

ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG UND DIE „SPRACHE DER NATUR“

Zu einem Topos der ästhetischen Diskussion von der Aufklärung bis zur Romantik

[aus: Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Sprache und Welterfahrung*. München 1978, S. 234 – 257]

Da Worte zu den Symptomen gehören, so
ist die Sprache eine poetische Erfindung -
so sind auch alle Offenbarungen und *Phaenomène*,
als symptomatische Systeme -
poetischen Ursprungs - Poetik der Natur.
Der Philosoph wäre am Ende auch nur
der innere Dichter - und so alles Wirkliche
durchaus poetisch.

Novalis

Es liegt nahe, die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und ästhetischer Erfahrung in kritischer Auseinandersetzung mit jenen Ansätzen zeitgenössischer Ästhetik zu behandeln, die Produktion und Rezeption der Kunst als einen sprachvermittelten Prozeß thematisieren und von der These ausgehen, daß sich „alles am Kunstwerk...auf Grund von Zeichen und Bedeutung erörtern läßt“ (Mukařovský).¹ Die Vielfalt der Positionen und Argumente läßt jedoch eine differenzierte Diskussion des ganzen Problemkomplexes in dem hier vorgegebenen Rahmen nicht zu. Stattdessen soll versucht werden, die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und ästhetischer Erfahrung *historisch* zu betrachten - als Beispiel dafür, wie die Tradition aus der für Philosophie und Wissenschaft der Gegenwart charakteristischen Perspektive der Sprachreflexion „neu gelesen“ werden kann.

Auch dieses Thema läßt sich hier nicht in allen Aspekten behandeln: Berücksichtigt werden „typische“ Argumente der ästhetischen Diskussion von der Aufklärung bis zur Romantik, soweit sie sich auf die Verschränkung von Natur-, Sprach- und Kunstbegriff beziehen. Der Beginn dieser Periode läßt sich mit Nivelle (S. 3) als Zeit des „ästhetischen Bewußtwerdens“ bezeichnen: Trotz mancher Antizipationen im Denken der Renaissance wird der Bereich des Ästhetischen erst im 18. Jahrhundert als mehr oder weniger autonome Dimension menschlicher Welterfahrung anerkannt und diskursiv begründet. Dabei wird eine Reihe von Leitvorstellungen erkennbar, die der ästhetischen Diskussion jener Zeit bei aller Vielfalt miteinander konkurrierender Meinungen einen einheitlichen Charakter verleiht. Zu diesen weithin akzeptierten Vorstellungen gehört der alte Topos einer „Sprache der Natur“², dessen Neubestimmung eine für die geistesgeschichtliche Wende zur „Neuzeit“ symptomatische *Differenz zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Naturerfahrung* zum Ausdruck bringt, wie sie in ihren allgemeineren Aspekten vor allem von Joachim Ritter dargestellt worden ist.

Um den angedeuteten Problemzusammenhang in einer vom Sprachgebrauch einzelner Autoren oder Schulen relativ unabhängigen Weise analysieren zu können, bedarf es eines systematischen Rahmens, der es gestattet, die Begriffe „Sprache“ und „ästhetische Erfahrung“ strukturell zueinander in Beziehung zu setzen.

Der Begriff „ästhetische Erfahrung“ soll eine *spezifische Form der Subjekt-Objekt-Relation* bezeichnen, die sich als solche signifikant von anderen Formen der Welterfahrung unterscheidet.³ Als *hermeneutische Relation*, die auf seiten des Subjekts *Verstehen* und *Interpretation*,

¹ Zit. nach Erlich S. 175.

² Vgl. hierzu Curtius S. 306ff. („Das Buch als Symbol“) und Foucault S. 46ff. (vor allem „Die Signaturen“, „Die Schrift der Dinge“ und „Das Sein der Sprache“).

³ Mit bekannten philosophischen Weltbegriffen angedeutet: *Ästhetische* Erfahrung der Welt als eines „sich selbst gebärenden Kunstwerks“ (Nietzsche); *wissenschaftliche* Erfahrung der Welt als „alles was der Fall ist“ (Wittgen-

auf seiten des Objekts *Sinn* und *Bedeutung* voraussetzt, ist ästhetische Erfahrung durch *Sprache* - im weitesten Sinne - vermittelt: Medium international ausgerichteter ästhetischer Produktion und Rezeption

Zur weiteren Differenzierung der Problemstellung bietet sich die von Hans Jauß in seinem „Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung“ begründete Unterscheidung zwischen *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis* an: „Ästhetisch genießendes Verhalten, das zugleich Freisetzung *von* und Freisetzung *für* etwas ist, kann sich auf drei Ebenen vollziehen: für das produzierende Bewußtsein im Hervorbringen von Welt als seinem eigenen Werk (*Poiesis*), für das rezipierende Bewußtsein im Ergreifen der Möglichkeit, die Welt anders wahrzunehmen (*Aisthesis*), und schließlich - damit öffnet sich die subjektive Erfahrung - in der Beipflichtung zu einem vom Werk geforderten Urteil oder in der Identifikation mit vorgezeichneten und weiterzubestimmenden Normen des Handelns⁴ (*Katharsis*).“ (S. 277)

Ich halte es allerdings für zweckmäßig, die beiden im Begriff der *Katharsis* zusammengefaßten Momente auch terminologisch zu trennen, d.h. zwischen *Katharsis* als kommunikativer Identifikation und *Krisis*⁵ als ästhetischer Beurteilung zu unterscheiden. Eine solche Differenzierung legt sich auch deshalb nahe, weil sich die ästhetische Konsensbildung - zumindest in ihrer argumentativ begründeten Form - auf der *Meta-Ebene des ästhetischen Diskurses*⁶ bewegt und damit reflexiv auf die „primären“ Ebenen der *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis* zurückbezogen ist.⁷

Im vorliegenden Zusammenhang ist schließlich auch der Begriff der *Noesis* zu berücksichtigen, weil er als Gegenpol zur *Aisthesis*⁸ und Schönheitsauffassung repräsentiert⁹, wie sie noch

stein); *alltäglich-pragmatische* Erfahrung der Welt als „Zugänglichkeit von innerweltlichen Zuhandem“ (Heidegger); *moralische* Erfahrung der Welt als eines „Reichs der Zwecke“ für „vernünftige Wesen“ (Kant).

⁴ Die Identifikation mit Normen des Handelns bezieht sich natürlich primär auf die literarisch vermittelte ästhetische Erfahrung. Im folgenden berücksichtige ich nur das allgemeinere Moment der emotionalen Identifikation, das sich auch am Beispiel der Musik oder der Malerei exemplifizieren läßt.

⁵ Zum Begriff der *Krisis* als ästhetischer Beurteilung der Musik in der griechischen Musiktheorie im Anschluß an Aristoxenos vgl. Schäfer Kap. 3 („Die Ästhetik der Tonkunst“).

⁶ Zur allgemeinen Struktur des ästhetischen Diskurses vgl. meinen entsprechenden Beitrag in: „Sprachanalytische Ästhetik“.

Der ästhetische Diskurs ist die *Bedingung der Möglichkeit, ästhetische Erfahrung in ihren Voraussetzungen, Inhalten und Zielen begrifflich zu objektivieren* und dadurch überhaupt erst deutlich zu Bewußtsein zu bringen. In seiner sedimentierten Form als überkommener Thesaurus ästhetisch gebrauchter Begriffe und als anerkannter Kanon ästhetischer Normen umschreibt er den Erwartungshorizont, innerhalb dessen sich ästhetische Produktion und Rezeption bewegen - und sei es lediglich ein Vorverständnis von „schön“ oder „häßlich“. Werden auf diese Weise die Akte der *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis* durch die Bestimmungen des ästhetischen Diskurses vorderstrukturiert, so wirken sie andererseits auch verändernd auf den Diskurs zurück, dann nämlich, wenn sich Widersprüche zwischen primärer Erfahrung und begrifflicher Artikulation zeigen, die dazu führen, daß der bestehende Konsensus aufgekündigt wird, mit dem Ziel, die überkommenen Kriterien des Ästhetischen durch neue „adäquate“ zu übersetzen. Das Verhältnis zwischen dem ästhetischen Diskurs auf der einen Seite und den primären Formen ästhetischer Erfahrung auf der anderen Seite ist also durchaus „dialektisch“. Der dadurch in Gang gesetzte Prozeß ästhetischer Urteilsbildung bewegt sich zwischen den Möglichkeiten der „Normerfüllung“ aufgrund eines selbstverständlichen Konsens, der „Normdurchbrechung“ und der „Normbildung“ als Versuch, durch exemplarischen Aufweis und argumentative Begründung zu einem neuen Konsens zu gelangen (vgl. Jauß S. 314).

⁷ Als eigenständige Argumentationsform konstituiert sich der ästhetische Diskurs im achtzehnten Jahrhundert als „Kritik des Geschmacks“. Sieht man von der moralischen Komponente ab, so äußert sich der Geschmack als ästhetisch motivierte Wahl und Wertung (Shaftesbury III S. 164f.). Während Anhänger des Empirismus die Kriterien ästhetischer Beurteilung (*Krisis*) als prinzipiell nur „subjektiv“ gültig betrachten, deuten Anhänger des Rationalismus das Geschmacksurteil als „vorläufige“ Form eines Verstandesurteils, das sich als solches auf objektive Kriterien stützen muß, die „ihren Grund in der unveränderten Natur der Dinge selbst“ haben (Gottsched, zit. nach der Textsammlung von Bormann, S. 34). Kant stimmt mit den Empiristen darin überein, daß der „Bestimmungsgrund des Geschmacksurteils *nicht anders* als *subjektiv* sein kann“ (Kritik der Urteilskraft A3); als Ausdruck eines „sensus communis aestheticus“ (a.a.O. A 158) fordert das Geschmacksurteil jedoch „jeder-manns Beistimmung“ (a.a.O. A 134). Diese Auszeichnung des normbildenden Charakters bestätigt für Jauß die bleibende Aktualität des Ansatzes von Kant als Begründung der „kommunikativen Funktion“ ästhetischer Erfahrung (S. 336ff).

⁸ Der Gegensatz von *Aisthesis* und *Noesis* wurde vor allem von Baumgarten in die ästhetische Diskussion eingeführt, zugleich allerdings rationalistisch harmonisiert: „Wahrheit“ kann gleichermaßen ästhetischer und noetischer Natur sein (Aesthetica § 439). Kant führt diesen Ansatz in seiner „Logik“ durch die Unterscheidung zwischen logisch -begrifflicher und ästhetisch-anschaulicher Deutlichkeit der Erkenntnis weiter aus (Logik A 85ff).

in der Forderung der rationalistischen Ästhetik, daß die Wahrheit Maßstab auch des Schönen sei, zum Ausdruck kommt.

Im Rahmen des für die ästhetische Diskussion des achtzehnten und beginnenden neunten Jahrhunderts verbindlichen metaphysischen und erkenntnistheoretischen Begriffssystems sind die Akte der Noesis, Poiesis, Aisthesis, Katharsis und Krisis in den *anthropologischen Anlagen des Verstandes, der Phantasie, der Anschauung, des Gefühls und des Geschmacks* zentriert. In globaler Weise wird die ästhetische Dimension menschlicher Welterfahrung *subjektbezogen* durch ein spezifisches teleologisch begründetes Zusammenspiel jener Anlagen¹⁰, *objektbezogen* durch die Begriffe des Natur- und Kunstschönen umschrieben. Den einzelnen anthropologischen Anlagen lassen sich je verschiedene Funktionen der Sprache zuordnen, so daß die ästhetische Subjekt-Objekt-Beziehung auch im Hinblick auf ihre Verwirklichung im sprachlichen Medium bestimmt werden kann. Da der noetischen Sprache des Verstandes im allgemeinen nur eine Hilfsfunktion zugebilligt wird¹¹ und die kritische Sprache des Geschmacks erst in der Reflexion auf sie Kriterien der normativen Geltung des Ästhetischen zur Anwendung kommt, bleiben als *primäre Medien ästhetischer Erfahrung* die „Sprachen“ der Phantasie, der Anschauung und des Gefühls.

Zu beachten ist im folgenden die Zweideutigkeit des traditionellen Sprachbegriffs: „Sprache“ bezieht sich gleichermaßen auf den „inneren“ Vorgang der *monologischen Vergegenwärtigung* von Vorstellungen, Anschauungen und Gefühlen im Bewußtsein des jeweiligen Subjekts wie auf den „äußeren“ Vorgang der *intersubjektiv gültigen Mitteilung* jener Bewußtseinsinhalte mit Hilfe allgemeinverständlicher Zeichen. Die Eigenschaften, die ein Zeichensystem besitzen muß, um die Akte der Poiesis, Aisthesis und Katharsis zum Ausdruck bringen zu können, lassen sich als *Kreativität, Ikonizität* und *Expressivität* bezeichnen. Vor allem die romantische Sprachtheorie versucht, die kreative, ikonische und expressive Funktion als Wesensmerkmale jeder „natürlichen“ Sprache zu erweisen und auf diese Weise auch die verschiedenen Formen künstlerischer Darstellung anthropologisch in einer ursprünglichen Sprachkompetenz zu verankern.

Das - im übrigen bemerkenswert vieldeutige - Prinzip der Mimesis stiftet darüber hinaus eine grundsätzliche Analogie zwischen der „Sprache der Kunst“ und der „Sprache der Natur“: Die Suche nach den „natürlichen“ Voraussetzungen ästhetischer Erfahrung erscheint daher als einer der entscheidenden Gesichtspunkte, die die Diskussion jener Zeit von der modernen Ästhetik und ihrer Betonung der „konventionellen“ Bedingungen ästhetischer Produktion und Rezeption unterscheidet.

NOESIS	Verstand	kognitive Funktion	
AISTHESIS	Anschauung	ikonische Funktion	Sprache der Natur

Schopenhauer stellt schließlich „Sprache der Anschauung“ und „Sprache des Begriffs“ gegenüber, jene als Medium der Kunst, diese als Medium von Philosophie und Wissenschaft (II S. 521ff).

⁹ Am eindrucksvollsten manifestiert sich der noetische Schönheitsbegriff in der harmonikalen Begründung der Musik von Pythagoras bis Kepler; vgl. dazu Schäfer Kap. 2 („Die Noetik der Harmonie“) und Zimmermann („Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs“).

¹⁰ Repräsentativ für eine solche teleologische Bestimmung ist Kants Begründung der ästhetischen Erfahrung als „*freies Spiel* der Erkenntnisvermögen“, das sich an der „subjektiven Zweckmäßigkeit“ des Gegenstandes orientiert (Kritik der Urteilskraft A 28ff).

¹¹ Nur Anhänger einer konsequent rationalistischen Ästhetik machen die begriffliche Deutlichkeit und Wahrheit zum entscheidenden Kriterium auch der ästhetischen Darstellung. Die Rolle der „Sprache des Begriffs“ ist der wesentliche Streitpunkt zwischen „Allegorikern“ und „Symbolikern“. (Vgl. dazu Sörensen S. 41ff.) Die herrschende antirationalistische Einstellung formuliert u.a. Schopenhauer: „Die *Ideen* sind wesentlich ein Anschauliches und daher in seinen nähern Bestimmungen Unerschöpfliches.....Daher ist ein Kunstwerk, dessen Konzeption aus bloßen deutlichen Begriffen hervorgegangen, allemal ein unechtesGanz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerks sind wir nur dann, wenn er etwas hinterläßt, das wir bei allem Nachdenken darüber nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffs herabziehen können.“ (II S. 525).

KATHARSIS	Gefühl	expressive Funktion	natürliche Sprache
POIESIS	Phantasie	kreative Funktion	Sprache der Kunst
KRISIS	Geschmack	normative Funktion	

Die Sprache der Natur

Der spekulative Naturbegriff der platonistischen Tradition verbindet die „quantitative“ Auffassung der Natur als mathematisch bestimmter Ordnung mit der „qualitativen“ Auffassung der Natur als eines ontologisch ursprünglichen Ensembles von Urbildern (Ideen), die von einer Vielfalt phänomenaler Abbilder mehr oder weniger adäquat zum Ausdruck gebracht werden. Diese Einheit von quantitativer und qualitativer Betrachtungsweise als Voraussetzung aller „Wesenserkenntnis“ versucht die Naturphilosophie bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein gegen die sich entfaltende Naturwissenschaft zu verteidigen. Grundlage ihrer Spekulation ist der *Mythos vom welterzeugenden Logos*, der die mathematische und die eidetische Bestimmtheit der Natur in sich vereinigt. Die eidetische „Lesart“ des Logos führt zu einer *hermeneutischen* Auffassung des Zusammenhangs von Wesen und Erscheinung: Die Phänomene gelten als *Zeichen*, die einen *Sinn* enthüllen.¹² Dessen ursprünglicher Ort ist der Logos selbst, wie es u.a. die Eingangsverse des Johannes-Evangeliums formulieren: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“ So wird für die Naturphilosophie die erscheinende Natur zu Gottes „ausgesprochen Wort“: „An der äusserlichen Gestalt nüz aller Creaturen / an ihrem Trieb und Begierde / item, an ihrem außgehenden Hall / Stimm oder Sprache / kennt man den verborgenen Geist....Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung. Und das ist die Natursprache / daraus jedes Ding aus seiner Eigenschafft redet / und sich immer selber offenbahret.“ (Böhme S. 8 f.)

„Äußeres“ Abbild und „inneres“ Urbild verhalten sich wie Wortform und Wortinhalt; Natur- und Spracherfahrung werden in Analogie gesetzt. Doch ist das Verhältnis von Form und Inhalt vieldeutig: Durch das Ereignis von Babel - durch den Verlust der adamitischen Ursprache - ging der hermeneutische Schlüssel zum unmittelbaren Verständnis der Natur als „Wortung“ Gottes verloren; der ursprünglich transparente Sinn hat sich verdunkelt. Unter dieser Voraussetzung erscheint die Natur als ein rätselhafter Text, „in dem jedes Zeichen in Beziehung zu allen anderen die Rolle des Inhalts oder des Zeichens, des Geheimnisses oder des Hinweises spielen kann“ (Foucault S. 66).

Gegen eine solche spekulative Hermeneutik wenden sich die Proponenten der neueren empirisch orientierten Naturwissenschaft: Der Sinn des „Buches der Natur“ sei kein verborgener, dem man sich nur durch Interpretation nähern könne; er liege vielmehr „offen vor Augen“: Das Buch „ist in mathematischer Sprache geschrieben“ und „unsere Untersuchungen haben die Welt der Sinne zum Gegenstand, nicht eine Welt von Papier“ (Galilei¹³). Dieser Ansatz hat seinen Erkenntnisanspruch zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts allgemein gegen die naturphilosophische Tradition durchgesetzt.¹⁴ Er bildet die Grundlage des neuzeitlichen Erfahrungsbegriffs, wie er von Kant verbindlich formuliert und transzendental gerechtfertigt worden ist: Natur ist Material der „Inbegriff aller Gegenstände der Erfahrung“, formal die „Gesetzmäßigkeit aller Gegenstände der Erfahrung“ (Prolegomena A 74 f.); sie ist damit nicht mehr Objekt hermeneutischen Verstehens und Interpretierens, sondern Objekt empirisch-theoretischer Beschreibung und Erklärung.

Die Herausbildung des *wissenschaftlichen Naturbegriffs* betrifft jedoch nur die eine Seite des hier betrachteten Wandels: Fast ebenso signifikant ist die Herausbildung des ästhetischen

¹² Vgl. hierzu Foucault S. 66 ff.

¹³ Zit. nach Vorländer S. 252.

¹⁴ Die romantischen Restaurationsversuche (Schelling etc.) stehen ganz im Zeichen des ästhetischen Naturbegriffs.

Naturbegriffs, die der qualitativen Auffassung der Natur als anschaulicher Verkörperung von Urbildern eine neue Bedeutung verleiht. So begründet die idealistische Ästhetik des achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts¹⁵ ihren Anspruch auf „Wesenserkenntnis“ mit der Möglichkeit, durch ästhetische Kontemplation „in ‘anschaulichen’ aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern das Naturganze und den ‘harmonischen Einklang im Kosmos’ zu vermitteln“ (Ritter S. 153). Diese erstmals von Joachim Ritter in aller Deutlichkeit herausgestellte Transformation des metaphysischen in den ästhetischen Naturbegriff ist allerdings ein Prozeß, in dessen Verlauf verschiedene Begründungsversuche miteinander konkurrieren. Allen ist der Topos von der „Sprache der Natur“ geläufig, doch nur die idealistische Ästhetik versucht ihn in diesem ursprünglichen Sinne als Mythos vom welterzeugenden Logos zu restaurieren. Die neuartige *Auszeichnung ästhetischer Erfahrung* äußert sich dabei in der Überzeugung, daß „der höchste Akt der Vernunft ein ästhetischer Akt“ und daß ohne „ästhetischen Sinn“ keine wahrhafte Erkenntnis möglich sei¹⁶; so kann der Künstler als „Naturlehrer“ (Herder VIII S. 99), die Welt als ein „ewig sich selbst bildendes Kunstwerk (F.Schlegel¹⁷)“ erscheinen.

Die Begründung dieser im Denken der Romantik kulminierenden Naturauffassung mutet zunächst wie eine bloße Wiederholung altbekannter Thesen an: Die Welt ist „Rede an die Kreatur durch die Kreatur“ (Hamann¹⁸), Resultat einer „semantischen Handlung“ Gottes (Baader XI S. 75), eines Schaffens, das „zur Sprache das Dasein der wirklich erscheinenden Dinge“ hat (Solger S. 260). Die „sogenannte sinnliche, materielle Natur“ gilt als „Symbol und Copie der inneren, geistigen Natur“ (Baader a.a.O.). Medium des Verstehens und der Interpretation sind ästhetische Anschauung und kathartische Einfühlung in die Natur in der Natur, so daß diese als „alter ego“ erscheint, das uns anspricht.

So wird „alles, was uns umgibt, zum Zeichen; es wird bedeutend, es wird zur Sprache“. (Moritz S. 202) „*Grammatik*. Der Mensch spricht nicht allein - auch das Universum *spricht* - alles spricht - unendliche Sprachen.“ (Novalis III S. 267 f.) Eine solche pansemiotische Betrachtungsweise¹⁹ macht die Dinge zu Zeichen und die Zeichen zu Dingen, so daß sich „Sein“ und „Bedeutung“ hermeneutisch verschränken: „So wie es kein absolutes Zeichen gibt - denn jedes ist auch eine Sache - ‘so gibt es im Endlichen keine absolute Sache’ sondern jede bedeutet und bezeichnet.“ (Jean Paul S. 182 f.)

Die konkrete Vermittlung von Sein und Bedeutung in der ästhetischen Naturerfahrung formuliert der Begriff des *Symbols*:²⁰ „Jedes Ding bedeutet, d.i. es trägt die Gestalt dessen, was es ist; die darstellendsten, ausdrückendsten, prägnantesten sind...die Natursymbole.“ (Herder XXII S.- 322 f.) Form und Inhalt des Symbols werden platonistisch als Abbild-Urbild-Verständnis bestimmt: „Jede Gestalt bedeutet ihre Idee, sie durch sich sprechend, natürlich.“ (Herder XXIII S. 315) Die „natürliche“ Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem wird auch als Verhältnis von Erscheinung und Wesen, Äußerem und Innerem, Materie und Geist, Realem und Idealem, Endlichem und Unendlichem, Besonderem und Allgemeinem gedeutet.

Gegenüber jedem Versuch einer begrifflichen Fixierung erweist sich das Symbol als *vieldeutig*. Das Extrem solcher Vieldeutigkeit formuliert Novalis durch die These „Alles kann Symbol des Anderen seyn - Symbolische Function“, (III S. 398). Die „gegenseitige Verkettung aller Dinge durch ein ununterbrochenes Symbolisieren“ (A. W. Schlegel II S. 83) macht die

¹⁵ Die Grundzüge der idealistischen Ästhetik sind natürlich schon früher - vor allem in den Kunsttheorien der Renaissance - erkennbar; neu ist jedoch die entschiedene Entgegensetzung von ästhetischer und wissenschaftlicher Naturerfahrung.

¹⁶ So die Formulierung im „Systemprogramm des deutschen Idealismus“ aus den Jahre 1796 (zit. nach Nivelle S. 235).

¹⁷ Jugendschriften, hrsg. v. J. Minor (1882), Bd. II S. 364.

¹⁸ Schriften, Berlin 1821-43, Bd. II S. 261.

¹⁹ Das moderne Äquivalent dieser Betrachtungsweise ist die Beschreibung der kulturell bedingten Repräsentation von Wirklichkeit durch Zeichen als eines Prozesses „unendlicher Semiose“ (Eco S. 74 ff.). Hier allerdings wird der Begriff der Natur durch den der Konvention ersetzt.

²⁰ Zu den verschiedenen Symboltheorien vgl. Sörensens umfassende Darstellung.

Sprache der Natur zum Gegenstand stets sich erneuernder Interpretation.²¹ „Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgetan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht.“ (A. W. Schlegel II S. 81) Die symbolische Funktion kommt zwar auch in der menschlichen Sprache zum Ausdruck, reflektiert jedoch aus romantischer Sicht - ganz im Sinne der spekulativen Naturphilosophie - eine von subjektiver Willkür unabhängige Verwandtschaft aller Dinge²², die Einheit von Mikro- und Makrokosmos, verborgene Entsprechungen und Sympathien. (A.W. Schlegel II S. 241) Da diese Verwandtschaft letztlich durch den ursprünglichen Logos gestiftet wird, ist der „Natarsinn“ der Dinge mit ihrem „Geist“ identisch; „alles, sagen wir, ist Geist und Seele. Das sonst Unbedeutende *symbolisiert*.“ (Herder XXII S. 324) So verbindet sich in der symbolischen Naturauffassung Aisthesis mit Katharsis in dem Sinne, daß ästhetische Erfahrung die *kommunikative Identifikation* mit der Natur als alter ego voraussetzt. „Drückt nicht die ganze Natur, so gut wie das Gesicht und die Gebärden, der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren wunderbaren Wesen aus die wir Menschen nennen? Wird nicht der Fels ein eigentümliches Du, eben wenn ich ihn anrede? Und was bin ich anders als der Strom, wenn ich wehmütig in seine Wellen hinein schaue, und die Gedanken in seinem Gleiten verliere?“ (Novalis S. 389)

Die Natur *spricht* nur unter der Voraussetzung, daß sie als ein Subjekt betrachtet wird, das den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, und der Mensch *versteht* dieses Sprechen nur, wenn er sich als die dem Natur-Subjekt entsprechende Subjekt-Natur begreift. Rückblickend erscheint der außerordentliche Einfluß, den die Idee einer „Sprache der Natur“ in der ästhetischen Diskussion jener Zeit gespielt hat, vor allem als ein spekulativ eingekleideter Protest gegen die wachsende Instrumentalisierung des menschlichen Naturverhältnisses angesichts der Expansion von Wissenschaft, Technik, Ökonomie und Verwaltung in der bürgerlichen Gesellschaft.²³ Dieser entqualifizierenden Wirkung einer allgegenwärtigen Zweck-Mittel-Rationalität soll ästhetische Erfahrung entgegenwirken. So stehen sich *sprechende* und *verstummt* wie *freie* und *unterworfen*e Natur gegenüber²⁴, ein Gegensatz, den Schopenhauer am Unterschied zwischen englischen („richtiger chinesischen“) und französischen Gärten verdeutlicht: „In jenen nämlich wird der Wille der Natur, wie er sich in Baum, Staude, Berg und Gewässer objektiviert, zu möglichst reinem Ausdruck dieser seiner Ideen, also seines eigenen Wesens gebracht. In (diesen) ... hingegen spiegelt sich nur der Wille des Besitzers, welcher die Natur unterjocht hat, so daß sie statt ihrer Ideen die ihm entsprechenden, ihr aufgezwungenen Formen als Abzeichen ihrer Sklaverei trägt.“(II S. 521) Bedenkt man das damals kaum antizipierbare Ausmaß der Zerstörung „freier“ Natur in der modernen Industriegesellschaft, so gewinnt der seltsame Traum, „die ausgestorbene Sprache der Natur von den Toten wieder aufzuerwecken“ (Hamann S. 129) ein überraschendes Moment der Aktualität.²⁵

²¹ Der hermeneutische Ansatz Gadamers ist deutlich vom romantischen Symbolbegriff beeinflusst. So repräsentiert für ihn die These von Novalis, daß alles Symbol des anderen sein könne, die „umfassendste Formulierung des hermeneutischen Gedankens „. Die besondere Auszeichnung des Kunstwerks liege darin, daß es „den Symbolcharakter, der allem Seienden, hermeneutisch gesehen, zukommt, in sich versammelt und zur Sprache bringt.“ (S. 100 f).

²² Die symbolische Funktion wird allerdings von F. Schlegel und Novalis auch als rein artistisches Prinzip der „genialischen Zufallsproduktion“ verstanden; als solches hat es vor allem die Theorie des französischen Symbolismus und des Surrealismus beeinflusst.

²³ In diese, Sinne deutet Habermas das „Verlangen nach einem mimetischen Umgang mit der Natur“ als Ausdruck von Bedürfnissen, „die im materiellen Lebensprozeß der bürgerlichen Gesellschaft gleichsam illegal geworden sind“ und als „Sehnsucht nach dem Glück einer kommunikativen Erfahrung, die den Imperativen der Zweckrationalität enthoben ist und der Phantasie ebenso Spielraum läßt wie der Spontanität des Verhaltens“ (S. 110).

²⁴ Vgl. hierzu S. 158 ff.

²⁵ Einflüsse der Lehre von der „Sprache der Natur“ zeigen sich innerhalb der modernen Ästhetik vor allem bei Benjamin und Adorno. So hat Benjamin in einem frühen unmittelbar von der romantischen Kunst- und Sprachphilosophie inspirierten Aufsatz gegenüber dem am wissenschaftlichen Naturbegriff orientierten Ansatz Kants einen „vertieften Begriff von Erfahrung“ gefordert, der auf das „sprachliche Wesen der Dinge“ Rücksicht nimmt. In diesem Zusammenhang schlägt er vor, die verschiedenen Kunstformen „alle Sprachen aufzufassen und ihren Zusammenhang mit Natursprachen zu suchen“ (S. 38 und S. 25). Auch Adorno versucht, den physiognomischen Ausdruck der Kunstwerke in Analogie zur Physiognomie der Natur zu verstehen: „Das Lückenlose,

Das Naturfundament der Sprache

Der erkenntnistheoretische Aspekt des Verhältnisses von Sprache und ästhetischer Erfahrung betrifft die Frage, wie die Akte der Poesis, Aisthesis und Katharsis sprachlich repräsentiert und mitgeteilt werden können. Während die rationalistische und empiristische Sprachtheorie strikt zwischen „innerer“ und „äußerer“ Repräsentation trennt, versucht vor allem die romantische Sprachtheorie, Innen- und Außenseite der Sprache als eine in ihrem Wesen begründete „natürliche“ Einheit zu verstehen.²⁶ Den spekulativen Hintergrund dieser Äußerungen zum Naturfundament der Sprache bildet wiederum die „Sprache der Natur“ als Medium der göttlichen Poesie sowie die „heilige Sprache Adams“, „dem Gott die göttliche Onomathesia, d.i. Namengebung nach dem wahren Wesen jedes Gegenstandes gewährte“ (Vico S. 77). So erscheint der Romantik das durch die Mythologie geprägte erste Stadium der historischen Sprachentwicklung nicht selten als Reminiszenz jenes paradiesischen Zustands. Die postulierte „poetische“ Ursprache wird zum Gegenpol der „prosaischen“ Sprache neuzeitlicher Wissenschaft, in der „so viel als möglich vom beseelten Hauch zur algebraischen Chiffre herabsinkt“ (A. Schlegel II S. 243) Zwischen beiden steht die Sprache des täglichen Umgangs, die immerhin noch Spuren ihres ursprünglichen Wesens enthält: „Es bleiben immer poetische Element in ihr zerstreut, wenn sie sich noch so sehr verstecken: und die Rückkehr zur Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit muß immer gefunden werden können.“ (a.a.O. S. 243)

Während Repräsentanten der Aufklärung den Übergang vom poetischen zum prosaischen Stadium der Sprachentwicklung als Fortschritt der Vernunft begrüßen²⁷, beklagen Romantiker diesen Prozeß als ein Symptom des Verfalls, durch den die Sprache „in gewissem Maße ihrer Realität beraubt“ werde. (Wordsworth²⁸) Dem sprachtheoretischen Konflikt entspricht auf erkenntnistheoretischer Ebene die Gegenüberstellung von *empfindendem* und *denkendem* Zustand als primärer Tatsache der menschlichen Existenz. So ist Rousseaus anticartesianische Formel „Exister pour nous, c'est sentir“ mit der Vorstellung einer „langue des passions“ verbunden, in der sich der „homme sensuel“ auf natürliche Weise zum Ausdruck bringt.²⁹

In ihrer expressiven Funktion ist die menschliche Natursprache ein „Wörterbuch der Seele“ (Herder V S. 56). Der natürliche Ursprung der expressiven Zeichen wird u. a. damit begründet, daß sie „durch innere Affektionen veranlaßt werden“ (A. Schlegel II S. 239); sie werden also als unmittelbare indexikalische Anzeichen verstanden. Die kathartische Identifikation mit dem Seelenzustand anderer Menschen wird durch die „Sympathie“ aller empfindenden Wesen ermöglicht, die es erlaubt, sich an die Stelle des anderen zu setzen.³⁰

Die ikonische Funktion betrifft die „anschauliche“ Repräsentation der Wirklichkeit mit Hilfe von Zeichen, deren Beschaffenheit „in der Natur des Bezeichneten“ gründet.³¹ Obwohl diese Bedingung höchstens von einigen Onomatopoetika erfüllt wird³², findet sich immer wieder

Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet.“ (S. 114). So verwundert es nicht, wenn Adorno die ästhetische Erfahrung der Natur zur Bedingung eines adäquaten Kunstverständnisses erklärt: „Wer nicht in der Erfahrung der Natur jene Trennung von Aktionsobjekten zu vollbringen vermag, die das Ästhetische ausmacht, der ist der künstlerischen Erfahrung nicht mächtig.“ (S. 408). An der romantischen Spekulation erinnert auch die zentrale These vom „Rätselcharakter“ aller Kunst, nach der Kunstwerke als „hieroglyphenhafte Schriften“ aufzufassen sind, „zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt“ (S. 189).

²⁶ Zur Geschichte der Sprachtheorie von der Aufklärung bis zur Romantik vgl. Coseriu und Apel, zum Gegensatz von logisch-analytischem und poetisch-hermeneutischem Sprachbegriff Zimmermann („Sprachtheorie und Poetik“).

²⁷ Wellek (S. 145) verweist in diesem Zusammenhang auf Fontenelles „Traité de la Poésie en générale“.

²⁸ Zit. nach Wellek S. 669.

²⁹ Zur Sprachtheorie Rousseaus vgl. Coseriu S. 244 ff.; zur Bedeutung Rousseaus für das Zeitalter der „Empfindsamkeit“ siehe Sauder S. 90 ff. und S. 211 ff.

³⁰ Als rein psychologisches Phänomen definiert Burke diesen Begriff als „a sort of substitution, by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected“. Zit. nach Klein s. 44).

³¹ So bestimmt Mendelssohn das „natürliche“ Zeichen (cf. Sörensen S. 35).

³² Nach Vico (S. 91) bildete sich die artikulierte Sprache onomatopoetisch, „so wie noch jetzt die Kinder sich sehr gut auszudrücken verstehen“.

die Behauptung, daß die menschliche Ursprache jene mimetische „Sprache der Bilder“ sei. Plausibel wird dies nur vor dem Hintergrund der erwähnten *Semantisierung von Anschauungen als „innerer“ Repräsentationen*; als „natürlich“ erscheinen dann solche Zeichen, durch die die Wirklichkeit „unsern Sinnen wie unmittelbar vorgestellt“ wird.³³ Eine andere Erklärung bietet die These, daß die Ursprache aus *Hieroglyphen* bestanden habe. Als solche bezeichnet Vico „Gesten oder Körper, die eine natürliche Beziehung zu den Ideen haben, die sie ausdrücken wollen“ (S. 37; vgl. S. 85 und 99).

Die für die Bestimmung des Verhältnisses von Sprache und ästhetischer Erfahrung zweifellos interessanteste Eigenschaft der postulierten Ursprache ist die in ihrem Wesen begründete Möglichkeit, nicht nur schon existierende Wirklichkeit auszudrücken, sondern auch neue Wirklichkeit zu erschaffen: „In den früheren Epochen ... gebiert sich in und aus der Sprache, aber ebenso notwendig und unabsichtlich als sie, einen dichterische Weltansicht, d.h. eine solche, worin die Phantasie herrscht.“ (a.W. Schlegel II S. 226) Exemplarisches Produkt dieser sprachlichen Poiesis ist die Mythologie, die eine „Welt für sich“ bildet. (Moritz S. 195)³⁴ Die Mittel, mit denen die *creative Funktion* der Sprache realisiert wird, sind in erster Linie *Metapher* und *Metonymie*. Durch deren Bestimmung als „Sprechen nach natürlichen Eigenschaften“, „wie es den Menschen zu allen Zeiten und überall eigentümlich ist“ (Vico S. 94), werden Natur und Sprache auch dort noch in Beziehung gesetzt, wo die Autonomie sprachlich konstituierter Bedeutung eher eine Distanz erwarten läßt. Für die Romantik reflektiert jeder Akt sprachlicher Poiesis im Grunde nur jene „eine große Metapher, welche schon in der ursprünglichen Bildung der Sprache liegt, da nämlich das Sinnliche das zu bezeichnende Geistige vertreten muß, wodurch die Gleichheit dieser beiden entgegengesetzten Welten erklärt wird“ (A. Schlegel II S. 251). Sieht man von diesem spekulativen Ursprung ab, so muß die Sprache in ihrer kreativen Funktion tatsächlich als autonom erscheinen, wie es am entschiedensten Novalis betont hat: Das „Eigentümliche“ der Sprache liege letztlich darin, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert“. - Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei - Sie machen eine Welt für sich aus - Sie spiegeln nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll - eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge. So ist es auch mit der Sprache...“ (II S. 672)

Sprache der Natur- Sprache der Kunst

Gilt als „Sprache“ „alles, wodurch sich das Innere im äußeren offenbart“ (A. Schlegel I S. 152), so läßt sich auch die Kunst als Sprache, das Kunstwerk als Träger einer Bedeutung verstehen.³⁵ Dank der romantischen Identifikation von Natur und Geist bildet die Ebene der platonischen Urbilder das letzte Signifikat der „Sprache der Natur“ wie der „Sprache der Kunst“. Als „höhere geistige Natursprache“ (F. Schlegel X S. 405) bleibt die „umbildende Darstellung“ der Kunst (A. Schlegel II S. 240) an vorgängige Akte der Aisthesis und Katharsis gebunden: Der Künstler soll „die Sprache der Natur reden lernen“ (Carus S. 122), d.h. die anschauliche Physiognomie der Dinge und deren Affinität zu den Gefühlszuständen des Subjekts erfahren lernen. Denn es ist seine Aufgabe, die in der Natur verkörperten Ideen „durch Verdeutlichung und reinere Wiederholung zu verdolmetschen“ (Schopenhauer II S. 522 f.).

Was die Artikulation von Phantasie, Anschauung und Gefühl in der „Sprache der Kunst“ betrifft, so zeigt sich hier die schon erwähnte Zweideutigkeit: Als sprachlicher Vorgang gilt gleichermaßen die monologische „innere“ und die intersubjektiv verständliche „äußere“ Repräsentation. Die Bedeutung im Sinne der zugrundeliegenden Idee ist Funktion der Poiesis als

³³ Mendelssohn, zit. nach Sörensen S. 35.

³⁴ Ausführlich diskutiert Vico das Verhältnis von Sprache und Mythos, vor allem im zweiten Teil: „Von der poetischen Weisheit“.

³⁵ Die idealistische Begründung des semantischen Charakters der Kunst findet sich in pointierter Form noch einmal bei Hegel: „Bei einem Kunstwerke fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentiert, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sei.“ Das Kunstwerk soll „eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen“ (I S. 30 f.). Bei Hegel lockert sich allerdings die Analogie von „Sprache der Kunst“ und „Sprache der Natur“, da er die romantische Identifikation von Natur und Geist zurückweist.

„innerer Produktion der Kunst“ (Hegel II S. 7); die medienspezifischen Unterschiede der Realisierung jener Idee erscheinen daher als ein für den semantischen Status des Kunstwerks eher nebensächliches Moment: „Das ursprüngliche Kunstwerk ist das rein innerliche und das Herausstellen in die Erscheinung ist ein zweiter Act.“ (Schleiermacher S. 686) Durch diese Semantisierung der „Innenseite“ des Kunstwerks treten die konventionellen Voraussetzungen ästhetischer Erfahrung in den Hintergrund. Die These, daß „die Künste sämtlich die Sprache der *Anschauung* reden“ (Schopenhauer II S. 522) bezieht sich daher primär auf eine von kulturell bedingten Zeichenkonventionen unabhängige Kontemplation ästhetischer Ideen in der Natur: „Wenn ich z.B. einen Baum ästhetisch, d.h. mit künstlerischen Augen betrachte“, so erfahre ich seine „reine Bedeutung“, die „sich mir aufschließt und mich anspricht“ (I S. 297); um solche Aisthesis intersubjektiv zugänglich machen zu können, muß der Künstler die Sprache der Kunst zum „Medium seiner Mitteilung“ wählen (II S. 525). Wie aber läßt sich die einheitliche „innere“ ästhetische Erfahrung auf adäquate Weise durch die verschiedenen Zeichensysteme „äußerlich“ repräsentieren?

Die romantische Ästhetik versucht dieses Problem durch den Begriff der symbolischen Darstellung zu lösen. Das Symbol gilt als „natürliche“ Vermittlung von innerer Bedeutung und äußerer Gestalt nicht nur in der Natur - Herders „Naturesymbol“ - sondern auch in der Kunst. „Alle Kunst ist symbolisch“. (F Schlegel ³⁶) Der allgemeine Symbolbegriff erklärt jedoch noch nicht die in der semiotischen Differenzierung der künstlerischen Medien begründete *Spannung zwischen idealer Einheit der Kunst und empirischer Vielheit der Künste*. Die Analyse der Symbolik muß daher durch eine „Naturgeschichte der Kunst“ (A.W. Schlegel II S. 230) ergänzt werden. Unter der Voraussetzung, daß „das Schöne immer eine bedeutsame symbolische Erscheinung ist und der Mensch die Dinge nur in dem Maße verstehen kann, als sie seiner Natur verwandt sind“, gibt es „nur so viele Medien der Darstellung als Mensch natürliche Mittel des Ausdrucks, der Offenbarung seines Innern im Äußern hat, und diese sind Gestalt und Gebärden, Töne und Worte“ (A. W. Schlegel II S. 104 f).

Diese „natürlichen Mittel des Ausdrucks“ aber sind implicite schon in der „poetischen“ Ursprache des Menschen enthalten, so daß die Sprachen der einzelnen Künste als deren allmähliche Ausdifferenzierung nach den Momenten der Ikonizität, Expressivität und Kreativität betrachtet werden können. Ikonisch war die Ursprache in ihren bildhaften Hieroglyphen und nachahmenden Gebärden, expressiv in ihrem musikalisch-gesangliche und theatralisch-mimischen Ausdruck, kreativ in ihrer Tropik und Metaphorik.

In der ästhetischen Diskussion von der Aufklärung bis zur Romantik werden immer wieder Analogien zwischen der Sprache der Bildenden Künste, der Sprache der Musik und der Sprache der Dichtung hervorgehoben. Schwierigkeiten bereitet dabei von Anfang an die Frage der *Abgrenzung* von „natürlichen“ und „willkürlichen“ Zeichen der künstlerischen Darstellung.³⁷ Definiert man Natürlichkeit als eine „Verbindung des Zeichens und der bezeichneten Sache“, die „in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist“ (Mendelssohn), so kann im Grunde nur die bildliche Darstellung der Malerei und d Plastik als „natürlich“ angesehen werden; die wortsprachliche Darstellung muß demgegenüber als grundsätzlich „willkürlich“ gelten, da zwischen Lautform und bezeichneter Sache keine Ähnlichkeit festzustellen ist. Um den Eindruck einer zu großen Entfernung von der Natur zu mildern, wird der Gebrauch von „bildlichen“ Ausdrücken als *Nachahmung natürlicher Zeichen* gedeutet. Er ist die aber allein im Hinblick auf eine als *vorsprachlich* angesehene Welt der *Vorstellungsbilder*, die ihre „Bedeutung“ ausmachen, so daß eigentlich nur die dramatische Darstellung durch handelnde und sprechende Akteure „die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht“ (Lessing XVII S. 291).

Die Romantik versucht, die Natürlichkeit der poetischen Darstellung wiederum durch Rekurs auf die unmittelbar „ausdrückenden“ und „nachahmenden“ Zeichen der Ursprache zu begründen: Die frühen Menschen waren in einem naiven Sinne „Dichter“, da sie „natürlich

³⁶ Zit. nach Sörensen S. 232.

³⁷ Zu dieser Unterscheidung vgl. Sörensen S. 32 ff.

aus der Macht ihres Gefühls in einer figurativen Sprache schrieben“ (Wordsworth³⁸). Auf die Darstellung dieser „Naturpoesie“ soll sich die „Kunstpoesie“ besinnen und als „Poesie der Poesie“ den Prozeß rückgängig machen, durch den sich die Sprache aus einer „Einheit lebendiger Bezeichnung“ in eine „Sammlung willkürlicher konventioneller Zeichen“ verwandelt hat. (A.W. Schlegel II S. 226 und S. 243) Die ursprüngliche Verwandtschaft der Künste zeigt sich am Beispiel der Dichtung in der Verwendung ikonisch-malerisch und expressiv-musikalischer „natürlicher“ Zeichen. Versucht die Romantik auf diese Weise zum letzten Mal *Natur, Kunst* und *Sprache* zu einer Einheit zu verschmelzen, so deutet sich andererseits in der Betonung der Autonomie künstlerischer Poiesis eine Auflösung dieser Einheit an: Das „Poetische“ aller Kunst liegt in ihrem gemeinsamen Bezug auf eine „Welt der Phantasie“; „Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung.“ (A.W. Schlegel II S. 225) Sie begründet damit neue Möglichkeiten der Aisthesis und Katharsis, die nur noch durch die spekulative Annahme einer im Wirken der Phantasie selbst zum Ausdruck kommenden „durchgängigen Wechselwirkung aller Dinge“ (A. W. Schlegel II S. 241) auf dem Begriff der Natur bezogen werden kann

Sinnfälliges Beispiel solche Autonomie ist die „Sprache der Musik“³⁹; denn hier legen die Mittel der Poiesis „ihre Natur ab und *werden selbst, was sie bedeuten*“ (Herder XXII S. 325). So schafft die Musik „eine abgesonderte Welt für sich selbst“ (Tieck⁴⁰) und wird zum Vorbild einer autonomen Poesie, die als „Ausdruck um des Ausdrucks willen“ (Novalis III S. 93) an keine ihr vorgängige Natur mehr gebunden ist.

Von der „natürlichen“ zur „konventionellen“ Sprache der Kunst

Mit dem Ausklingen der romantischen Bewegung zerfällt der spekulative Hintergrund der idealistischen Ästhetik, der die Einheit ästhetischer Erfahrung als Erschließung eines ursprünglichen Zusammenhangs von Natur, Kunst und Sprache durch Akte der Poiesis, Aisthesis und Katharsis zu verbürgen schien. Unglaublich wird damit auch die Deutung des semantischen Verhältnisses von Form und Inhalt künstlerischer Darstellung im Sinne einer „natürlichen“ Vermittlung von Erscheinung und Idee im Symbol.

Die Folgen dieses Wandels für die Bestimmung des Verhältnisses von Sprache und ästhetischer Erfahrungen dokumentieren sich in Nietzsches Reflexionen zur Ästhetik: Zwar zeichnet sich der „ästhetische Zustand“ durch einen „Überreichtum an *Mittelungsmitteln*“ und eine „extreme *Empfänglichkeit* für Reize und Zeichen“ aus (III S. 735); diese repräsentieren jedoch nicht Ideen, die der ästhetischen Erscheinung der Natur zugrundeliegen, sie sind vielmehr Ausdruck einer „unendlichen Ausdeutbarkeit“ der Welt (III S. 495) im Rahmen kulturspezifischer Interpretationsprozesse, die damit auch festlegen, was die „Bedeutung“ eines Kunstwerks sein kann: „Man muß nämlich auch für die geringsten ‘Offenbarungen’ der Kunst erst vorbereitet und eingelernt werden : es gibt durchaus keine ‘unmittelbare’ Wirkung der Kunst, so schön auch die Philosophen davon gefabelt haben.“ (I S. 940)⁴¹ Die Sprache der Kunst ist nicht in eine Sprache der Natur oder in natürlichen Zeichen der Sprache verankert, sondern in historisch veränderlichen Konventionen ästhetischer Produktion und Rezeption: „Jede reife Kunst hat eine Fülle Konvention zur Grundlage: insofern sie Sprache ist. Die Konvention ist die Bedingung der großen Kunst, *nicht* deren Verhinderung.“ (III S. 754) Ein Schein von Unmittelbarkeit und Natürlichkeit entsteht, wenn die Geltung der künstlerischen Sprachmittel so selbstverständlich ist, daß sie nicht mehr als Konventionen wahrgenommen werden.

³⁸ Zit. nach Wellek S. 389; vgl. Hamann (S. 81 und 83): „Poesie ist die Muttersprache des Menschengeschlechts...Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder.“

³⁹ Zur Deutung der Musik als Sprache vgl. meine Darstellung in „Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs“ S. 116 ff.

⁴⁰ Zit. nach Schäfke S. 348.

⁴¹ Nietzsche exemplifiziert diese These u.a. am Beispiel der „Sprache der Musik“: „Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, daß sie als *unmittelbare* Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in die Stärke und Schwäche des Tons gelegt, daß wir jetzt *wähnen*, sie spräche direkt *zum* Inneren und käme *aus* dem Inneren“. (I S. 573).

In der traditionellen Ästhetik unterstützte das Mimesisprinzip und die Annahme einer der Realisierung im jeweiligen Medium vorgängigen „inneren“ Produktion des Kunstwerks die Tendenz, den Einfluß der spezifischen sprachlichen Darstellungsform auf die Eigenart ästhetischer Erfahrung zu vernachlässigen. Mit der Infragestellung des mimetischen Charakters der Kunst seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts wächst demgegenüber das Interesse an einer Analyse der ästhetischen Bedeutung des Mediums selbst. Symptomatisch für diese Wendung ist der Ansatz der formalistischen Poetik, die die poetische Funktion der Sprache als „Äußerung mit Ausrichtung auf den (verbalen) Ausdruck“ definiert.⁴² Sie begründet damit - in Übereinstimmung mit avantgardistischen Strömungen der modernen Literatur - einen neuen Begriff ästhetischer Erfahrung: Die Konzentration auf die Materialität der Sprache, die sich produktiv in verschiedenen Verfahren der phonetischen, syntaktischen und semantischen Abweichungen von etablierten Konventionen der Darstellung äußert, soll den Automatismus sprachlicher Codierung und Decodierung aufbrechen und dadurch die auf referentielle Eindeutigkeit der Zeichen vertrauende alltägliche Erfahrung der Wirklichkeit irritieren.

In den letzten Jahren sind zahlreiche Abhandlungen zur Analyse ästhetischer Zeichensysteme erschienen; sie verzichten jedoch in der Regel darauf, einen Begriff von ästhetischer Erfahrung zu entwickeln, der das erkenntnisleitende Interesse derartiger Analysen verdeutlichen könnte. Denn die szientistische Ansicht, daß es allein um eine wissenschaftlich verlässliche Beschreibung und Erklärung ästhetischer Phänomene aus der Perspektive des unbeteiligten Observers gehe, reicht zur Legitimation nicht aus. Eine Untersuchung der „Sprachen der Kunst“ kann nur dann Anspruch auf ästhetische Relevanz erheben, wenn sie die hermeneutische Situation reflektiert, aus der heraus Kunstwerke verstanden und interpretiert werden. Dies impliziert auch ein Eingehen auf den ästhetischen Diskurs, in dessen Rahmen darüber entschieden wird, was als ein den Zielen ästhetischer Erfahrung entsprechendes „adäquates“ Verständnis anzusehen ist. Am wenigsten taugen daher Methoden, die sich gemäß dem szientistischen Ideal überall in gleicher Weise anwenden lassen- „ob es sich um ein Gedicht oder einen Werbetext, ein Gemälde oder einen Tintenklecks, ein Lied oder das Gackern einer Henne handelt „, (Franke S. 15)⁴³

Die Tatsache, daß derartige „wertneutrale“ Ansätze im Bereich der Ästhetik immer häufiger akzeptiert oder gar als entscheidender Fortschritt auf dem Wege zu einer „im strengen Sinne“ wissenschaftlichen Kunstbetrachtung ausgegeben werden, ist allerdings auch ein Symptom: Die im szientistischen Habitus zum Ausdruck kommende Distanziertheit und Neutralität entspricht einer Rezeptionshaltung, die als „allseitige folgenlose ‘Ansprechbarkeit’“ in zunehmendem Maße das allgemeine kulturelle Bewußtsein bestimmt. (Wellershoff S. 80 ff.) So legitim unter dieser Voraussetzung die Forderung ist, der ästhetischen Erfahrung ihre kommunikative normbildende Funktion zurückzugewinnen (Jauß S. 338), so schwierig ist es doch, sich Möglichkeiten einer praktischen Realisierung in der gegenwärtigen Gesellschaft vorzustellen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Th. W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970.
- Apel, K.-O.: Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico, Bonn 1963 (Archiv für Begriffsgeschichte Band 8).
- Baader, F. v.: Sämtliche Werke, Leipzig 1851 ff.
- Baumgarten, A. G.: Aesthetica, Leipzig 1750.
- Benjamin, W.: Ausgewählte Schriften Bd. 2 (Angelus Novus), Frankfurt 1966.
- Böhme, J.: De signatura rerum, Das ist: Von der Gebuhr und Bezeichnung aller Wesen, Amsterdam 1682.
- Bormann, A. v. (Hrsg.): Vom Laienurteil zum Kunstgefühl, Tübingen 1974.

⁴² Jakobson S. 31.

⁴³ Diese Abhandlung mit dem Titel „Phänomen Kunst“ ist allerdings bemerkenswert, da sie das Kunst-Stück fertigbringt, das angesprochene Phänomen hinter der empfohlenen informationstheoretischen Methode nahezu *vollständig* zum Verschwinden zu bringen.

- Coseriu, E.: Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Teil II, Tübingen 1972.
- Curtius, E. R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 6. Aufl. Bern 1967.
- Eco, U.: Einführung in die Semiotik, München 1972.
- Erlich, V.: Russischer Formalismus, Frankfurt 1973.
- Foucault, M.: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt 1971.
- Franke, H. W.: Phänomen der Kunst, Köln 1974.
- Gadamer, H.-G.: Ästhetik und Hermeneutik, in: J. Aler (Hrsg.): Actes du cinquième congrès international d'esthétique, Den Haag 1968, S. 93-101.
- Habermas, J.: Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, Frankfurt 1973.
- Hamann, J. G.: Sokratische Denkwürdigkeiten - Aesthetica in nuce, hrsg. v. S.-A. Jörgensen., Stuttgart 1968.
- Hegel, G. W. F.: Ästhetik, hrsg. v. F. Bassenge, 2 Bde. Berlin/Weimar o. J. (1955).
- Herder, J. G.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Suphan, Berlin 1877 ff.
- Jakobson, R.: Die neueste russische Poesie, in: W. D. Stempel (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten Bd. II, München 1972, S. 19-135.
- Jauß, H. R.: Negativität und Identifikation - Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung, in: H. Weinrich (Hrsg.): Positionen der Negativität, München 1975, S. 263-340.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (Werke Bd. V), hrsg. v. N. Müller, München 1963.
- Kant, I.: Werke in sechs Bänden, hrsg. v. W. Weischedel, Wiesbaden 1956 ff. (zitiert nach der ursprünglichen Paginierung).
- Klein, H.: There is no Disputing about Taste - Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im 18. Jh., Münster 1967.
- Lessing, G. E.: Sämtliche Schriften, hrsg. v. K. Lachmann, 3. Aufl. Stuttgart 1898.
- Moritz, K. Ph.: Schriften zur Ästhetik und Poetik, hrsg. v. H. J. Schrimpf, Tübingen 1962.
- Nietzsche, F.: Werke in drei Bänden, hrsg. v. K. Schlechta, München 1966.
- Nivelle, A.: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik, Berlin 1960.
- Novalis: Schriften, hrsg. v. P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart 1960 ff.
- Ritter, J.: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders.: Subjektivität, Frankfurt 1974.
- Sauder, G.: Empfindsamkeit, Bd. I Stuttgart 1974.
- Schäfer, R.: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Berlin 1934.
- Schlegel, F.: Kritische Ausgabe, hrsg. v. E. Behler, Paderborn 1958.
- Schlegel, A. W.: Kritische Schriften und Briefe, hrsg. v. Lohner, Stuttgart 1962 ff.
- Schleiermacher, F.: Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. v. C. Lommatzsch, Berlin 1842.
- Schopenhauer, A.: Sämtliche Werke, hrsg.: v. W. v. Löhneysen, Stuttgart/Frankfurt 1960 ff.
- Shaftesbury, A. A. Earl of: Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, 3. Aufl. London 1723, Bd. I-III.
- Solger, K. W. F.: Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. v. K. W. L. Heyse, Leipzig 1829.
- Sörensen, B. A.: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963.
- Vivo, G.: Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker, übersetzt v. E. Auerbach, Reinbek bei Hamburg 1966.
- Vorländer, K.: Philosophie der Renaissance, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Wellek, R.: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, Darmstadt/Berlin/Neuwied 1959.
- Wellershoff, D.: Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt 1976.
- Zimmermann, J. (Hrsg.): Sprachanalytische Ästhetik, Stuttgart 1977.

Ders.: Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs, in: G. Schnitzler (Hrsg.): Musik und Zahl, Bonn 1976, S. 81-137.

Ders.: Sprachtheorie und Poetik, in: B. Schlieben-Lange (Hrsg.): Sprachtheorie, Hamburg 1975, S. 287-319.