich entwickeln könnten, sodass, sie „(...)“, im Augenblick der Desorientierung gleichsam die Grenze des unbekanntes Landes andeuten könnten.“¹³²²

Damit wird gezeigt, was nicht gezeigt werden kann und es wird geredet, worüber nicht geredet werden kann. Es sieht aus wie ein *contradictio in adiection*, aber die Kontradiktion liegt nicht darin, ob de Silentio gegenüber dem Schweigen Abrahams hörend [dän. Lydhør, L.R.] ist. Er wird sich immer entgegen verhalten müssen. ‚Die Desorientierung‘ ist eher an eine Frage geknüpft, denn „Die Ästhetik ließ zu, ja forderte das Schweigen des Einzelnen, wenn er durch Schweigen einen Anderen retten konnte.“¹³²³ Die Ästhetik – alias die Wiedererzählung de Silentios – fordert ‚das Schweigen‘, aber kann es nicht erreichen oder es wiederholen. Aber im Gegenzug ‚rettet‘ die Ästhetik die Leidensgeschichte Abrahams, die vom ‚Schweigen‘ handelt.

¹³²⁰ ebd., S.105

¹³²¹ In den Berichten über Moses begegnet uns gleichzeitig eine *andere Sprache*. Sie spricht aus, was sich mit den Ereignissen – und im Exodus überschlagen sich ja geradezu Aktionen und Widerfahrnisse – zeigt: in der Aussetzung und Rettung Moses, im Stöhnen der Israeliten unter der Last der Fron, in Moses Mord an dem Ägypter, seiner Flucht, seinen Begegnungen mit Zippora und Jetro, den Plagen usw.usw. Die leitenden Gesetze, denen die verschiedensten Ereignisse beider Erzählzusammenhänge folgen, werden nicht verstehbar als sprachlicher Bericht über diese Handlungen, sie werden sichtbar in der Handlung selbst. Und genau das ist es, was die ersten 18 Kapitel des Buches Exodus in Eigenart und Charakter mit den Geschichten von Abraham, Isaak und Jacob verbindet, ganz gleich, wieviel Jahrhunderte die Historiker zwischen die beiden Ereigniskomplexen legen können.

¹³²² Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.105

¹³²³ ebd., S.105

In ‚Problemata III‘ befindet sich die Geschichte von Agnete und dem Meermann mit der kleinen Veränderung.¹³²⁴ Der Meermann kann Agnete nicht verführen, weil er ‚der Macht der Unschuld‘ nicht widerstehen kann. Schon hier zeigt sich eine Desorientierung, die Parallelen zu Abrahams Geschichte hat: Wenn Abraham mit seiner Hervorhebung des Schweigens und des Strebens Isaak auf den Berg Moriija in Richtung Unwissenheit (hupsos) führen kann und wieder herunter mit Wissen, so wird der Meermann auf sich selbst (auto-nomos) reduziert, ohne dass er seine geplante Reise vollbringen könnte, ohne Endziel: Agnete mit herunter zu ziehen – nicht hoch auf dem Berg, sondern tief in das Meer hinunter.

Aber de Silentio interessiert sich nicht für diese Analogie, sondern er zeigt auf ‚das Dämonische‘, das was der Meermann ausdrückt, hin, dass „das Dämonische dieselbe Eigenschaft wie das Göttliche hat“, nämlich dass „der Einzelne in ein absolutes Verhältnis zu ihm treten kann.“¹³²⁵ De Silentio zeigt, dass der Meermann im Gegensatz zu Abraham reden kann, weil er Reue verspürt. Würde er bei der Reue stehen bleiben, würde er außerhalb des Allgemeinen stehen – seine Reue wäre dann schweigsam und nicht offenbar. Aber der Meermann ehelicht dann Agnete und das Allgemeine wird durch die Sünde offenbar. Das Paradox für die Leser und de Silentio bleibt dennoch, dass die Geschichte überhaupt nicht Abraham erklärt; „denn Abraham war nicht durch die Sünde der Einzelne geworden, er war im Gegenteil der gerechte Mann, der Gottes Auserwählter ist.“¹³²⁶ ‚Die Sünde‘ wird somit die Bedingung für die ‚Rede‘, aber Abraham schweigt, er kann nicht reden und darin liegt die Not und die Angst. Die Rede, worüber nicht geredet werden kann, ‚übersetzt mich in das Allgemeine‘ wie Johannes anführt. Aber die tiefere Rede handelt davon, die Opferung von Isaak auszudrücken, weil es eine Prüfung ist.

¹³²⁴ Adorno schreibt in ‚Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen‘: „als Entsagung dann bricht Opfer abermals in die flüchtig versöhnte Landschaft ein: (...)“

Adorno, T.W., ‚Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen‘, Frankfurt am Main 1979, S.172

Diese ‚versöhnte Landschaft‘ ist nach Adorno die Rede des Meermannes, die ihn herauszieht, „(...) dies Reden, als das >>Offenbare<<, zöge ihn aus Mythologie, in welche sein Schweigen ihn bannt. (...) Der >>Nix<< ist wahrhaft die >>Präexistenz<< der Kierkegaardschen Innerlichkeit: im Schweigen enthüllt deren dialektisches Opfer sich als archaisch.“

ebd., S.173

Ist der Meermann ‚Präexistenz‘ für Kierkegaards Philosophie der Innerlichkeit, wie Adorno in den Kierkegaardschen Beschreibungen des bürgerlichen Interieur gemeint gesehen zu haben, so sind Adornos Fundierungen über die Anwesenheit der Mythologie bei dem dänischen Polizeispion der ‚Prätex‘ für seinen und Max Horkheimers ‚Dialektik der Aufklärung‘.

¹³²⁵ Kierkegaard, S., ‚Furcht und Zittern‘, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.90

¹³²⁶ ebd., S.92

„Zuallererst sagt er [Abraham, L.R.] gar nichts, und in dieser Form sagt er, was er zu sagen hat.“¹³²⁷
Wenn Abraham gar nichts sagt, wird es ‚Form‘. Es wird in ‚dieser Form‘, eine vollendete Form. Aber wenn de Silentio über das Schweigen redet, deutet er auf die ‚Ungleichartigkeit‘ der Form mit ihrem Inhalt hin. Die Form haben Abraham und de Silentio gemeinsam, aber Abraham kann etwas, was de Silentio nicht kann, weil Abrahams Kunst dem Versöhnungsimperativ der Ästhetik ausweicht, indem er ironisch deren Forderungen der innerlichen Explikation wiederholt, während Johannes wiederholt die Qualen erfährt, indem er das Äußere mit dem Inneren harmonisieren lässt, was dasselbe ist wie die schweigsame Geste des Glaubens in die redende Form der Schrift umzusetzen.

Aber das Formlose, Formtranszendierende und Formvollendete oder Formdisziplinierende - alle vier Termini passen zu dem Schweigen Abrahams - geben einen Einblick über die nicht vorhandene Spiegelung der Unendlichkeit in das Endliche. Es sieht so aus, dass de Silentio verstanden hat, dass ‚das Absurde‘ sich in dem Grenzland zwischen tödlichem Ernst und situativer Komik befindet. Zu einem Zeitpunkt stellt sich der Verfasser vor, dass er ‚dem Ritter des Glaubens‘ begegnet, er sieht aus wie ein Steuerkassierer – und siehe, was das für lächerliche Scherze für die Anschaulichkeit mit sich bringt:

„Indessen, er ist es doch. Ich schließe mich ihm etwas näher an, achte auf die kleinste Bewegung, ob sich da nicht eine kleine uneinheitliche Spiegeltelegraphie aus dem Unendlichen zeigen sollte, ein Blick, eine Miene, eine Geste, ein Lächeln, die das Unendliche in seiner Ungleichartigkeit mit dem Endlichen verraten. Nein! Ich prüfe seine Erscheinung von Kopf bis Fuß, ob da nicht ein Riß sei, durch welchen das Unendliche hervortritt. Nein! Er ist durch und durch solide.“¹³²⁸

Johannes erzählt, dass der Gegenstand für seine Überlegungen oft war, „wieweit ein tragischer Held, (...), ein letztes Wort haben soll.“¹³²⁹ Deshalb muss das Projekt de Silentios nicht nur ins Konjunktiv gesetzt werden – ein Besitz und eine Nähe

¹³²⁷ ebd., S.110

¹³²⁸ ebd., S.35

„Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.“

Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus“, Frankfurt am Main 1984, S.83

Mit diesem Zitat von Wittgenstein kann ein ästhetischer Blick auf die Ethik verbunden werden. Der Glückliche sieht die Welt unter einem anderen Aspekt als der Unglückliche. Keine diametrale Auffassung, sondern eher eines Verschwindens des Problems. Diese Beschreibung von den Differenzen zwischen dem Glücklichen und dem Unglücklichen kann ihre Analogie in der Beschreibung von Kierkegaards Differenz zwischen dem ‚Ritter des Glaubens‘ und einer normalen Person gefunden werden. Es gibt keine zeitlichen Indikatoren oder proportionale Differenzen dafür, dass er eine religiöse Person ist. Sondern der ‚Ritter des Glaubens‘ hat eine persönliche Selbstsicherheit -die Welt des glücklichen Mannes ist seine und er sieht die Welt von einer Perspektive ‚des Glaubens‘.

¹³²⁹ Kierkegaard, S., „Furcht und Zittern“, übersetzt von Liselotte Richter, Hamburg 1998, S.108

vom Abstand der Temporalität und Dynamik – sondern das Projekt markiert *das futurum perfectum des Konjunktivs*. Die Schrift von de Silentio wird so ein Vorhaben, das noch nicht seine Stimme in der Nähe des Absoluten und seine absolute Übereinstimmung mit dem Thema bekommen hat, sondern bloß dichterisch und dialektisch *ad notam* in seine mangelhafte Abwesenheit genommen werden muss. In der Figur des alttestamentarischen Poetologen, Johannes de Silentio, sieht Kierkegaard die Möglichkeit etwas von der göttlichen Rede zu imitieren, indem er deren Unintelligibilität durch die Form, das konjunktivistische Prisma, durchleuchtet. Aber er weiß, dass sein Vorhaben von vornherein scheitern wird, aber sein Wunsch ist es dennoch:

„denn in der Zeitlichkeit können Gott und ich nicht miteinander reden, wir haben keine gemeinsame Sprache.“¹³³⁰

Aber der Ruf nach der *Figura*, die in der Arché des Schweigens inkarniert ist, wird nicht weniger *τέλος* für die radikale Mehrdeutigkeit des Dichtertums: „Ehrwürdiger Vater Abraham! Jahrtausende sind seit jenen Tagen abgelaufen, aber du brauchst keinen späten Verehrer, der dein Andenken der Gewalt der Vergessenheit entreißen kann; denn jede Zunge erinnert sich deiner, - und doch belohnst du deinen Verehrer herrlicher als irgend jemand, du machst ihn im Jenseits selig in deinem Schoß, du fesselst hier sein Auge und sein Herz durch deine wunderbare Tat.“¹³³¹

Die Schrift von de Silentio bildet den Kontrapunkt der Schweigsamkeit und der Selbstthematization, ein Ort in dem darüber gedichtet wird, worüber nicht gedichtet werden kann: Die Leidenschaft des Glaubens. In der Spannung zwischen dem ‚Was‘ und dem ‚Wie‘ des Textes - oder zwischen *Logos* und *Lexik* - gehört der Ironie, die Kierkegaard in seinem Disput darlegt und seine spätere Schrift ‚Furcht und Zittern‘ ist eine Studie darüber, sofern es eine höhere Form der Ironie gäbe. Eine Ironie, die sehr eng an der unausweichlichen Distanz des dichterischen Dramas, eine Ironie, die konstant sich in das Wesen der Fiktion hineinschreibt und sie ist eine Ironie, die mit dem Aporem des Themas kämpft. Aber die Ironie des Abrahams zeigt auf eine verwunderliche Art, was er zu sagen hat, indem er es nicht sagt. Zuallererst sagt Abraham „gar nichts, und in dieser Form sagt er, was er zu sagen hat. Seine Antwort an Isaak hat die Form der Ironie, denn es ist allzeit Ironie, wenn ich etwas sage und doch nichts sage.“¹³³² Der Leser ist dann frei die Betonung auf ‚er‘ oder ‚ich‘ zu legen, je nachdem ob er de Silentio oder Abraham wörtlich nehmen will.

¹³³⁰ ebd., S.31

¹³³¹ ebd., S.22

Schon in ‚Über den Begriff der Ironie‘ bewegt sich Kierkegaard zwischen zwei gegensätzlichen Auffassungen des Subjekts: Auf der einen Seite steht der Ironiker, der meint über jeden Zusammenhang, wie ein Wort, das aus seiner Verbindung herausgelöst ist, zu schweben und auf der anderen Seite der Spitzbürger, der bloß ein jämmerliches Produkt seiner Umgebung ist. Das Individuum hat unter einer religiös-göttlichen Betrachtung eine gänzlich andere Bedeutung als in der Moderne. Zwar ist der einzelne Mensch, der selig wird, aber dies wird nicht so sehr im Gegensatz zur Gesellschaft, sondern im Verhältnis zu Gott gesehen. In ‚Begriff Angst‘ wird dieser Gedanke psychologisch wieder aufgenommen. Der deterministische Begriff der Erbsünde reduziert den Menschen auf Kosten des Ethischen, während der pelagianische Gesichtspunkt das Individuum von jedem Zusammenhang isoliert sieht und dadurch wird das Leben des Individuums auf dessen Schulter geladen und ethisch verurteilt. Das Problem der Ethik ist, dass die Schuld eine Voraussetzung, die über das Individuum hinausgeht, ist und die Forderungen stellt sich als eine unmögliche Forderung dar. Sowohl die Psychologie wie die Ethik haben eine relative Gültigkeit, weil da wo die Psychologie von der ethischen Forderung begrenzt wird, sie an dem Zusammenhang zur Erbsünde strandet. Die moralische Freiheit des Menschen wird von Kierkegaard nicht mit psychologischen und nicht mit theologischen oder philosophischen Begriffen beantwortet. Er behauptet, dass die Erbsünde nur aus der Angst heraus verstanden werden kann und diese zwei Begriffe bilden zwei Seiten derselben Sache. Die Erbsünde ist die theoretische Voraussetzung für die psychischen Phänomene der Angst. Oder mit der Metapher von Kierkegaard: Die Erbsünde ist ein Schwindel in der Welt und die Angst ist der Ausdruck in jedem einzelnen Menschen. Er nennt sie, die moralische Freiheit, mit der rätselhaften Formulierung, die Freiheit ist eine ‚hildet Frihed‘.¹³³³

Bei Kierkegaard ist es die Sprache, die das ängstigende Nichts hervorbringt. Die Adamitische Sprache entstand in der Trennung von Gott, weil das Verbot die

¹³³² ebd., S.111

¹³³³ Liselotte Richter übersetzt es mit „eine gefesselte Freiheit, wobei die Freiheit nicht frei in sich selbst ist, sondern gefesselt, nicht in der Notwendigkeit, sondern in sich selbst.“

Kierkegaard, S., „Der Begriff Angst“, übersetzt von Lieslotte Richter, Hamburg 1991, S.47

Nach meiner Meinung deutet der Begriff ‚hildet‘ mehr in der Richtung von geliehen, dass jemand für jemand anderen dafür bürgt.

Möglichkeit der Freiheit in Adam erweckte.¹³³⁴ Man kann diese Adamitische Sprache weder neu verwenden noch erkennen, man ist nur in der Lage, ein Fragment ihrer Wahrheit in dem symbolischen Charakter der Worte aufzuspüren. Die Vorstellungen der Angst kristallisiert sich um die unverdauten und bewusstlosen Verwendungen und Verbote der Sprache des Kollektivs und gerade diese Technik eröffnet die mehrdeutige unberechenbare Kluft zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Kierkegaard rüttelt an der Idee von einem souveränen und vernunftbestimmten Subjekt, indem er die Zurechnungslehre mit der inneren Seite nach außen zeigt. Und diese fieberartige Unberechenbarkeit und dieser Schwindel werden dadurch ein unumgänglicher Teil vom Wesen der Menschen

¹³³⁴ vgl., Die ‚Konstitution des Gottesvolkes‘ vollzieht sich auch als eine Trennung. Diese Trennung gewinnt allerdings ihre entscheidende Relevanz dadurch, dass sie zwar ohne Zweifel eine Trennung von den ethnisch verwandten Nebenlinien ist, dass sie aber ihre Pointe dadurch gewinnt, dass sie eine Trennung von den anderen Göttern ist.

5. EINE RELIGIÖSE REDE

Fast alle ästhetische Schriften von Kierkegaard wurden unter einem Pseudonym herausgegeben und nur ‚Die Krankheit zum Tode‘ und ‚Einübung im Christentum‘ wurden mit Kierkegaards Name als Herausgeber versehen. Ich habe hauptsächlich diese Texte als Grundlage meiner Arbeit genommen, ausgenommen sind die Reden von ‚Einer Sünderin‘, ‚Was wir von den Vögeln und den Lilien auf dem Felde lernen können‘ und ‚Die Unveränderlichkeit Gottes‘, weil sie gemeinsam einige ästhetische Momente aufzeigen. Gleichzeitig wollte ich damit zeigen, wo meine Arbeit, die Darlegung einer Ästhetik bei Kierkegaard, aufhört und nicht dem Ethischen folgt, sondern ein Bogen direkt auf das Religiöse geschlagen werden kann.

Die erbaulichen und christlichen Reden bilden den anderen Teil der Texte Kierkegaards. Sie wurden, indem er sich zur anderen Seite wendet, als Gegengewicht zu den pseudonymen Schriften herausgegeben und das Bild des *Chiasmus* zeigt daraufhin. Dadurch werden sie zu einer Allegorie des Lesens, die von der Unmöglichkeit des Lesens erzählt und anstatt die Lektüren narrativ zu integrieren, entfalten sie ihren unversöhnlichen Konflikt. Die Predigt als Rede der Wahrheit ist immer Wahrheitsausdruck einer Einzelnen. Darum ist das eigene Wort nicht nur ein privates und auf sich selbst bezogenes. Es erwächst aus dem Dialog und ist auf den Dialog gerichtet. Die erste erbauliche und christliche Rede wurde 1843, gleichzeitig mit der ‚Wiederholung‘ herausgegeben und die letzte erschien im Jahre 1855. Sie wurden alle unter seinem eigenen Namen herausgegeben und sie wenden sich an ein Publikum, das das Kirchenjahr mitlebt, weil sie den jeweiligen Epistell des Sonntags folgen. Die Rede von ‚der Unveränderlichkeit Gottes‘ ist eine überarbeitete Predigt, die Kierkegaard in der Kastelskirken im Mai 1851 gehalten hat und sie erscheint im August 1855 als Sonderdruck zwischen zwei Nummern der Zeitschrift ‚des Augenblicks‘. Anhand dieser Umkehrung von Predigt zur ‚Rede‘ in einer Zeitschrift wird deren veränderte Funktion deutlich hervorgehoben, gleichzeitig wird damit die veränderte Selbstwahrnehmung Kierkegaards angedeutet. ‚Der Augenblick‘ ist insgesamt ein Dokument, das per se zum öffentlichen Zeigen und zum Gehörtwerden angelegt ist. Erst dann kann die Predigt zum Wort werden, das Verschlussene neu aufschließen, und Hörende

können selber und miteinander, vielleicht wieder neu, sprechen lernen. In diesem Spannungsfeld ist die Predigt eine Sprachfindung. Sie ist auch, und gerade darin liegt der Prozess der Aneignung eines biblischen Textes, das Entstehen und die Gestaltung einer Einheit. Eine scharfe Trennung zwischen reinen wissenschaftlichen, ästhetischen und christlichen Texten wird nicht mehr gezogen, das zeigt Kierkegaard anhand der genannten Texte.¹³³⁵ In der Rede befindet sich eine kleine Geschichte, die sich durch einige veränderte narrative Merkmale und den Ton hervorhebt:

„Tænk Dig en Vandringsmand; han er standset ved Foten af et uhyre, et uoverstigeligt Berg. Det er det han er (...) nej, han skal ikke, men det er det han vil over, thi hans Ønsker, hans Længsler, Hans Begjeringer, hans Sjel – der har en lettere Art Befordring – er allerede ovre paa den anden Side, og det der mangler er blot at han følger efter. Tænk Dig han blev 70 Aar gammel; men Bjerget staaer uforandret, uoverstigligt. Lad han blive endnu 70 Aar; men Bjerget staaer uforanderet ham i Vejen, uforandret, uoverstigeligt. Saa forandres maaske han under alt Dette, han dør fra sine Længsler, sine Ønsker, sine Begjeringer, han kjender neppe sig selv mere, saaledes træffer nu en senere Slægt ham siddende, forandret, ved Foden af Bjerget, der staaer uforandret, uoverstigeligt. Lad det være 100 Aar siden; han den Forandrende, han er længst død, kun et Sagn fortælles om ham, det er det eneste, der er blevet tilbage – ja, og saa Bjerget, der staaer uforandret, uoverstigeligt. Og nu den evig Uforanderlige, for hvem er 1000 Aar ere som en Dag, ak og selv dette er for meget sagt, de ere for ham som et Nu, ja egentlig ere de for ham som vare de ikke for ham – hvis du end i fjerneste Maade vil ad en anden Vej end han vil Du skal: frygteligt!“¹³³⁶

Dieser längere Auszug aus der Rede von Kierkegaard zeigt viele ähnliche Momente, die im ‚Prozess‘ von Kafka wiedergefunden werden können. Deren Protagonisten erleben, dass sie vor dem Ziel gehindert werden und sie bleiben davor wartend sitzen. Sie sind in der Position des Wartens festgehalten und das Ziel befindet sich hinter dem Tor oder auf der anderen Seite des Berges. Kafka bezeichnet das Ziel als ‚das Gesetz‘, während Kierkegaard es nur als ‚die andere

¹³³⁵ Die Rede von 1855 stellt nur wenige und kleine Veränderungen dar.

¹³³⁶ Kierkegaard, S., „Guds Uforanderlighed“, in Samlede Værker, 3.Ausgabe, Bd.19, København 1963, S.259
Die deutsche Übersetzung von Chr.Schrempf lautet: „Denke dir einen Wanderer; er muß halt machen am Fuß eines ungeheuren, unübersteiglichen Berges. Über den soll (...) nein, er soll nicht, aber über den will er hinüber, denn sein Wünschen, sein Sehnen, sein Begehren, seine Seele – die hat leichter hinüberzukommen – sie ist schon drüben auf der anderen Seite, und er hat nur selbst noch nachzukommen. Denke dir, er würde 70 Jahre alt; doch der Berg steht unverändert, unübersteiglich. So verändert ihn im Wege, unverändert, unübersteiglich. So verändert er sich vielleicht unter all dem, er stirbt seinen Sehnen, seinem Wünschen, seinem Begehren ab, er kennt sich kaum mehr selbst: so trifft ihn nun ein späteres Geschlecht verändert am Fuße des Berges sitzend, der unverändert, unübersteiglich dasteht. Laß 100 Jahre vergangen sein; er, der Veränderte, er ist längst tot, nur eine Sage erzählt von ihm, sie ist das Einzige, was übrig geblieben ist – ja, und dann der Berg, er steht unverändert, unübersteiglich da. Und nun der ewig Unveränderliche, vor dem 100 Jahre wie ein Tag sind – ach, selbst das sagt zu viel: sie sind vor ihm wie ein Nu, ja eigentlich sind sie ihm, als wären sie für ihn gar nicht – wenn du auch nur entfernt einen anderen Weg willst, als der dich gehen heißt: wie fürchterlich!“

Kierkegaard, S., „Erbauliche Reden“, übersetzt von W.Rütmener und Chr.Schrempf, Jena 1929, S.405

Seite‘ benennt. Kierkegaards kleine Geschichte zeigt auf den engen Weg, der gegangen werden muss, während die Bildsprache bei Kafka auf den zweiten Teil des Bibelzitats hinweist.¹³³⁷

Kierkegaard zeigt sich der Kunst skeptisch gegenüber und begründet dies in ihrem prinzipiellen Abstand zur Wirklichkeit. Was in der Kunst zu kurz kommt ist das Leiden der Wirklichkeit oder die Wirklichkeit des Leidens.¹³³⁸ Es ist eine Unvollkommenheit, wenn das Unvollkommene nicht in der Kunst wiedergegeben wird. Das Unvollkommene muss sich in dem Kunstwerk zeigen und zugegeben werden. Das Unvollkommene der Einbildungskraft ist, dass das Unvollkommene nicht von der (Bild)Kunst als solches wiedergegeben wird und sie ist davon abgetrennt das Vollkommene wiederzugeben. Die Forderung, die Kierkegaard an die Kunst stellt, ist, dass das Unvollkommene in der Kunst erscheinen soll. Und Kierkegaards literarische Allegorien können als Beispiel dafür dienen. Seine Lieblingsformen, die Metabolie, das Chiasma und die verkehrte Wiederholung, können als Beispiele für die Konsequenzen eigener religiöser Auffassung seiner Schriften stehen. Die Formen sind die der Umwälzung und damit der Reflex, d. h. die Konfrontation mit dem Gegensatz - die Schrift wird beendet, aber der Stift kehrt den Satz um. In ‚Der Begriff Angst‘ deutet Kierkegaard darauf hin, dass diese Form in dem Augenblick zu finden ist und der Augenblick wird deshalb die Übergangskategorie, die Metabolie, schlechthin.

Nach Theodor W.Adornos Ausführungen in ‚Fragment über Musik und Sprache‘ ist die Kunst in ihrem Wesen theologisch ausgerichtet, was sich – so Adorno – darin manifestiert, dass sie den Sinngrund des Daseins ‚er-innert‘ und - wie vor allem auch die Philosophie, die Theologie und die Literatur - die Suche nach der

¹³³⁷ „Geht hinein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit, und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt, und viele sind´s, die auf ihm hineingegangen.

Wie eng ist die Pforte und wie schmal der Weg, der zum Leben führt, und wenige sind´s, die ihn finden.“

Die Bibel, Math. 7.13-14, nach der Übersetzung Martin Luthers, deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1999

¹³³⁸ vgl., „Der Augenblick“, Nr.8

Die Distanz der Kunst zur Wirklichkeit wird von Kierkegaard unter anderem durch die Allegorie aufrecht erhalten: „Die vom allegorischen Zeichen konstituierte Bedeutung kann daher nur in der *Wiederholung* (im Sinne Kierkegaards) eines vorgängigen Zeichens bestehen, mit dem das allegorische Zeichen niemals identisch werden kann, da das Wesen dieses vorgängigen Zeichens sich in reiner Vorgängigkeit verhält. (...) Während das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifikation postuliert, bezeichnet die Allegorie in erster Linie eine Distanz in Bezug auf ihren eigenen Ursprung, und indem sie dem Wunsch und der Sehnsucht nach dem Identischwerden entsagt, richtet sie sich als Sprachform in der Leere dieser zeitlichen Differenz ein.“

Wahrheit bezeichnet. Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos, eine wirkliche Spracherweiterung verunmöglicht sein Postulat der Negation. Wenn für Adorno das Leben nicht mehr lebt, so meint dies zwar auch die verstümmelte und beschädigte Lebensweise der Menschen im Spätkapitalismus, zugleich ist dies für ihn Ausdruck allgemeiner Ziel- und Sinnlosigkeit der Existenz nach dem Völkermord. Die letzte Konsequenz des beschämten Verstummens bleibt in seiner Theorie virulent. Wunden, Narben, das Scheitern gelten ihm als ‚Echtheitssiegel der Moderne‘. Zwar wird ein mögliches Glück anvisiert, eine Utopie scheint freilich nur als Negativfolie des Bestehenden denkbar. Selbst die Kunst und mit ihr die musikalisierte Sprache vermag diese Utopie nicht zu konkretisieren, nicht einmal negativ.¹³³⁹ Nicht nur insgeheim theologisch birgt Adornos Ästhetik einen auf Erlösungshoffnung basierenden Kern: „Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweigung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellen. Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik. Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Föhlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf kommt es dem Denken an.“¹³⁴⁰ Und mit der Setzung von Sinn bleibt Kunst immer Theologie:

„Das ästhetische Prinzip der Form ist an sich, durch Synthesis des Geformten, Setzung von Sinn, noch wo Sinn inhaltlich verworfen wird. Insofern bleibt Kunst, gleichgültig was sie will und sagt, Theologie; ihr Anspruch auf Wahrheit und ihre Affinität zum Unwahren sind eins.“¹³⁴¹

Das Nichtidentische muss vielleicht auch darum die Flucht in die Transzendenz antreten, weil Adorno eine wirkliche Musikalisierung der Sprache schlicht deshalb verunmöglicht.

de Man, P., „Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S.103f

¹³³⁹ „Musik ist sprachähnlich. (...) Aber Musik ist nicht Sprache. (...) Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, in dem sie von der Sprache sich entfernt.“

Adorno, T.W., „Fragment über Musik und Sprache“, in Gesammelte Schriften, Bd.16, Frankfurt am Main 1978, S.251ff

¹³⁴⁰ Adorno, T.W., „Minima Moralia“, Frankfurt am Main 1969, S.333f

¹³⁴¹ Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, Frankfurt am Main 1998, S.403

Gottes Unveränderlichkeit erscheint in seiner Unendlichkeit, die über jede gegebene oder gedachte Grenze liegt, während das Endliche das ist, was eine Grenze, etwas was etwas anderes außerhalb sich selbst hat, hat. Das zeigt sich in der Wendung vom ‚unendlich qualitativen Unterschied zwischen Gott und Mensch‘. In diesen Erwägungen kommt eine tiefe Skepsis gegenüber der Sprache zum Ausdruck. Kierkegaard thematisiert die Relation zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen und seine ästhetischen Schriften bewegen sich an der Grenze zwischen Sprache und Nicht-Sprache. Er versucht durch die Sprache sich dem Verstummen der Sprache, welches sich in der Begegnung mit Gott zeigt, anzunähern und er zwingt die Sprache bis zum Äußersten, um heraus zu finden, ob eine Kongruenz zwischen Form und Inhalt möglich ist. Das Schweigen kann als Ausdrucksform kultiviert werden – denn im beredten Schweigen verspricht sich die Wahrheit einer Begegnung, die sich der angemessenen Versprachlichung entzieht. Das Ästhetische und das Religiöse haben eine innere Verwandtschaft und die ästhetische Annäherung an das Religiöse lässt sich nur vage erscheinen. Die Unzulänglichkeit der Sprache, dass das Innere das Äußere nicht kommensurabel ist, zwingt ihn das Ästhetische zu verlassen, um das Religiöse beginnen zu lassen. In der Wahl werden zwei Bewegungen vollzogen, die aber eine innere Einheit darstellen: Erstens nimmt das Subjekt sich aus allen endlichen konkreten Bestimmungen heraus und setzt sich selbst absolut, zweitens kehrt es in diese zurück und ergreift sie als seine eigenste Möglichkeit. Durch diesen Akt versichert das Subjekt sich seiner Freiheit und es wählt nicht nichts, sondern etwas und wird dadurch in sich konkret. Durch jene begrenzte Freiheit sich selbst wählen zu müssen hat sie Bestand, denn würde sie ihre Grenze nicht selbst setzen, so wäre diese von Außen auferlegt und deshalb keine. Der Sprung ist die Kategorie, die sich zwischen der Kategorie Historie und der Kategorie der ewigen Seligkeit setzt und er muss jeden Einzelnen selber ausführen. Der Sprung wird deshalb bei Kierkegaard die wichtigste Kategorie der Entscheidung. Das Absurde ist das Kennzeichen des Glaubens und das Negative ist nichts anderes zu denken als von seiner Grenze her. Der Augenblick befindet sich außerhalb Zeit und Raum, er ist die Bestimmung der Ewigkeit und er ist eine hypothetische Möglichkeit, ein ‚Nichts‘, worum alles sich dreht.

Kierkegaards Fragestellung ist nicht, ob es einen Gott gibt oder nicht - mit solchen metaphysischen Scherzen will er nichts zu tun haben. Seine Frage ist vielmehr, ob

ein Mensch in der Lage ist vor Gott – dem unendlich qualitativ Unterschiedenen – zu bestehen, und d.h. nicht nur, Gott zu denken, sondern vor Gott zu existieren, ohne daran zugrunde zu gehen. Es kann für ihn also nur um ‚das Wagnis des Glaubens‘ gehen in einem ‚wahnsinnigen Kampf um Möglichkeit‘, einem Kampf, in dem die Unmöglichkeit in keinem ‚Augenblick‘ einfach ignoriert werden darf.

Kierkegaard beharrt auf der geschichtlichen Existenz des Einzelnen: Die Authentizität seines Daseins bewährt sich in der Konkretion und Unvertretbarkeit einer absoluten innerlichen, unwiderruflichen Entscheidung von unendlichem Interesse. Die Angst, die Möglichkeit des Könnens, ist die Freiheit und die Handlung entspringt daraus. Die Angst ist der Schwindel der Freiheit und der Mensch muss sich der Unendlichkeit der Möglichkeit bewusst werden, um die Endlichkeit ergreifen zu können, aber die Innerlichkeit muss in Handlungen umgesetzt werden, um in Wahrheit zu sein.

LITERATURVERZEICHNIS

ADORNO, T.W.:

„Ästhetische Theorie“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998

ADORNO, T.W., und HORKHEIMER, Max, „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1988

„Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie“, Gesammelte Werke Bd.14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980

„Drei Studien zu Hegel“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 und 1979

„Komposition für den Film“, Gesammelte Werke Bd.15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976

„Eingriffe. Neun kritische Modelle“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996

„Musikalische Schriften I-III“, Gesammelte Werke Bd.16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978

„Musikalische Schriften IV“, Gesammelte Werke Bd.17, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982

„Negative Dialektik“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969

„Notar zur Literatur“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998

„Notar til litteraturen“, übersetzt von A.Linneberg, Samlaget, Oslo, 1992

„Ohne Leitbild. Parva Aesthetica“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967

„Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979

„Kulturkritik und Gesellschaft“, Bd.I und II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990

„Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969

„Philosophie der neuen Musik“, Gesammelte Werke Bd.12, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975

(Hrsg.) „Der Positivismusstreit in der deutschen Philosophie“ herausgegeben von ADORNO, T.W., KARL POPPER, RALF DAHRENDORF, JÜRGEN HABERMAS, HANS ALBERT, HARALD PILOT, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1978

„Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft“, in Gesammelte Schriften, Bd.10.2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976

„Soziologische Schriften I“ Gesammelte Werke Bd.8, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990

„Stichworte. Kritische Modelle 2“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969

„Versuch über Wagner“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1952

„Vorlesungen zur Ästhetik 1967-1968“, Verlag H.Mayer, Nachfolger, Zürich, 1973

KIERKEGAARD, Søren A.:

„Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophische Brocken“, Bd. I und II, herausgegeben von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloher Verlagshaus, Düsseldorf/Köln bzw. Gütersloh 1950 ff. bzw. 1979 ff.

„Afluttende uvidenskaplig Efterskrift til de Filosofiske Smuler“, Niels Thulstrups Ausgabe, København, 1962

„Briefe“, ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1955

„Christliche Reden 1948“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1959

„Dagbøger i udvalg 1834.1846“, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 1999

„Das Buch über Adler“, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, 1962

„Das Buch über Adler oder der Begriff des Auserwählten“ in „Søren Kierkegaard, Philosophisch-Theologische Schriften/Ästhetisch-Philosophisches“, Bd.I, unter Mitwirkung von N.Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft, herausgegeben von H.Diem und W.Rest, in 4 Bänden, Köln und Olten, 1951

„De omnibus dubitandum est“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, 1952

„Der Augenblick“, übersetzt von Hayo Gerdes, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1959

„Der Begriff Angst“, übersetzt von Liselotte Richter, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1991

„Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, 1954

„Die Krankheit zum Tode“, übersetzt von Liselotte Richter, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1991

„Die Liebe Tun“, Bd. I und II, übersetzt von Hayo Gerdes, Gütersloher Verlagshaus, Hannover, 1998

- „Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843“, herausgegeben von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloher Verlagshaus, Hannover, 1998
- „Eine literarische Anzeige“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1954
- „Einübung im Christentum“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, 1955
- „En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelhed in Don Juan“, In „Fædrelandet“ den 19. Mai 1845, Nr.1890
- „Enten-Eller“, Gyldendal Forlag, København, 1964
- „Entweder-Oder“, Bd.I-II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1956
- „Entweder-Oder“, Teil I und II, übersetzt von Heinrich Fauteck, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1993
- „Erbauliche Reden“, übersetzt von W.Rütmener und Chr. Schrempf, Dieterich, Jena, 1929
- „Erbauliche Reden in verschiedenem Geist 1847“, übersetzt von Hayo Gerdes, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, keine Angabe
- „Geheime Papiere, Søren Kierkegaard“, aus dem Dänischen übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Tim Hagemann, mit einem Essay von Klaus Harprecht, Eichenborn Verlag, Frankfurt am Main, 2004
- „Johannes Climacus or: A Life of Doubt“, translation by Jane Chamberlain, Serpen´s Tail, London, 2001
- „Kleine Aufsätze 1842-1851, der Cosaren-Streit“, übersetzt von Hayo Gerdes, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, 1960
- „Philosophiske smuler“, Gyldendalske Boghandel, København, 1962
- „Philosophische Brocken“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1952
- „Samlede Værker“, København, 1962ff
- „Schriften über sich selbst“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1951
- „Stadien auf des Lebensweg“, herausgegeben von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloher Verlagshaus, Hannover, 1994
- „Sykdommen til Døden“, in Samlede Værker, Bd.XI, København, 1905

„Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed- En ligefrem Meddelelse, Rapport til Historien“, Hans Reitzels serie, København, 1962-64

„Søren Kierkegaards Papirer“, København, 1968

„Søren Kierkegaard, die Tagebücher“, Bd. I-V, übersetzt von Hayo Gerdes, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1968

„Über den Begriff der Ironie“, übersetzt von Emanuel Hirsch, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1961

„Zur Überwindung des Nihilismus“, übersetzt von Hermann Dies, Anker Bücherei, Bd.5, Stuttgart

„Øyeblikket“, Hans Reitzels serie, København, 1962

ANDERSEN, Lars Erslev, „Hinsides Ironi – fire Essay om Kierkegaard“, Sommeruniversitetet, Århus, 1995

ARISTOTELES:

„Die Rhetorik“, übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz. G. Sievke, UTB für Wissenschaft, München, 1987

„Von der Dichtkunst“, herausgegeben von Karl Hoenn, eingeleitet und neu übertragen von Olof Gigon, Werke des Aristoteles Bd. II, Artemis-Verlag, Zürich, 1950

AUER, Dirk, BONACKER, Thorsten und MÜLLER-DOOHM, Stefan, (Hrsg.), „Die Gesellschaftstheorie Adornos. Themen und Grundbegriffe“, Primus Verlag, Darmstadt, 1998

BAADER, Franz von, Sämtliche Werke, Bd.I, herausgegeben von Franz Hoffmann (u.a.), Leipzig, 1815

BACHTIN, Mikhail:

„Discourse in the Novel“ in „The Dialogical Imagination“, herausgegeben von Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1994

„Latter og Dialog. Utvalgte skrifter“, oversatt av Audun Johannes Mørch, Cappelen, Oslo, 2003

„The Problems of Speech Generes“ in „Speech Generes and Other Late Essays“, herausgegeben von Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1994

BAGGESEN, Jens, „Danske Værker“, utg. Af forfatterens sønner og C.J.Boye, Bd.1-12, København, 1827-32

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, „Aesthetica“, Gerstenberger Verlag, Hildesheim, 1961

BAYERL, Sabine, „Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes“, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002

BECK, Elke, „Identität der Person. Sozialphilosophische Studien zu Kierkegaard, Adorno und Habermas“, Epistima Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, Band 94 – 1991, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991

BEDA, Allemann, „Ironie und Dichtung“, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1956

BENJAMIN, Walter:

„Walter Benjamin Briefe 2“, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Schollem und Theodor W.Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978

„Einbahnstraße“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965

„Der Erzähler“, in Gesammelte Schriften II.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

„Goethes Wahlverwandschaft“, in Gesammelte Schriften I.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp verlag, Frankfurt am Main, 1974

„Kritik und Rezensionen“, Gesammelt Schriften Bd.III, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991

„N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]“ in Gesammelte Schriften, Bd.V.1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982

„Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien“, in Gesammelte Schriften Bd.V, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977

„Über den Begriff der Geschichte“, in Gesammelte Schriften Bd.I.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974

„Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in Gesammelte Schriften Bd.II.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

„Ursprung des deutschen Trauerspiels“, Gesammelte Schriften Bd.I.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, 1974

„Zum Bilde Prousts“, in Gesammelte Schriften II.I, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

„Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik“, in Gesammelte Schriften VI, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

- BENSELER, Frank, (Hrsg.), „Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981
- DIE BIBEL, Luther-Übersetzung, Lutherbibel Standardausgabe mit Apokryphen, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1999
- BLANCHOT, Maurice, „Dødsdommen“, oversatt Thomas Lundbo, Bok vennen, Oslo, 2001
- BLOCH, Ernst, „Das Prinzip Hoffnung“, Bd.I, Frankfurt am Main, 1976
- BOEHM, Gottfried, (Hrsg.), „Was ist ein Bild“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995
- BOEHME, Hartmut, „das Andere der Vernunft“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983
- BOLLNOW, Otto Friedrich, „Das Wesen der Stimmungen“, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1988
- BOLZ, Nibert W., „Geschichtsphilosophie des Ästhetischen. Hermeneutische Rekonstruktion der ‚Noten zur Literatur‘ Th.W.Adorno“, Gerstenberger Verlag, Hildesheim, 1971
- le BON, Gustave, „Psychologie der Massen“, (La psychologie des fouls, Paris 1895), übersetzt von Rudolf Eisler, 3.Aufl, Leipzig, 1919
- BRANDES, Georg, „Søren Kierkegaard. En kritisk fremstilling i grundris, Gyldendal, Kjøbenhavn, 1877
- BROCH, Hermann, „Kitsch og Kunst. Tre essays“, oversatt av Sverre Dahl, Cappelen, Oslo, 1992
- BRUHN, Jörgen & LUNDQUIST, Jan, (Hrsg.), „The Novelness of Bakhtin. Perspectives and Possibilities“, preface bei Michael Holquist, Museum Tusculanum Press University of Copenhagen, Copenhagen, 2001
- BRØCHNER, Hans, „Erinnerungen an Søren Kierkegaard“, aus dem Dänischen und herausgegeben von Tim Hagemann, PHILO Verlagsgesellschaft, Bodenheim, 1997
- BUCK-MORSS, Susan, „Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk“, übersetzt von Joachim Schulte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989
- BUERGER, Peter, „Zur Kritik der idealistischen Ästhetik“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990
- BUKDAHL, Jörgen, „Søren Kierkegaard & the Common Man“, translated, revised, edited, and with notes by Bruch H. Kirmmse, William B. Erdmans Publishing Company, Cambridge, 2001
- BØGGILD, Jacob, „Ironiens tænker, Tænkningens ironi, Kierkegaard læst retorisk“, Museum Tusculanums Forlag, København, 2002
- CASSIRER, Ernst, „Kants Leben und Lehre“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977

CATTEPOEL, Jan, „Dämomie und Gesellschaft – Søren Kierkegaard als Sozialkritiker und Kommunikationstheoretiker“, Alber-Reihe Praktische Philosophie, Bd.41, Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1992

CIPOLLA, Carlo M, (Hrsg.), „Europäische Wirtschaftsgeschichte“, Dt. Ausgabe der „Fontana Economic History of Europe“, Stuttgart/New York, 1985

CLAUSSEN, Detlev:

„Grenzen der Aufklärung“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994

„Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie“, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003

CREEGAN, Charles L., „Wittgenstein and Kierkegaard. Religion, individuality, and philosophical method“, Routledge, London/New York, 1989

DERRIDA, Jacques:

„Die Schrift und die Differenz“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976

„Sannheten i maleriet“, oversatt av Ragnar B. Myklebust, Pax artes, Oslo, 2004

DEUSER, Hermann:

„Dialektische Theologie. Studien zu Adornos Metaphysik und zum Spätwerk Kierkegaards.“, Matthias-Grünwald-Verlag, München, 1980

„Kierkegaard. Die Philosophie des religiösen Schriftstellers“ in Erträge der Forschung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985

DEUSER, Hermann und CAPPELØRN, Jørgen, (Hrsg):

„Kierkegaard Revisited. Kierkegaard studies. Monograph Series 1, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1997

„Kierkegaard Studies. Yearbook 1996, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1996

„Kierkegaard Studies. Yearbook 1998, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1998

DILLMANN, Clemens, „Von Norwegen lernen?“, Centaurus, Pfaffweiler, 1992

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor M., „Brødrene Karamásov“, oversatt av Olaf Broch, Gyldendal, Oslo, 1991

ENGELS, Friedrich, „Zur Kritik der politischen Ökonomie“, Gesammelte Schriften, Bd.13, Dietz Verlag, Berlin (DDR), 1981

ERIKSEN, Trond Berg, „Augustin. Det urolige hjerte“, Universitetsforlaget, Oslo, 2000

- FAVRHOLDT, David, „Æstetik og filosofi. Seks essays“, Høst Humaniora, København, 2000
- FREUD, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, Studienausgabe, Bd.III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975
- FRIEMOND, Hans, „Existenz in Liebe nach Sören Kierkegaard“, Salzburger Studien zur Philosophie, Verlag Anton Pustet, Salzburg/München, 1965
- GAMM, Gerhard und Gerd KIMMERLE, (Hrsg.), „Ethik und Ästhetik. Nachmetaphysische Perspektiven“, Diskord, Tübingen, 1990
- GARFF, Joakim:
- „Den Søvnløse. Kierkegaard læst æstetisk/biografisk“, C.A. Reitzels Forlag, København, 1995
- (Hrsg.), „Innøvelse i Kierkegaard, fire essays“, Cappelen akademiske Forlag, Oslo, 1996
- GILES, James, (Hrsg.), „Kierkegaard and freedom“, Palgrave, New York, 2000
- HABERMAS, Jürgen, „Der philosophische Diskurs der Moderne“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985
- HÄCKER, Theodor, „Christentum und Kultur“, Josef Kösel & Friedrich Pustet KG, München, 1974
- HAGEN, Eduard von, „Abstraktion und Konkretion bei Hegel und Kierkegaard“, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1969
- HAGER, Achim, „Subjektivität und Sein. Das Hegelsche System als geschichtliches Stadium der Durchsicht auf Sein“, Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1974
- HAMANN, Johann Georg:
- „Briefwechsel“, Briefe III, herausgegeben von Arthur Henkel, Wiesbaden 1955-59, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965
- „Schriften“, I. Teil, herausgegeben von Friedrich Roth, Berlin, 1921
- „Sämtliche Werke“, Werke III, historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler, Herder, Wien, 1949
- HANNAY, Alastair:
- „‘Kierkegaard’ The Arguments of the Philosophers.“, Routledge & Keagan Paul, London, 1982
- „The Cambridge Companion to Kierkegaard“, edited by Alstair Hannay and Gordon D. Marion, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

HANS, Friedrich und HEINRICH, Dieter (Hrsg.), „Materialien zu Hegels ‚Phänomenologie des Geistes‘“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973

HANSEN, Karstein M., „Skapelse og kritikk“, Universitetsforlaget, Oslo, 1996

HANSEN, Leif Bork, „Søren K. Hemmelighed og eksistensdialektik“, C.A Reitzels Forlag, København, 1994

HAUSTEDT, Birgit, (Hrsg.), „Die Kunst der Verführung“, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1997

HAVERKAMP, Anselm, (Hrsg.), „Theorie der Metapher“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1996

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich:

„Enzyklopädie der politischen Wissenschaft im Grundrisse (1830)“, Teil II und III, Gesammelte Werke, Bd. 9-10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970

„Grundlinien der Philosophie des Rechts“, herausgegeben von Johannes Hoffmeister, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1955/1967

„Jenaer Schriften (1801-1807)“, herausgegeben von Johannes Hoffmeister, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1968

„Mythologie der Vernunft. Hegels ‚ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus‘“, herausgegeben von Christoph Jamme und Helmut Schneider, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984

„Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817“, Gesammelte Werke, Bd.4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970

„Phänomenologie des Geistes“, Gesammelte Werke, Bd. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986

„Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I-III“, Gesammelte Werke, Bd.18-20, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971

„Vorlesungen über die Ästhetik I-III“, Gesammelte Werke, Bd.13-15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965

„Vorlesungen über die Ästhetik I-III“, Gesammelte Werke, Bd.13-15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993

„Wissenschaft der Logik I-II“, Gesammelte Werke, Bd.5-6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986/1969

HEIBERG, Johann Ludvig, „Om malerkunsten i dens Forhold til andre skjønne Kunster“, und „Prosaiske Skrifter“, Bd.I, Kjøbenhavn, 1861

HEIDEGGER, Martin, „Sein und Zeit“, Vittorio Klostermann Verlag, Tübingen, 1986

HOELDERLIN:

„Hälfte des Lebens“ in: ders., „Sämtliche Werke, Bd.2, herausgegeben von Friedrich Beissner, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1953

„Hyperion oder der Eremit aus Griechenland“, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Jochen Schmidt, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1979

HOLM, Isak Winkel, „Tanken i billedet“, Gyldendal, København, 1998

HOLM, Søren, „Søren Kierkegaards Geschichtsphilosophie“, W.Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1956

HONNETH, Axel:

(Hrsg.) „Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005

„Kampf um Anerkennung‘ Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992

HORKHEIMER, Max:

„Kritische Theorie gestern und heute“ in „Gesellschaft im Übergang. Aufsätze, Reden und Vorträge 1942-1970“, herausgegeben von W.Brede, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972

„Zur Kritik der instrumentellen Vernunft“: (Amerikanische Originalausgabe: „Eclipse of Reason“, New York 1947; dt. Übersetzung von A.Schmidt, FFm. 1967), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967

HORN, András, „Kunst und Freiheit. Eine kritische Interpretation der Hegelschen Ästhetik“, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1969

HORSTMANN, Rolf-Peter (Hrsg.), „Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978

INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (IFS), „Soziologische Exkurse“, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1991

JAEGER, Werner, „Padeia. Die Formung des Griechischen Menschen“, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1989

JAPP, Uwe, „Theorie der Ironie“, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983

JEGSTRUP, Elsebet, (Hrsg.) „The new Kierkegaard“, Indiana University Press, Indiana, 2004

JENSEN, Jörgen Bonde, „Jeg er kun en Digter“, Babette, København, 1996

- JOR, Finn, (Hrsg.), „Filosofi og samfunn: Søren Kierkegaard“, Høyskoleforlaget, Kristiansand, 1998
- KAFKA, Franz:
- „Slottet“, oversatt af Anders Ehnmark, Gyldendal Forlag, København, 1991
- „Tagebücher 1910-1923“, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1983
- KANT, Immanuel:
- „Kritik der Urteilskraft“, Werkausgabe Band X, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994
- „Kritik der reinen Vernunft I und II“, Werkausgabe Band III und IV, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994
- „Prolegomena“, herausgegeben von Karl Vorländer, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1965
- „Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I“ Bd.XI, Gesammelte Werke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964
- KING, G. Heath, „Existenz, Denken, Stil: Perspektiven einer Grundbeziehung. Dargestellt am Werk S.Kierkegaards“, Walter de Gruyter, Berlin, 1986
- KJÆLDGAARD, Lasse Horne, „Mellemhverandere. Tableau og fortælling i Søren Kierkegaards pseudonyme skrifter“, Forlaget Spring, Hellerup, 2001
- KNAPPE, Ulrich, „Theory and Practice in Kant and Kierkegaard“, in Kierkegaard Studies Monograph Series Volume 9, Edited by Niels Jørgen Cappelørn, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2004
- KOCH, Carl Henrik, „Kierkegaard og „Det interessante“ En studie i en æstetisk kategori“, C.A. Reitzels Forlag, København, 1992
- KOHLMANN, Ulrich, „Dialektik der Moral. Untersuchungen zur Moralphilosophie Adornos“, Dietrich zu Klampen Verlag, Lüneburg, 1997
- KULENKAMPF, Jens (Hrsg.), „Materialien zu Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974
- LAVATER, J.C., „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl“, herausgegeben von Christoph Siegrist, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1984
- LÉVINAS, Emmanuel, „Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität“, übersetzt von Wolfgang Nikolaus Krewani, Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1993
- LIESSMANN, Konrad Paul, „Philosophie der modernen Kunst“, WUV-Universitätsverlag, Wien, 1993

LENK, Kurt, (Hrsg), „Ideologie. Ideologie und Wissenssoziologie.“, Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York, 1984

LESSING, Gotthold Ephraim:

„Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, Gesammelte Schriften Bd. V, herausgegeben von Paul Rilla, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar, 1968

„Philosophische und theologische Schriften II“, Gesammelte Schriften Bd.VII, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar, 1968

„Über den Beweis des Geistes und der Kraft“, Gesammelte Schriften Bd.VIII, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar, 1968

„Über die Fabel“ in Gesammelte Schriften Bd.IV, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar, 1968

LEVERKÜHN, André, „Das Ethische und das Ästhetische als Kategorie des Handelns. Selbstwerdung bei Søren Aabye Kierkegaard“, Peter Lange Frankfurt am Main, 2000

LICHTENBERG, Georg Christoph:

„Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche“, herausgegeben von Wolfgang Promies, Bd.III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Frankfurt am Main, 1974

„Schriften und Briefe“, Bd.III, herausgegeben von Wolfgang Promies, Carl Hanser Verlag, München, 1994

LINDNER, Burkhardt und LÜDKE, Martin, (Hrsg), „Materialien zur ästhetischen Theorie T.W.Adornos Konstruktion der Moderne“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980

LINNEBERG, Arild, „Tretten triste essays om krig og litteratur“, Gyldendal, Oslo,2001

LONITZ, Henri (Hrsg.), „Theodor W.Adorno, Walter Benjamin, Briefwechsel 1928-1940“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994

LOEWITH, Karl, „Von Hegel zu Nietzsche“, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1941

LUKÁCS, Georg:

„Frühe Schriften zur Ästhetik“, Bd. I und II, Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1974

„Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik.“, Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1923

„Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1994

LØGSTRUP, Knut E.:

„Kontroversen um Kierkegaard und Grundvig. Auseinandersetzung mit Kierkegaard“, Bd.II, Chr.Kaiser Verlag München, 1968

„Kunst og Erkendelse“, Bd.I-II, Gyldendal, København, 1995

„Weite und Prägnanz“, übersetzt von Rosemarie Løgstrup, Bd.I-II, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1991

MACGUNNESS, Brian (Hrsg.), „Der Löwe spricht ... und wir können ihn nicht verstehen“, übersetzt von Joachim Schulte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991

de MAN, Paul:

(Hrsg.) „Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism“, Decond Edition, Revised, Introduction by Wlad Godzich, Theory and History of Literature, Volume 7, University of Minnesote Press, Minneapolis, 1983

„Allegorien des Lesens“, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988

„Die Ideologie des Ästhetischen“, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993

MANN, Thomas, „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freund“, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974

MARCUSE, Herbert:

„Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft“, deutsch von Alfred Schmidt, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1998

„Vernunft und Revolution“, Luchterhand Verlag, Frankfurt am Main, 1990

MARX, Karl und ENGELS Friedrich: „Das Kapital“ Bd. XXIII, Gesammelte Werke (MEW), Dietz Verlag, Berlin, 1993

„Ergänzungsband I“, Dietz Verlag, Berlin, 1993

MENKE-EGGERS, Christoph, „Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida“, in Philosophie Bd.255, Athenäum, Frankfurt am Main, 1988

MENNINGHAUS, Winfried, „Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980

MENZEL, Ulrich, „Geschichte der Entwicklungstheorie. Einführung und systematische Bibliographie“, Schriften des Deutschen Übersee-Instituts, Hamburg, 1993

MUSIL, Robert, „Mannen uten egenskaper“, bind I-II, oversatt fra tysk av Ole Michael Selberg, Solum Forlag, Oslo, 2000

NESTROY, Johann, „Der Talisman. Posse mit Gesang in drei Akten (1840). Komödien“, Gesammelte Werke, Bd.3, herausgegeben von Franz H.Mautner, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979

NIETZSCHE, Friedrich:

„Die Geburt der Tragödie“, Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag, München, 1999

„Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“, Bd., 3, herausgegeben von Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag, München, 1966/1988

„Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag, München, 1999

NOERR, Gunzelin Schmid, (Hrsg.) „Metamorphosen der Aufklärung. Vernunftkritik heute“, edition diskord, Tübingen, 1988

NOVALIS:

„Das Philosophisch-Theoretische Werk“, Bd.II, herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Carl Hanser Verlag, München, 1978

„Monolog“, Schriften II, die Werke von Friedrich Hardenbergs, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Kohlhammer, Stuttgart, 1960

„Novalis Werke, Tagebücher und Briefe“, in drei Bänden, herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und R.Samuel, München, 1978

OLSEN, Regine, „Regine Olsens dagbog“, udgivet af Erik Søndergaard Hansen, med efterskrift ved Johs. Nørregaard Frandsen, Forlaget Hovedland, Højbjerg, 2001

PLATON:

„Alkibidias der Erste“, übersetzt von Franz Süsmihl, in sämtliche Werke, Bd.I, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg

„Charmides“ in Gesammelte Werke, Bd.1, übersetzt von L.Georgii, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg

„Das Gastmahl“, in Gesammelte Schriften, Bd.3, Werke in 8 Bänden, griechisch und deutsch, herausgegeben von E.Eigler, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt, 1973

„Frühdialoge“, eingeleitet von Olof Gigon und übertragen von Rudolf Rufener, Artemis Verlag Zürich/München, 1974

„Politeia. Der Staat“, Bd.IV, Sämtliche Schriften, Artemis Verlag, Zürich/München, 1974

RAFFSNØE, Sverre, „Filosofisk Æstetik, jagten paa den svigefulde sandhed.“, Museum Tusculanums Forlag, København, 1996

RÉE, Jonathan and Jane Chamberlain, (Hrsg.), „Kierkegaard: A Critical Reader“, Blackwell, Oxford, 1998

REHM, Walter, „Kierkegaard und der Verführer“, Bd.I-II, Verlag Hermann Rinn, München, 1949

SAILER-WLASITS, Paul, „Die Rückseite der Sprache. Philosophie der Metapher“, Klosterneuburg: Edition Va Bene, Wien, 2003

SCHÄFER, Frank, „Lichtenberg und das Judentum“, in Lichtenberg-Studien, herausgegeben von Stefan Brüdermann und Ulrich Jost, Bd.X, Wallstein Verlag, Göttingen, 1998

SCHÄFER, Klaus, „Hermeneutische Ontologie bei Søren Kierkegaard?“, S.428-450, in „Søren Kierkegaard (Wege der Forschung, Bd. CIXXIX) herausgegeben von H.H.Schrey, Darmstadt, 1971

SCHEER, Brigitte und WOHLFART, Günter, (Hrsg.), „Dimensionen der Sprache in der Philosophie des Deutschen Idealismus“, Königshausen+Neumann, Würzburg, 1982

SCHLEGEL, Friedrich:

„Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe“, Bd.18, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, Ferdinand Schöningh, München/Paderborn/Wien, 1958ff

„Kritische Schriften und Fragmente“, Bd. 1,2 und 6, Studienausgabe in sechs Bänden, herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1988

„Lucinde, ein Roman“, (1799), Kohlhammer, Stuttgart, 1973

SCHMIDINGER, Heinrich M., „Das Problem des Interesses und die Philosophie Søren Kierkegaards“, Symposion 67, Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1983

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhardt:

(Hrsg.), „Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie“, Argument-Sonderband Neue Folge 213, Argument Verlag, Hamburg, 1993

(Hrsg), „Hamburger Adorno-Symposion“, Dietrich zu Klampen Verlag, Hamburg, 1984

SCHWEPPENHÄUSER, G. und WISCHKE, Mirko, (Hrsg.) „Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno“, Argument-sonderband neue Folge AS 229, Argument-Verlag, Hamburg/Berlin, 1995

„Theodor W.Adorno zur Einführung“, Junius Verlag, Hamburg, 1996

SCHWEPPENHÄUSER, Hermann:

„Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminschen Denkens“, Dietrich zu Klampen Verlag, Lüneburg, 1992

SCHWEPPENHÄUSER, H., KOCH, Traugott und, Klaus Michael, (Hrsg.), „Negative Dialektik und die Idee . . . der Versöhnung. Eine Kontroverse über Theodor W. Adorno“, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, . . . 1973

„Kierkegaards Angriff auf die Spekulation. Eine Verteidigung.“, Edition Text+Kritik Dialektische Studien, München, 1993

SEEL, Martin, „Adornos Philosophie der Kontemplation“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004

SENGHAAS, Dieter, „Von Europa lernen. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtungen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982

SIMMEN, Jeannot, „Kunst-Ideal oder Augenschein. Systematik – Sprache – Malerei. Ein Versuch zu Hegels Ästhetik“, Medusa Verlag, Berlin, 1980

STOTT, Michelle, „Behind the Mask. Kierkegaard's Pseudonymic Treatment of Lessing in the Concluding Unscientific Postscript“, Bucnell University Press, London and Toronto, 1993

THEUNISSEN, Michael:

„Der Andere“, Walter de Gruyter, Studienbuch, Berlin/New York, 1977

„Der Begriff der Verzweiflung“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993

THEUNISSEN, Michael und GREVE, Wilfried, (Hrsg.) „Materialien zur Philosophie Sören Kierkegaards“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979

THIELST, Peter, „Livet fortås baglæns –men må leves forlæns. Historien om Søren Kierkegaard“, Gyldendal, København, 1995

THYEN, Anke, „Negative Dialektik und Erfahrung . Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989

TOLSTOJ, Lew, „Hadschi Murat“, aus dem Russischen übersetzt von Werner Bergengruen, Mannese Verlag, Zürich, 2000

TSCUGGNALL, Peter:

„Das Abraham-Opfer als Glaubensparadox. Bibeltheologischer Befund – Literarische Rezeption – Kierkegaards Deutung“, Peter Lang, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, 1990

„Søren Kierkegaards Mozart-Rezeption. Analyse einer philosophisch-literarischen Deutung von Musik im Kontext des Zusammenspiels der Künste“, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992

TUERCKE, Christoph:

(Hrsg.), „Perspektiven Kritischer Theorie. Eine Sammlung zu Hermann Schweppenhäusers 60. Geburtstag“, Dietrich zu Klampen Verlag, Lüneburg, 1988

„Sexus und Geist. Philosophie im Geschlechterkampf“, zu Klampen Verlag, Lüneburg, 2001

THULSTRUP, Niels, „Kierkegaards Verhältnis zu Hegel, Forschungsgeschichte“, Verlag W.Kohlhammer, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz, 1969

TUDVAD, Peter, „Kierkegaards København“, Politikens Forlag, København, 2004

TØJNER, Paul Erik, (Hrsg.), „Kierkegaards æstetik“, Samlerens Bogklub, København, 1995

VERGIL, „Aeneis“, herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte, Artemis & Winkler, Düsseldorf/Zürich, 1997

VOLOŠINOV, V.N., „Marxism and the philosophy of language“, translated by Ladislav Matejka and I.R. Titunik, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London, 1986

WALTHER, Bo Kampmann, „Øjeblik og tavshed, Læsninger i Søren Kierkegaards forfatterskab“, Odense Universitetsforlag, Odense, 2002

WELLMER, Albrecht, „Endspiele: Die unversöhnliche Moderne“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993

WEBER, Karl-Heinz, „Ästhetik und Zeitlichkeit. Versuch über Kierkegaard“, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen, Düsseldorf, 1976

WEISSHAUPT, Kurt, „Die Zeitlichkeit der Wahrheit. Eine Untersuchung zum Wahrheitsbegriff Søren Kierkegaards“, Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1973

WIGGERSHAUS, Rolf:

„Die Frankfurter Schule“, Deutscher Taschenbuch Verlag (DTV), München, 1997

„Wittgenstein und Adorno. Zwei Spielarten modernen Philosophierens“, Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge Bd.9, Wallenstein Verlag, Essen 2001

WITTGENSTEIN, Ludwig:

„Das Blaue Buch“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997

„Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932, 1936-1937“ von Ludwig Wittgenstein, herausgegeben von Ilse Somavilla, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1999

„Filosofi og kultur. Spredte bemerkinger“, oversatt av Knut Olav Åmås, Cappelen, Oslo, 1995

„Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis“, Werkausgabe in 8 Bänden, Bd.3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989

„Philosophical Grammer“, herausgegeben von Rush Rhees, übersetzt von A.Kenny, Basil Blackwell, Oxford, 1974

„Philosophie der Psychologie“, in Schriften, Bd.8, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982

„Philosophische Bemerkungen“, Werkausgabe Bd.2, aus dem Nachlass herausgegeben von Rush Rhees, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984

„Philosophische Untersuchungen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967

„Tractatus logico-philosophicus“, Werkausgabe Bd.I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984

„Vermischte Bemerkungen“, Werkausgabe Bd.8, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989

„Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben“ zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett, deutsche Übersetzung von Ralf Funke, Parega, Düsseldorf/Bonn, 1994

„Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften“, herausgegeben von Joachim Schulte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989

„Zettel“, Schriften 5, herausgegeben von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970

ZANDER, Hartwig, „Hegels Kunstphilosophie“, A.Henn Verlag, Wuppertal/Ratingen/Kastellaun, 1970

ZEITSCHRIFTEN:

AGORA. Journal for metafysisk spekulasjon. Utgitt av Olav Gunderson, 7.Jg., Heft 2-3, 1989

AIOLOS, tidskrift för litteratur, teori och estetik, Nr.16-17, „[E(ste)tik]“, Årgang 7, Stockholm, 2001

HANNOVERISCHE SCHRIFTEN: „Keine Kritische Theorie ohne Amerika“, herausgegeben von Detlev Claussen, Oskar Negt und Michael Werz, 1.Jg., Heft 1, 1999

K&K. Kultur og klasse. Kritik og kulturanalyse: „Kierkegaard“, herausgegeben von Forlaget Medusa, 25.Jg. Heft 1, 1997

„Ludwig Wittgenstein/Schriften“, Beiheft, mit Beiträgen von Ingeborg Bachmann, Maurice Cranston, José Ferrater Mora, Paul Feyerabend, Erich Heller, Bertrand Russell und George H. von Wright, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1960

RES PUBLICA: „Adorno, modernitet och estetik“, herausgegeben von Anders Mortensen, Heft 32-33, 1996

SINN UND FORM. Beitrag zur Literatur. 19. Jg. Nr. 1, 1967

SPRING. Tidsskrift for moderne dansk litteratur: „Kierkegaards hat“, herausgegeben von Marianne Barlyng, Heft 8, Hellerup, 1995

TEXT & KONTEXT, Kopenhagener Kolloquien zur deutschen Literatur: „Die Rezeption Søren Kierkegaards in der deutschen und dänischen Philosophie und Theologie“, herausgegeben von Klaus Bohnen und Sven-Aage Jørgensen, Bd.15, Wilhelm Fink Verlag, Kopenhagen/München, 1983

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: „Walter Benjamin“, herausgegeben von Ludwig Anhold, Heft 31/32, Oktober Göttingen, 1971

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur, Sonderband, Zweite, erweiterte Auflage, edition text+kritik GmbH, München, 1983

DIE ZEIT, Nr.44, 23.Oktober 2003, 58.Jahrgang

ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHISCHE FORSCHUNG, Beiheft: „Kierkegaardstudien. Mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses Kierkegaards zu Hegel“, Victor Guarda, Heft 34, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1975

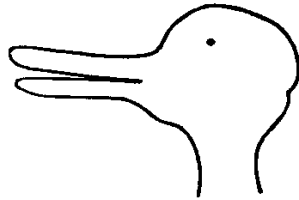
ZEITSCHRIFT FÜR KRITISCHE THEORIE, herausgegeben von Gerhard Schweppenhäuser und Wolfgang Bock, Jg., Heft 6, Dietrich zu Klampen, Lüneburg, 1998

ZEITSCHRIFT FÜR KRITISCHE THEORIE, herausgegeben von Gerhard Schweppenhäuser und Wolfgang Bock, 6.Jg., Heft 10, Dietrich zu Klampen, Lüneburg, 2000

ZEITSCHRIFT FÜR KRITISCHE THEORIE, herausgegeben von Gerhard Schweppenhäuser und Wolfgang Bock, 10. Jg., Heft 18/19, Dietrich zu Klampen, Lüneburg, 2004

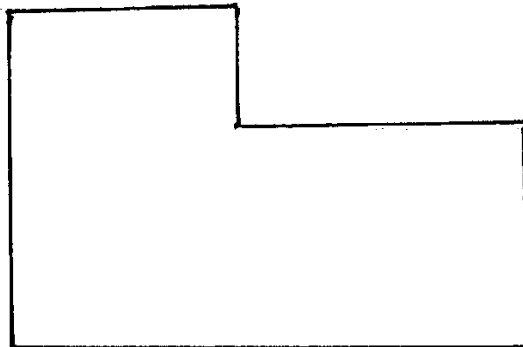
ANHANG

Fig. 1.



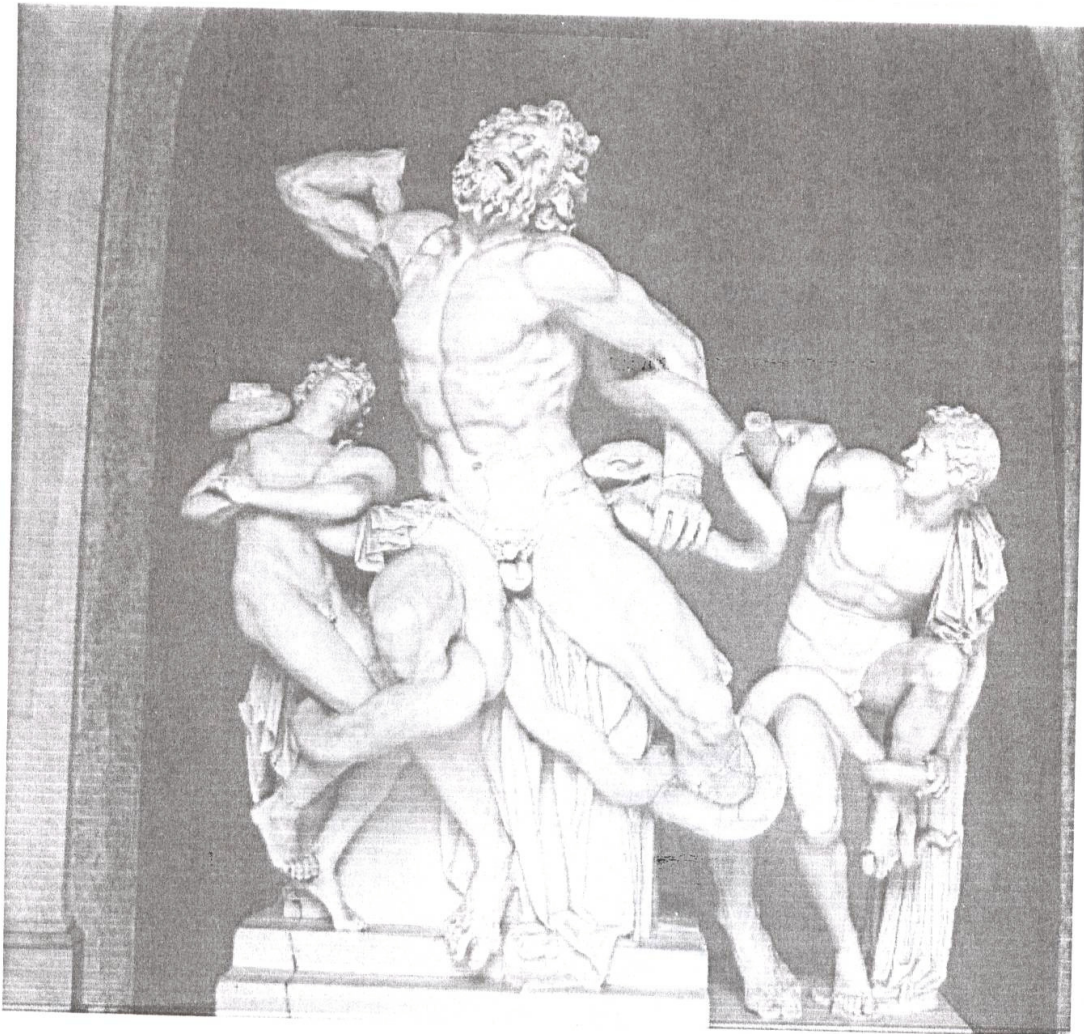
„Ente-Hase“ aus Ludwig Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main 1967, S.277

Fig.2.



„Das Lokomotiv“ aus Ludwig Wittgenstein, „Philosophie der Psychologie“, in *Gesammelte Schriften*, Bd.I, Frankfurt am Main 1982, S.87

Bild 3



„Laokoon“, Das Vatikanmuseum

Bild 4



„Das Grab Napoleons“, Det kongelige Bibliotek København, Kort- og Billedafdelinger.
Künstler und Quelle unbekannt.

Bild 5



Bas-relief of ‚Kairos‘ made by Lysippos of Sikyon, Museum of Torino, Italy

Bild 6



Medea von H.W.Bissen, (c.1850), Ny Carlsberg, København

WISSENSCHAFTLICHER WERDEGANG

Lin Elisabeth Riedesel, geb. Apenes, 13.02.71

Dissertation am 24.11.2006

Magister am 14.Mai 2001 mit dem Hauptfach Philosophie und in den Nebenfächern: Geschichte und Soziologie.

Magisterzwischenprüfung am 28.03.1995 mit dem Hauptfach Philosophie und in den Nebenfächern: Geschichte und Soziologie