



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ästhetische Freiheit: eine Auseinandersetzung

Früchtl, J.; Menke, C.; Rebentisch, J.

Published in:
31 : Das Magazin des Instituts für Theorie

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Früchtl, J., Menke, C., & Rebentisch, J. (2012). Ästhetische Freiheit: eine Auseinandersetzung. 31 : *Das Magazin des Instituts für Theorie*, 18/19, 126-135.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<http://dare.uva.nl>)

Ästhe- tische Freiheit

Eine Aus- einander- setzung

Josef Früchtl

Es war an einem jener trüben Wintertage, die einem im Norden Deutschlands und in den Niederlanden des Öfteren schwer auf das Gemüt und manchmal auch auf das Denkvermögen schlagen. Wir sitzen in einem Master-Seminar über Hegels These vom Ende der Kunst. Für die meisten Teilnehmer ist es das erste Mal, dass sie sich intensiv mit einem Hegelschen Text beschäftigen. Das Unverständnis ist gross. Viele Fragen, hilflose Gesten, ratlose Gesichter. Das Tor zum Kosmos der Hegelschen Begrifflichkeit ist aufgestossen, und die Studierenden der Philosophie wissen nicht so recht weiter. Meiner pädagogischen Aufgabe bewusst, versuche ich, den jungen Leuten das Denken eines Philosophen nahezubringen, der vor zweihundert Jahren gelebt hat, ein Zeitgenosse (und wohl auch Sympathisant) der Französischen Revolution, der Napoleonischen Kriege, der Restauration und des Preussischen Staates, auch ein Zeitgenosse Goethes, Beethovens und der Romantik (mit Schopenhauer im Vorlesungssaal nebenan). Ich rede mich in eine Begeisterung hinein, die schliesslich in dem Ausruf kulminiert, dass es erst Hegel – neben Schelling – gelungen sei, der Kunst eine Autonomie zuzuerkennen, die über die entscheidenden Anfänge Kants und das Fichtesche Subjektivitätspathos bei Schiller hinausreiche. Autonomie aber heisse Selbstgesetzgebung. Nur sofern die Kunst sich ihr eigenes Gesetz gebe, sei sie frei, nicht mehr Mittel zu einem ihr äusserlichen Zweck, und so überhaupt erst in der Lage, das Absolute, das Selbstverständnis ihrer Zeit, zur Erscheinung zu bringen. Freiheit sei hier nur ein anderes Wort für das Absolute. Frei sein sei alles.

Einmal an diesem Höhepunkt angelangt, schaue ich abwartend in die Runde meiner Zuhörer. Mein Lächeln scheint sie zu verwirren, weil sie nicht wissen, ob ich meine Rede ernst meine. (Sie wissen auch nicht, dass ich es selber nicht weiss.) Eine junge Frau mit Sommersprossen und zerzaustem Haar schaut mich nachdenklich an. Und dann sagt sie, ihr fielen dazu zwei Sachen ein, eine Szene aus einem Film und eine Zeile aus einem Lied. Die Filmszene – und jetzt lacht die Studentin etwas verschämt – sei aus *Braveheart*. Jeder kenne sie und die meisten machten sich inzwischen über sie lustig, die Szene nämlich, wenn der Held, gespielt von Mel Gibson, am Ende auf der Folterbank liegt und sich

als Schotte weigert, den englischen König anzuerkennen und ihn um Gnade zu bitten. Statt dessen schreit er mit voller Inbrunst das Wort «Freiheit» aus sich heraus, und dieses Wort, so die Studentin, hallte im ganzen Kinosaal wieder, sodass es ihr wirklich kalt über den Rücken gelaufen sei. Irgendwie sei diese Szene kitschig, aber irgendwie auch grossartig. Und die zweite Sache sei der Refrain aus einem Song von Janis Joplin, ursprünglich, so habe sie gehört, von Kris Kristofferson: «Freedom is just another word for nothing left to lose.» Frei zu sein, so würde sie nun Hegel mit Janis Joplin verbinden, sei in der Tat alles, aber nur, wenn es heisse, dass man nichts mehr zu verlieren habe. Wenn Hegel die Kunst als Sphäre des Absoluten, also der Freiheit würdige, denke er zwar nicht an populäre Kunst, *popular art*, im Englischen gehe das problemlos von den Lippen, aber der Unterschied zur sogenannten hohen Kunst sei heute doch nicht mehr so relevant. Zumindest gebe es Filme, sogar aus Hollywood, die man ohne Zögern Kunstwerke nennen könne, und Janis Joplin sei als Sängerin doch so einzigartig, dass man sie ebenfalls eine Künstlerin nennen könne.

Dieser spontane Brückenschlag zwischen deutschem Idealismus und Popkultur, zwischen frühem 19. und spätem 20. Jahrhundert, aus der Perspektive des beginnenden 21. Jahrhunderts, hat mich einerseits überrascht und andererseits auch wieder nicht. Er kann nicht überraschen, wenn man sich auch nur kurz der Geschichte der philosophischen Ästhetik, der Künstlerästhetik und der Manifeste der vergangenen zweihundert Jahre erinnert. Freiheit ist gewiss zunächst einmal ein Begriff der moralisch-praktischen und der Politischen Philosophie. Er meint Willensfreiheit, moralische sowie politische Selbstgesetzgebung (Autonomie) und schliesslich politische Freiheit. Selbst in hoch ambitionierten Lexika wie den *Ästhetischen Grundbegriffen* oder der *Encyclopedia of Aesthetics* kommt der Begriff der Freiheit als eigener Eintrag nicht vor. Und doch ist er eine feste und definitorische Bezugsgrösse in der Ästhetik, seit Kant das Spezifische der ästhetischen Erfahrung, bei ihm korrekterweise des ästhetischen Urteils, als ein «freies Spiel» unserer kognitiven Vermögen (Imagination und Ratio) bestimmt, das nicht durch eine bestimmte (Erkenntnis-) Regel eingeschränkt ist, und als ein «freies Wohlgefallen», das nicht durch

Interesse, weder der Affekte noch der Ratio, erzwungen wird. Die ästhetische Erfahrung sieht Kant daher durch eine «Liberalität der Denkungsart» ausgezeichnet (*Kritik der Urteilskraft*, B 116). Und doch ist der Brückenschlag in unsere Gegenwart auch überraschend, denn das 20. Jahrhundert hat uns, von der Kritischen Theorie über Heidegger bis zur jüngeren französischen Vernunftkritik, auch gelehrt oder wenigstens intellektuell sensibel dafür gemacht, dass die Grossbegriffe des deutschen Idealismus zumindest in einer Komplizenschaft stehen mit politischen und gesellschaftlichen Grossmachtphantasien. Das Pathos der Freiheit zu singen, von Beethoven bis zu Janis Joplin (und auch bei ihr ist es, trotz aller Kaputtheit und Kratzbürstigkeit, noch ein Pathos), kann daher, so scheint es, nicht mehr gelingen.

Eppure si muove. Und es gelingt doch. Meine Studentin erweckt nicht den Anschein einer naiven, romantisch angewehrten Ästhetin. Ganz im Gegenteil. Sie wirkt aufgeklärt-abgeklärt. Und doch erscheint sie — *Die kommende Revolte* gehört zu ihren Basistexten — insofern als eine typische Vertreterin ihrer Generation, als hinter ihrer leicht unterkühlten Intellektualität wärmende Grosskonzepte zum Vorschein kommen wie «globale Solidarität», «Gemeinschaft» und eben «Freiheit». Sie sind nicht ausbuchstabiert, sondern in einer diffusen Semantik gehalten, und genau das macht es leichter, an ihnen festzuhalten.

Christoph Menke

Josef hat sicher recht, bei der Verbindung von Kunst und Freiheit an die Theorie (und das Pathos) der Freiheit des deutschen Idealismus zu denken. Die Idee einer genuin «ästhetischen Freiheit» steht aber auch in Spannung zum Erbe des idealistischen Freiheitsbegriffs — zumindest in seiner geläufigen Fassung als sozial, praktische Freiheit der «Autonomie». Dazu möchte ich einige Thesen formulieren und zur Diskussion stellen.

1. Die ästhetische Freiheit ist eine Kategorie der Differenz. — Ästhetische Freiheit ist Freiheit in Differenz zu sich selbst. Ästhetische Freiheit ist nicht die höchste Form oder die versöhnte Gestalt der Freiheit — nicht Freiheit in ihrer vollkommenen Verwirklichung, sondern *Freiheit im Unterschied* von ihrer sozialen, kulturellen, politischen, rechtlichen usw. Verwirklichung. Ästhetische Freiheit ist Freiheit im Unterschied von sich selbst: Freiheit, die sich von sich selbst geschieden, die sich in sich selbst unterschieden hat. Ästhetische Freiheit ist die Differenz der Freiheit gegenüber sich selbst: gegenüber sich selbst als praktischer Freiheit. Ästhetische Freiheit ist Freiheit von praktischer Freiheit; genauer: die Differenz der Freiheit von sich als praktischer Freiheit.

2. Die praktische Freiheit ist Freiheit im Vollzug von sozialen Praktiken. — Alle geistigen Vollzüge des Menschen, alle Vollzüge also, die der Mensch durch Lernen und Gewöhnung auszuüben vermag, sind «Praktiken»: Praktiken des Handelns, Erkennens, Sprechens, Fühlens usw. Oder Praktiken sind ein jeweiliges Ensemble von Vollzügen, die aufgrund erlernter, insofern geistiger, nicht natürlicher Vermögen ausgeübt werden. Geistige Vermögen sind normative Vermögen: Vermögen zur Orientierung an normativen Massstäben, die das Gelingen und Misslingen einer Praxis definieren. Die praktische Freiheit besteht deshalb darin, sich selbst, das eigene Verhalten und damit den eigenen Körper (gänzlich körperloses Verhalten gibt es nicht), in Orientierung an solchen normativen Massstäben des Gelingens und Misslingens einer Praxis führen zu können. Praktische Freiheit ist die Freiheit normativer Selbstführung.

Die praktische Freiheit der Selbstführung verwirklicht sich in Vollzügen, die Züge in einer Praxis sind. Prakti-

ken sind sozial definierte Felder, die normativ verfasst sind: Sie werden konstituiert durch Güter, Massstäbe und Regeln. Diese Normativität von Praktiken bildet die elementare Struktur des Sozialen. Die Selbstführung, in der die praktische Freiheit besteht, ist daher stets zugleich die Ausführung sozialer Standards, die Verwirklichung der Güter, Massstäbe und Regeln, die eine soziale Praxis konstituieren. Das bedeutet nichts anderes, als dass die praktische Freiheit unter der Voraussetzung sozial (vor-)gegebener Normativität steht: Im praktischen Sinne frei zu sein heisst, sich selbständig an diejenigen sozialen Normen orientieren zu können, die unsere Praktiken definieren.

3. Die praktische Freiheit verstrickt sich in das Paradox von Fähigkeit und Macht. — Dass die praktische Freiheit unter der Voraussetzung sozialer Normativität steht, bedeutet für das Subjekt der Freiheit, dass es in seiner Selbstführung Vermögen oder Fähigkeiten aktualisiert, die es nur in «Abrichtung» (Wittgenstein) oder «Disziplinierung» (Foucault) zu einem kompetenten Teilnehmer sozialer Praktiken erworben haben kann. Disziplinierung ist die Voraussetzung praktischer Freiheit. Denn Disziplinierung ist derjenige Prozess der Sozialisierung, in dem ein Individuum zum Subjekt, das heisst zu einer Instanz gemacht wird, die etwas vermag: die eine soziale Praxis erfolgreich auszuüben vermag; Disziplinierung ist der Grundprozess der Befähigung. In dieser Bedingtheit durch sozial erworbene und definierte Fähigkeiten liegt die Begrenztheit der praktischen Freiheit.

Dieser Zusammenhang von praktischer Freiheit und sozialen Fähigkeiten — die die Freiheit zugleich ermöglichen und begrenzen — beschreibt, was Foucault (in *Was ist Aufklärung?*) «das Paradox (der Verhältnisse) zwischen Fähigkeit und Macht» genannt hat: «Man weiß, dass die große Verheißung oder die große Hoffnung des 18. Jahrhunderts oder eines Teils des 18. Jahrhunderts im gleichzeitigen und proportionalen Anwachsen der technischen Fähigkeit, auf die Dinge einzuwirken, und der Freiheit der Individuen im Verhältnis zueinander bestand. Im Übrigen kann man sehen, dass durch die gesamte Geschichte der abendländischen Gesellschaften [...] der Erwerb der Fähigkeiten und der Kampf um die Freiheit die durchgängigen Elemente dargestellt haben.

Josef
Früchtl
Christoph
Menke
Juliane
Rebentisch

127

Ästhetische
Freiheit

Nun sind aber die Beziehungen zwischen dem Anwachsen der Fähigkeiten und dem Anwachsen der Autonomie nicht so einfach, wie das 18. Jahrhundert dies glauben konnte. Man hat sehen können, welche Formen von Machtbeziehungen durch verschiedenartige Technologien [...] befördert wurden: Die sowohl kollektiven als auch individuellen Disziplinen und die Normierungsverfahren, ausgeübt im Namen der Macht des Staates, der Erfordernisse der Gesellschaft oder der Regionen der Bevölkerung, sind Beispiele dafür.» Das Paradox der praktischen Freiheit ist das Paradox der Fähigkeit, des Könnens oder Vermögens: Ohne Fähigkeit keine Freiheit — denn praktische Freiheit ist Selbstführung, die nur in der Ausführung sozialer Praktiken verwirklicht werden kann. Zugleich aber gilt: Ohne Disziplinierung keine Fähigkeit — denn soziale Praktiken ausführen zu können, ist das Resultat eines Prozesses der Abrichtung zum kompetenten Teilnehmer. Praktische Freiheit und soziale Disziplinierung sind paradoxal verklammert: sie bedingen und sie widersprechen einander.

Dieses Paradox der praktischen Freiheit ist der Einsatzpunkt der Selbstreflexion der Aufklärung. Wenn im Zentrum der Aufklärung das «Könnensbewusstsein» (Christian Meier) steht, in dem auch Foucault die «einzigartige» Signatur der «abendländischen Gesellschaften» sieht, dann tritt die Aufklärung in die Phase ihrer Selbstreflexion ein, wenn sie erkennt, wie ihr Programm «Befreiung durch Befähigung» dialektisch oder paradoxal mit der Steigerung sozialer Disziplinierung verbunden ist. Die entscheidende Frage, die sich die Aufklärung stellt, wenn sie sich über sich selbst aufzuklären beginnt, lautet mit Foucault: «Wie lassen sich das Anwachsen der Fähigkeiten und die Intensivierung der Machtbeziehungen entkoppeln?» Wie kann das Paradox der praktischen Freiheit aufgelöst werden — wie kann es Freiheit unter sozialen Bedingungen geben?

4. Der Begriff der (ästhetischen) «Autonomie» ist die falsche Lösung des Paradoxes der praktischen Freiheit. — Das Denken der Ästhetik bildet von Anfang die radikalste Version der Selbstreflexion der Aufklärung. Die Ästhetik setzt damit ein, das Paradox der Freiheit zu denken, denn die Ästhetik ist — seitdem Baumgarten die Ästhetik als Theorie der «Kultur»,

das heisst als Theorie der Übung, Bildung, Disziplinierung etabliert hat — eine Theorie der Differenz von Natur und Gesellschaft. Diese Differenz beschreibt die Ästhetik als «Entfremdung». Ästhetik ist Ausdruck und Theorie der Erfahrung der Fremdheit der sozial fabrizierten Subjekt- und Praxisformen. «Ästhetik» heisst Problematisierung der sozialen Disziplinierung, durch die die Subjekte und ihr Vermögen praktischer Freiheit gemacht worden sind. (Zentraltexte der Ästhetik in diesem Sinn sind Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung*, Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Freuds *Das Unbehagen in der Kultur*, Cavells *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen*, Butlers *Psyche der Macht*.)

Die Ästhetik ist aber zugleich von Anfang an durch den Versuch bestimmt, die ästhetische Lust (am Schönen) als einen Zustand zu beschreiben, in dem das in seiner sozialen Gestalt sich fremd gewordene Subjekt seine Versöhnung mit sich selbst erfährt. Die Ästhetik ist als Theorie der Erfahrung der Entfremdung zugleich eine Theorie der Erfahrung der Versöhnung: ästhetische Ideologie; das heisst die Ästhetik ist Ideologie oder die Ideologie ist Ästhetik. Deren Zentralbegriff ist Kants Begriff der ästhetischen Autonomie: Im ästhetischen Geschmack «sieht sich die Urteilskraft nicht, wie sonst in empirischer Beurteilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen; sie gibt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens *ihr selbst das Gesetz*, so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehungsvermögens tut» (*Kritik der Urteilskraft*, § 59). In demjenigen Beurteilen, das im Vollzug von sozialen Praktiken des Erkennens stattfindet, besteht zwischen den beiden Kräften, die darin zusammentreten müssen, stets eine Äusserlichkeit, gar Fremdheit, die unüberwindlich scheint. Das ist die Fremdheit zwischen Verstand und Sinnlichkeit, Kultur und Natur. Die sozial definierte Normativität des Verstandes ist der sinnlichen Natur der Einbildungskraft fremd. Oder so erscheint es uns, bis wir, so Kant, die Erfahrung ästhetischer Lust machen. Denn hier soll es ganz anders sein: Das Gesetz, dem das ästhetische Urteilen (in dem sich die ästhetische Lust ausdrückt) folgt, ist dessen eigenes — das ästhetische Urteilen ist sich *selbst das Gesetz* —, denn dieses Gesetz ist kein anderes als das der inneren Übereinstimmung von Verstand und Sinnlich-

keit. Die ästhetische Lust ist der Zustand, in dem «wir uns einer wechselseitigen subjektiven Übereinstimmung der Erkenntniskräfte untereinander [...] bewußt werden» (Kant); derjenige Zustand also, in dem wir uns so erfahren, dass die soziale Normativität des Verstandes und die sinnliche Natur der Einbildungskraft einander nicht fremd, sondern miteinander zusammenstimmend, in Harmonie zusammenspielend sind. «Ästhetische Autonomie» heisst, dass sich im Ästhetischen der Mensch als autonom erfährt, und «sich als autonom» zu erfahren heisst, sich so zu erfahren, dass diejenigen sozialen Gesetze oder Normen, in deren Ausführung die praktische Freiheit des Subjekts besteht, dessen eigene Gesetze sind: nichts Fremdes, das dem Subjekt erst durch seine Disziplinierung zu eigen gemacht werden muss, sondern das ihm als sinnlichem oder natürlichem immer schon entspricht. Die ästhetische (Ideologie der) Autonomie bringt das Paradox der Freiheit zum Verschwinden: Was uns — praktisch — als soziale Disziplinierung erscheinen mag, soll sich — ästhetisch — als gewaltfrei-harmonische «Zivilisierung» (Kant) erweisen.

5. Die ästhetische Freiheit ist die Freiheit des Spiels der Einbildungskraft. — Seit ihrem Beginn hat die Ästhetik ein Gegenmodell ästhetischer Freiheit zur ästhetischen Ideologie der Autonomie entwickelt; die Ästhetik ist seit ihrem Beginn zugleich eine Kritik der ästhetischen Ideologie. Diese Kritik setzt mit der Erkenntnis ein, dass die ästhetische Freiheit, als die Freiheit der Einbildungskraft oder der Sinnlichkeit, nicht gesetzlich sein kann. Ästhetische Freiheit ist nicht «Autonomie»: Die Einbildungskraft ist nicht frei, wenn sie einem Gesetz folgt, das sie sich «ihr selbst» gegeben hat, denn die Einbildungskraft folgt gar *keinem* Gesetz — weder einem eigenen noch einem fremden; sie ist weder autonom noch heteronom. Die Freiheit der Einbildungskraft ist die Freiheit des Spiels. Und «Spiel» ist diejenige Hervorbringungsweise von Bildern und Formen, in der sich unablässig Bild in Bild, Form in andere Form verwandelt. Das Spiel der Einbildungskraft ist das metamorphotische Spiel unendlicher Umbildungen oder Fortbildungen. Die Einbildungskraft ist *Kraft* — nicht ein sozial definiertes und disziplinierend erworbenes Vermögen —, weil sie in einem Hervorbringen wirkt, in der dieselbe Energie, die ein Bild hervor-

gebracht hat, dieses Bild wieder auflöst und in ein anderes verwandelt. Oder die Hervorbringungsweise der Einbildungskraft ist deshalb Spiel, weil sie, als Kraft und daher im Gegensatz zu sozial definierten Vermögen, ohne inneres Mass — weil sie masslos ist. Es gibt daher im Spiel der Einbildungskraft kein Gelingen, kein richtiges und falsches Bild, keine richtige und falsche Umbildung. Das Spiel der Einbildungskraft steht jenseits oder diesseits der sozialen Sphäre der Normativität, in der wir als fähige Subjekte praktisch frei sein können.

So verstehe ich die ästhetische Freiheit: Sie ist als Freiheit des Spiels (der ein- und umbildenden Kräfte) Freiheit vom Gesetz, von der Normativität. Wenn die rauschhafte Erfahrung solcher Freiheit eine wesentliche Bestimmung ästhetischer Lust ist, kann sie daher nicht, gemäss der ästhetischen Ideologie der Autonomie, die Erfahrung der Entsprechung von Verstand und Sinnlichkeit, Gesetz und Freiheit, Kultur und Natur sein. Im Gegenteil: Jede Erfahrung ästhetischer Lust reisst wieder die Kluft zwischen ihnen auf, die wir in der disziplinierten Teilnahme an sozialen Praktiken vergessen. Die ästhetische Freiheit ist als die Freiheit eines masslosen Spiels die Freiheit der Negativität.

6. Die ästhetische und die praktische Freiheit bilden eine dialektische Einheit: eine Einheit im Widerspruch.

Die ästhetische Freiheit ist als das Andere zugleich der Grund der praktischen Freiheit: Die ästhetische Freiheit unterbricht die Freiheit der Selbstführung in der Ausführung sozial definierter normativer Praktiken; die ästhetische Freiheit ist Freiheit von der sozialen Abrichtung und Disziplin. Zugleich aber ist die ästhetische Freiheit die Voraussetzung dafür, dass Subjekte diejenigen Fähigkeiten erwerben und ausüben können, die sie zu kompetenten Teilnehmern an sozialen Praktiken machen. Die ästhetische Freiheit ist nur die Freiheit von der sozialen Abrichtung und Disziplin, weil sie paradoxerweise zugleich auch die Freiheit *zur* sozialen Abrichtung und Disziplin ist. Nur ein Individuum, das immer schon — sagen wir in der traditionellen Sprache der Ästhetik: «von Natur aus» — ästhetisch frei ist oder Einbildungskraft hat, kann zu einem Subjekt abgerichtet werden, das die Fähigkeit hat, sich in Orientierung an den Normen der sozialen Praktiken selbst zu führen. Die ästhetische Frei-

heit der Einbildungskraft ist nicht bildend erworben — denn alles bildend Erworben ist sozial definiert und normativ verfasst —, sondern ist die Möglichkeitsbedingung dafür, dass überhaupt irgendein Vermögen bildend erworben werden kann.

Weil die ästhetische Freiheit der Grund der praktischen Freiheit ist, stehen sie sich, als ihr jeweils Anderes, nicht äusserlich indifferent gegenüber. Die praktische Freiheit unterbricht das ästhetisch-freie Spiel der Einbildungskraft — das sie zugleich voraussetzt —, um an dessen Stelle die Normativität sozialer Praktiken zu setzen. In ihrem Verhältnis zur ästhetischen Freiheit widerspricht die praktische Freiheit sich selbst: Ihr Verhalten gegenüber der ästhetischen Freiheit bildet ein *double bind* aus Voraussetzung und Bekämpfung. Aus demselben Grund bildet auch die ästhetische Freiheit kein «Reich» — zum Beispiel der Kunst — neben der Praxis. Denn die ästhetische Freiheit «existiert» in jedem Moment nur in widersprüchlicher Einheit mit der praktischen Freiheit; die ästhetische, zumal die künstlerische Sphäre ist niemals rein ästhetisch, sondern die jeweils prekäre, ungesicherte und vorübergehende Einheit von Spiel und Praxis, von ästhetischer und praktischer Freiheit. Es gibt keine Kunst ohne, aber auch keine Kunst nur aus ästhetischer Freiheit; die Kunst bedarf des sozial normierten Könnens (das sie aussetzt). Ebenso wie die praktische Freiheit die ästhetische voraussetzt und bekämpft, setzt die ästhetische Freiheit die praktische aus und bedarf ihrer.

Was geschieht, wenn die ästhetische Freiheit, die Freiheit des Spiels der Einbildungskraft, in die Vollzüge sozialer Praktiken interveniert? Wie verändern sich diese Vollzüge? Auf den ersten Blick scheint es, dass die ästhetische Intervention die sozialen Praktiken scheitern lässt: Der Einbruch des Spiels in die Praxis lässt sie misslingen. Wenn die Vermögen zu spielen beginnen (und zu Kräften werden), löst sich ihre immanente Normativität auf. Wer ästhetisch frei ist, ist nicht mehr praktisch frei: Er kann nichts mehr, er vermag nichts mehr gelingen zu lassen.

Aber ist es nicht genau umgekehrt? Ist der Einbruch des Spiels in die Praxis nicht die *Bedingung* ihres Gelingens? Gibt es Gelingen im emphatischen Sinn nicht nur dort, wo die Freiheit im Tun nicht nur praktisch, nicht

nur ausführende Selbstführung, sondern ästhetisch, spielerische Selbstüberschreitung ist? Gelingen — wie das Erkennen der Wahrheit und das Tun des Guten — ist kein Produkt praktischer Freiheit; es kann durch die freie Ausführung sozialer Praktiken nicht her- und sichergestellt werden. Bloss praktische Freiheit erschöpft sich in einem Wiederholen sozial definierter Massstäbe, das Normativität in Normalität, Gelingen in Gewohnheit umkippen lässt. Die Unbedingtheit normativen Gelingens — die Idee der Wahrheit oder die Idee des Guten — geht über alle sozial definierten Güter, Massstäbe und Regeln hinaus. Dieser Überstieg über die soziale Praxis, der das praktische Gelingen seinem eigenen Anspruch nach ausmacht, bedarf der Intervention ästhetischer Freiheit. Praktisches Gelingen verlangt die Befreiung von der Normalität und Gewohnheit der sozialen Praxis. Und die Kraft dieser Befreiung ist die ästhetische Kraft: die Intervention ästhetischer Freiheit.

Worum soll es denn sonst gehen — im Leben, in der Philosophie —, habe ich mich nach dem Lesen von Josefs Auftakt zunächst gefragt, wenn nicht um die *konkrete* Bedeutung der «Grosskonzepte» Freiheit, Solidarität, Gerechtigkeit, Liebe usw.? Es wäre schlechte, gegenüber dem Leben wie dem Denken bornierte Ironie, sich hier jeglicher Bestimmung zu enthalten. Es ist nicht problematisch, dass überhaupt (und mit existentielltem Pathos) über fundamentale Begriffe nachgedacht wird; die Frage ist, wie. Auch habe ich gegen die Kombination von Intellektualität und Wärme nichts einzuwenden — vorausgesetzt, die Wärme wird nicht so verstanden wie in *Der kommende Aufstand*.

Dieser für unseren Zusammenhang symptomatische Text ist in seinen keineswegs diffusen Kernaussagen indes nicht ganz so generationentypisch, wie Josef — womöglich darin ganz mit der von ihm beobachteten Studentin einig — anzunehmen scheint. Wie die Vorlage, die es stilistisch zitiert (Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* von 1967), ist auch *Der kommende Aufstand* ein dezidiert antitheatrales Manifest. Es richtet sich gegen die Repräsentation, gegen die Medien, überhaupt gegen jegliche Form der Vermittlung, die den Verfassern für Entfremdung steht. Dem wird eine, wie Schorsch Kamerun (der gerade am Kölner Schauspiel eine Konzert-Installation mit dem Titel *Der entkommene Aufstand* inszeniert hat) sagen würde: «neo-naive» Vision kleiner Gemeinschaften respektive Kommunen entgegengehalten, wo Nähe sein soll und Wärme, wo es folglich auch keine Verstellung (kein Theater) mehr geben darf, sondern nur noch Aufrichtigkeit und Vertrauen. Hier soll es zum gemeinsamen Handeln keiner Repräsentation mehr bedürfen — womit auch gleich jegliche Asymmetrie zwischen Repräsentanten und Repräsentierten abgeschafft, alle Macht- und Herrschaftsverhältnisse verschwunden wären. Das entsprechende Ideal der politischen Gemeinschaft formuliert sich denn auch als eine «Versammlung der Präsenzen». Diese antitheatrale Utopie geht natürlich zurück auf Rousseau, der nicht umsonst bekanntermassen viele Seiten für eine Streitschrift gegen den Bau eines Theaters in seiner Heimatstadt aufgewendet hat: denn das Theater steht nicht nur für die Trennung zwischen Person und Rolle, die jeder

Ethik der Authentizität und Aufrichtigkeit entgegensteht, sondern auch für die Trennung zwischen Akteuren und Publikum, die der Idee des gemeinsamen Handelns entgegensteht. Nun hat die antitheatrale Position in ethischer und politischer Hinsicht selbst ziemliche Schwachstellen: sie trägt Züge autoritärer, wenn nicht totalitärer Vergemeinschaftung. Damit niemand den Anderen die Richtung vorgibt (sie repräsentiert und über sie entscheidet), ist vorausgesetzt, dass alle nicht nur denselben geographischen Standpunkt, sondern auch dasselbe Wissen und denselben politischen Standpunkt teilen. Das Problem der Differenz ist aber nicht dadurch zu lösen, dass man die politischen Gemeinschaften klein hält: Man könnte an *dieser* Wärme ersticken.

Was die (in der Linie Rousseau-Debord-Unsichtbares Komitee entworfene) Utopie sozialer Authentizität notorisch verkennt, ist das ethisch-politische Recht der von Christoph unter dem Begriff der ästhetischen Freiheit diskutierten Differenz des Subjekts zu seiner jeweiligen sozialen Konkretion oder Verwirklichung. In der Tat wird ja das Ästhetische gemeinhin mit einer Gestalt von Freiheit assoziiert, die sich gegenüber der sozialen Praxis, ihren normativen Ordnungen wie gegenüber den diesen korrespondierenden Identitätsangeboten oder Rollenvorgaben geltend macht. Nun hat die Kritik diese Freiheit oftmals als eine Freiheit gegenüber dem Sozialen überhaupt verstanden: als eine Form von Willkürfreiheit. Sofern sich ein derart antisoziales Modell von Freiheit durchsetzt, so die Kritik, wird dies beim Einzelnen zu einer existentiellen Haltlosigkeit und auf der Ebene des politischen Gemeinwesens zu einer Desintegration führen, die allenfalls durch seine Veranstaltung als Spektakel überdeckt werden kann. Die Konsequenz aus dieser Diagnose ist ein Kampf gegen den Einfluss des (derart begriffenen) Ästhetischen im Praktischen — ein Kampf, der im Namen der Freiheit geführt wird.

Auch Hegel spielt in diesem Zusammenhang die Rolle eines Kritikers der ästhetischen Freiheit: Er denunziert sie im Zusammenhang seiner Kritik an der romantischen Ironie als Willkürfreiheit und setzt ihr den Hinweis auf die konstitutive Rolle der sozialen Praxis für die Entfaltung individueller Freiheit entgegen. Dieser Hinweis trifft heute noch diejenigen, die die Möglichkeit zur subjektiven Gestaltung des eigenen Lebens

individualethisch reduzieren oder meinen, Michel Foucaults Forderung, «nicht dermaßen regiert zu werden», auf *das Ganze* des Lebens beziehen zu können — so, als wäre ein Leben jenseits aller sozialen Bestimmung möglich oder auch nur wünschenswert. (So ist auch bei Janis Joplin der melancholische Ton nicht zu überhören, allerspätestens in der zweiten Strophe von *Me and Bobby McGee*, wo die Euphorie des Aufbruchs — und die dazugehörige Verklärung des Elends — in das Gefühl der Verlassenheit und ins schiere Elend kippt.) Nicht nur ist jeder immer schon Teilnehmer an einer sozialen Praxis; auch bedarf jeder Entwurf des eigenen Selbst zu seiner Verwirklichung der sozialen Anerkennung. Aber die Reduktion von Freiheit auf die Freiheit im Sozialen, da bin ich mit Christoph einer Meinung, ist selbst problematisch: Das mit dem Ästhetischen assoziierte Moment der Distanz von der sozialen Praxis gehört zu einem vollen Begriff von Freiheit hinzu. Aus meiner Perspektive (beziehungsweise vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Tradition der philosophischen Kritiker der ästhetischen Freiheit, wie ich sie in *Die Kunst der Freiheit* geführt habe) treten hier aber andere Motive in den Vordergrund.

Um das Recht der mit dem Ästhetischen assoziierten Freiheit vom Sozialen zu verteidigen, ist es zunächst wichtig, diese nicht, wie die Kritiker der ästhetischen Freiheit als eine ebenso abstrakte wie letztlich imaginäre Distanz gegenüber aller sozialen Bestimmtheit überhaupt zu deuten. Eine solche Distanz lässt sich vielmehr auch ganz anders verstehen: nicht als *Modell* für den, sondern als produktives *Moment* im praktischen Lebensvollzug des Subjekts. Am schnellsten lässt sich die Verschiebung, auf die ich hinauswill, vielleicht im Blick auf das Phänomen der Selbstironie erläutern, das in Hegels Kritik der romantischen Ironie bezeichnenderweise unerwähnt bleibt: Bei Hegel ironisiert der Ironiker alles — ausser sich selbst und seine über allem stehende Willkürfreiheit. Es handelt sich hier um eine Figur, die darin tatsächlich unfrei genannt werden kann, dass sie sich in den Widerspruch verheddert, sich gottähnlich über alle Bestimmung (alle Konkretion und Entscheidung) stellen zu wollen und gleichwohl doch nicht umhin zu können, konkret zu leben. Im selbstironischen Subjekt kommt dagegen eine Distanz des Subjekts zu sich selbst zum Ausdruck, die sich diesem

Einwand grundsätzlich entzieht. Die Distanz, um die es hier geht, ist nicht die ebenso abstrakte wie letztlich imaginäre Distanz gegenüber aller sozialen Bestimmtheit, sondern die punktuelle Distanz des Subjekts gegenüber konkreten Aspekten seiner sozialen Identität. Aus ihnen befreit sich das Subjekt nicht aus der imaginären Position eines sich selbst überlegenen Gottes, sondern durch die Erfahrung von Strebungen, die den entsprechenden Selbstbildern zuwiderlaufen. In eine Distanz gegenüber einem überzogen disziplinierten Bild meiner selbst beispielsweise gelange ich nicht dadurch, dass ich mich über dieses Bild stelle, als wäre ich der Souverän meiner eigenen Souveränität, sondern im Gegenteil durch eine Erfahrung, in der ich mit Strebungen meiner selbst konfrontiert werde, die diesem Bild in einer Weise widersprechen, dass ich (über mich lachend) zu einem anderen Verständnis meiner selbst frei werde.

Dieses Bild von Freiheit, das die Distanz vom Sozialen mit einer Freiheit zum Sozialen dialektisch vermittelt, impliziert nun keineswegs eine Abkehr von der Normativität, die Ethik und Politik notwendig auszeichnet. Im Gegenteil: nur weil die Einzelnen im lebendigen Austausch mit der Welt in eine Differenz zu sich selbst, nämlich zu ihrer jeweiligen Rolle als Teilnehmer an einer sozialen Praxis, geraten können, kann sich die normative Frage nach dem individuell wie sozial Guten überhaupt als Frage stellen. Die Erfahrung einer solchen Differenz ist mit anderen Worten eine Bedingung der Möglichkeit für die selbstbestimmte Aneignung oder Veränderung der sozialen Praxis, die uns immer schon bestimmt.

Der entscheidende Begriff in diesem Zusammenhang ist jetzt jedoch nicht die Einbildungskraft (oder ihr Spiel), wie bei Christoph, sondern die Mimesis. Mimesis, das wusste schon Platon, ist für die sozialisierende Erziehung ebenso zentral wie fürs Theater — weshalb er alles daran gesetzt hat, die Mimesis identitätslogisch zu kontrollieren. Denn Nachahmungen können, heisst es in der *Politeia*, «wenn man es von Jugend an stark damit treibt, in Gewohnungen und Natur übergehen» (Rep. 395c, d). Die Gefahr, die das Theater für Platons Idee einer auf natürlichen Dispositionen gründenden Arbeitsteilung im Staat bedeutet (nach der es einige geben soll, die zur Politik, andere aber, die bloss zum Schustern bestimmt sind), ist immens:

Weil es eine Lust an der Mimesis um ihrer selbst willen, also eine Lust an der Anverwandlung an Beliebiges und Fremdes vermittelt, wird das Theater die Einzelnen am Ende von ihrer einen Aufgabe im Gemeinwesen und das heisst: von der für sie vorgesehenen sozialen Rolle entfremden. An der auf Beliebiges entgrenzten theatralen Mimesis — nicht zuletzt deshalb ist sie für Platon so bedrohlich — tritt allerdings nur die Logik aller Mimesis rein hervor: Das Subjekt der Nachahmung ist niemals Subjekt; es handelt sich hier um ein subjektloses Subjekt oder um ein Nichtsubjekt. Das «Paradox der Schauspieler» (Diderot), nach dem die Schauspieler deshalb *alles* sein können, weil sie im Kern *nichts* sind, führt modellhaft vor Augen, dass sich das, was das Subjekt der Nachahmung ist, erst in der und durch die Nachahmung bildet (das hat Philippe Lacoue-Labarthe eindrücklich herausgearbeitet). Was das Subjekt ist und sein kann, steht nie hinreichend fest, sondern vermag sich nur über den Umweg des mimetischen Bezugs auf Andere und Anderes zu kristallisieren.

Der Soziologe der Nachahmung, Gabriel Tarde, lokalisiert eben hier die Quelle der Autonomie: Die Vielfältigkeit der Einflüsse, denen der Einzelne in seinem Leben ausgesetzt ist, ist nicht nur eine Quelle von Individualität; sie ist auch die Quelle einer gewissen Widerständigkeit der Einzelnen gegenüber den auf sie einströmenden Eindrücken. Eine solche Widerständigkeit kommt dabei freilich nicht aus einer bereits vorausgesetzten Individualität, sondern aus den jeweils zuvor übernommenen Überzeugungen; wenn man so will: aus einer älteren Nachahmung. Aber was für uns von Geltung ist, muss sich — immer wieder neu — unter einem konkurrierenden Einfluss, einem neuen Eindruck bewähren. Es sind dies jeweils Situationen, in denen uns unbewusst übernommene oder unbewusst (zur Gewohnheit) gewordene Überzeugungen überhaupt erst oder erneut ins Bewusstsein treten. Es entsteht dann nämlich die Szene eines inneren Konflikts, einer «kleinen inneren Schlacht» (Tarde), die dem bewussten Urteil über die eigenen Überzeugungen vorgeht. Demnach ist Autonomie (gelingende praktische Freiheit) als das reflektierte Verhältnis zu einer doppelten Heteronomie zu verstehen: Autonomie gibt es nur im Austrag des Spannungsverhältnisses zwischen mechanischer Gewohnheit und frem-

dem Impuls, sedimentierter Nachahmung und mimetischer Öffnung — wobei der Ausgang jeweils offen ist. Das Urteil kann das Neue — die neue Idee, die neue Kunst, die neue Politik — am Ende entweder im Namen des Alten ablehnen oder aber als ein gegenüber dem Alten Besseres annehmen.

Daraus folgt: (1) Die Kritik an der ästhetischen Freiheit identifiziert mit dem Ästhetischen, was integraler Bestandteil der praktischen Freiheit ist: das Potential zur Veränderung, die in unserem mimetischen Verhältnis zu einer selbst veränderlichen Welt beschlossen ist. Dies ist eine Implikation eben der mimetischen Disposition, die auch unserer sozialisierenden Disziplinierung vorausgesetzt ist. (2) Gegen den Strang der philosophischen Tradition, der das Ästhetische (ideologisch) als Einheits- und Versöhnungsfigur feiert, stösst man (auf negativem Weg) in der Linie der Kritik an der ästhetischen Freiheit auf ein Moment der Selbstdifferenz der Freiheit, in dessen historisch-dialektischer Dynamik die einzige Möglichkeit ihrer Verwirklichung besteht. (3) Sofern man das Potential zur Veränderung so grundsätzlich ansetzt (nämlich als eine Implikation eben der mimetischen Disposition, die auch unserer Sozialisation vorausgesetzt ist), müssen sich daraus auch notwendig Konsequenzen für das Denken des Politischen ergeben. Wenn sich vor dem Hintergrund der Überlegungen zur Überschüssigkeit der Mimesis gegenüber jeglicher normativer Ordnung plausibilisieren lässt, dass Teilnehmer einer sozialen Praxis potentiell immer auch Nichtteilnehmer und also Mitglieder der Gesellschaft potentiell immer auch Nichtmitglieder sind, so dass der Sinn von Teilnahme und Mitgliedschaft, ja der Sinn der sozialen Praxis selbst jederzeit in Zweifel gezogen werden kann, dann ergibt sich daraus unmittelbar eine Kritik an vopolitischen Vorstellungen von Ordnung und Einheit des politischen Kollektivs (wie sie die antitheatrale Traditionslinie bestimmen). Weder Ordnung noch Einheit eines Gemeinwesens können als schlicht gegeben vorausgesetzt werden; stattdessen enthüllt sich nun ihr Charakter als politische Setzung. Die adäquate Antwort auf diesen Umstand ist offenkundig nicht die neo-naive Regression aufs vermeintlich Vopolitische, sondern ein offensiver Umgang mit den entsprechenden Setzungen, ihre Markierung *als* Set-

Josef
Früchtl

Christoph
Menke

Juliane
Rebentisch

131

Ästhetische
Freiheit

zung. Das ist, wie ich meine, die demokratische Variante der «Ästhetisierung des Politischen»: Anders als die monarchische verweist die demokratische Souveränität nicht auf einen unbedingten, ausserweltlichen Pol, von dem her sich ihre Setzungen legitimierten. Eben deshalb tritt die Souveränität gerade in demokratischen Gesellschaften als Macht rein hervor. In dem Masse aber, wie der Glaube an eine von transzendenter Stelle legitimierte Macht und/oder eine quasi-natürliche Ordnung zusammenbricht, öffnet sich die Souveränität zugleich auf das Problem ihrer Legitimität. Anders gesagt: In dem Masse, wie sie rein als Macht hervortritt, ist die Souveränität keine reine, unbedingte oder göttliche Souveränität mehr. Sie ist dann angewiesen auf Anerkennung. Sie muss sich der Herausforderung durch potentielle Gegenprogramme und Konkurrenten stellen. Dann aber ist die demokratische Souveränität keine reine Souveränität mehr, verliert sie ihre Immunität und Unteilbarkeit. In der Demokratie gibt es mithin weder so etwas wie eine reine unteilbare Souveränität noch aber so etwas wie eine reine Teilhabe, die frei wäre von aller Souveränität. Letztere Vorstellung wäre nur dann denkbar, wenn der *demos* tatsächlich über einen unteilbaren Willen, *eine* Stimme, *eine* Meinung verfügte. Dies aber erweist sich schon in der kleinsten Kommune aus anthropologischen Gründen, nämlich vor dem Hintergrund der Einsicht in die Überschüssigkeit der mimetischen Disposition des Menschen, als strukturell totalitäre Vorstellung.

Vorerst abschliessend: Was heisst das alles (4) für die Kunst? Es ist eine spezifische Kunst, die des Theaters, die an diese Überschüssigkeit, diese Potentialität am Ungrund unserer sozialen Existenz, in besonderer Weise erinnert, sie hervortreibt und reflektiert. In dieser Fluchtlinie liesse sich eine andere Autonomie der Kunst denken, die nicht ideologisch der Versöhnung des Subjekts mit seiner sozialen Gestalt verschrieben ist, sondern im Gegenteil der Erfahrung einer Fremdheit gegenüber dieser Gestalt die Treue hält.

Josef Früchtl

Worum soll es denn sonst gehen, im Leben und in der Philosophie, wenn nicht um die konkrete Bedeutung eines Grosskonzeptes wie dem der Freiheit? Juliane formuliert ihre Eingangsfrage rhetorisch; man kann gar nicht anders, als ihr zuzustimmen. Was also ist die konkrete Bedeutung der Freiheit, wenn sie im Kontext der Kunst oder im inzwischen weiten «Reich» des Ästhetischen erscheint? («Das Ästhetische» als Substantivierung ist ja eines der Nebenprodukte, beinahe hätte ich gesagt: eine der Nebenwirkungen der Ausweitung des Ästhetikbegriffs, wie er in den letzten Jahrzehnten im Umkreis des Postmodernismus, der «Ästhetisierung der Lebenswelt» und der Rehabilitierung der *aisthesis* stattgefunden hat.) Woher kommt, noch einmal, die offenbar anhaltende Faszination, von der Kunst und der ästhetischen Erfahrung eine ganz eigene, besondere und sogar alles andere überwältigende Erfahrung der Freiheit zu erwarten? Nahe liegend wäre ja auch der Vorschlag, Grosskonzepte, nach politischem Vorbild, abzurüsten, oder sie, nach handwerklichem Vorbild, abzubauen, im wörtlichen Sinn und ohne Finessen zu de-konstruieren. Nicht vollständig abzubauen, denn wie sollte ein solches Leben oder eine solche Philosophie dann aussehen, entleert von allen Idealen? Aber verkleinern könnte man die Konzepte sehr wohl. In jedem Fall aber ist ein Umbau angesagt, eine Verlagerung und Umschichtung der Elemente. «Das Leben ist eine Baustelle», und die Philosophie auch.

Ästhetische Freiheit ist in der Tat, wie Christoph sagt, in halb-hegelianischer und halb-neufranzösischer Akzentuierung, eine Kategorie der Differenz, insofern nämlich, als Freiheit ursprünglich kein Begriff der Ästhetik ist. Was wir ästhetische Freiheit nennen, formt sich im Unterschied zum einheimischen Reich der Freiheit, nämlich der praktischen und, wie ich hinzufügen möchte, politischen Freiheit. Die praktische Freiheit kann man als die der normativen Selbstführung definieren. Man nimmt damit in Kauf, dass die ganze Debatte um die Willensfreiheit auf diese Weise aussen vor bleibt. Man gewinnt dadurch aber die Zuspitzung eines Problems. Da nämlich, mit Foucault, zum einen Disziplinierung die Voraussetzung praktischer Freiheit ist — es kann ohne Disziplinierung weder ein Selbst noch eine Führung, also keine Selbstführung

geben —, und zum anderen Disziplinierung nur Sinn hat auf dem Boden praktischer Freiheit, bedingen sich beide Sphären wechselseitig und widersprechen einander zugleich. Hegel hätte hier noch von einem dialektischen Verhältnis gesprochen. Aber da wir heute nicht mehr davon überzeugt sind, dass es aus sich selbst heraus zu einem produktiven Prozess aufeinander aufbauender Widersprüche führt, beschreiben wir es lieber in einem abgeschwächten Sinn als «Paradox» oder, mit Adorno, als «negative Dialektik». Die Ästhetik, so kann man mit Christoph, aber etwa auch mit Terry Eagletons *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie* sagen, nimmt dieser Doppelung gegenüber ihrerseits eine doppelte Position ein. Sie ist einerseits «die radikalste Version der Selbstreflexion der Aufklärung» (man zählt hier allerdings eine Philosophie wie diejenige Nietzsches oder Judith Butlers als Kulturkritik mit zur Ästhetik, bedient sich also eines sehr weiten Begriffs von Ästhetik), andererseits baut sie gerade durch das Konzept der ästhetischen Freiheit («Autonomie») eine Ideologie der Versöhnung auf und bringt so das Paradox der Freiheit zum Verschwinden; Disziplinierung erscheint als Harmonie. Das Gegenmodell sieht Christoph in einer Theorie der *gesetzlosen* Freiheit des Ästhetischen, deren leitendes subjektives Vermögen nun die Imagination wird. Es soll dies die Freiheit des Spiels in einem nicht mehr Kantischen Sinn sein.

Aber hier drängen sich eine ganze Reihe von Fragen auf: Mit wem spielt diese Einbildungskraft? Mit sich selber? Wie kommt es dazu, dass sich permanent Bilder in Bilder und Formen in Formen verwandeln? Bedarf es dazu nicht eines Gegenpols? Eine regulierende und disziplinierende Kraft, die wir in unserer Tradition *ratio* (Vernunft, Verstand) nennen? Ist es nicht just eine Stärke des Kantischen Ansatzes, dass er, wie später der junge Nietzsche, zwei Instanzen miteinander in Beziehung setzt, die sich strikt widersprechend gegenüberstehen? In der die eine Instanz will, was die andere gerade nicht will? (Denn die eine will die gesetzlose Produktion von Bildern, die andere Regulierung durch Begriffe. Die eine will dionysischen Rausch, die andere apollinische Klarheit.) Ist es nicht in der Tat Anlass zur Verwunderung, man möchte fast sagen: ein kleines Wunder, dass es in einer Welt voller Gegensätze eine Sphäre gibt, die — nein, nicht frei ist

von Gegensätzen, sondern — just durch den Gegensatz ein Gefühl, und das heisst auch: einen Anschein von Harmonie erweckt? Harmonie darf man freilich nicht im Sinne eines Rokoko-Kant verstehen, sondern in einem formalen und sogar agonalen Sinn, dahingehend, dass die beiden Instanzen sich gegenseitig antreiben zu immer weiterer Produktion von Bildern und Begriffen, so wie — der profane Vergleich liegt heutzutage nahe — zwei Fussballmannschaften, wenn sie sich ein klasse Spiel liefern, sich gegenseitig antreiben. Ästhetisch ist dann eine Erfahrung, die den Gegensatz, aus dem alle unsere Erfahrungen bestehen, in ein spielerisches, das heisst gerade nicht versöhnendes, sondern sich wechselseitig anstachelndes und daher letztlich lustvolles Verhältnis bringt.

Man kann dann in der Folge die These vertreten, dass Ästhetik und Ethik, speziell ästhetische und praktische Freiheit, eine dialektische Einheit bilden, eine Einheit im Widerspruch. Aber man müsste dazusagen, dass schon die Struktur des Ästhetischen selber durch einen solchen Widerspruch gekennzeichnet ist. Und vielleicht muss man das sogar auch aus dem Grund betonen, dass andernfalls das Konzept des Ästhetischen in eine aufdringliche Nähe zu dem des Kompensatorischen gerät. Wenn sich das Gefühl der Freiheit, das wir im Rahmen des Ästhetischen erfahren, als Freiheit von sozialer Abrichtung erweist, erhält man für diese Beschreibung auch den Beifall von einer Seite, die einem zumindest politisch suspekt sein müsste und für die philosophisch namentlich Gehlen, Marquard und Bubner stehen.

Es ist mir klar, dass Christoph keinen kompensatorischen Konservatismus intendiert. Meine Nachfrage ist motiviert lediglich durch die Konzeption, die für den Bereich des Ästhetischen zwar einen externen dialektischen Widerspruch (zu dem des Praktischen) behauptet, nicht aber einen internen. Christoph selber stellt klar, dass ästhetische Freiheit nicht nur Freiheit vom Praktischen, sondern darüber hinaus auch «Grund» des Praktischen ist, Voraussetzung dafür, an sozialen Praktiken überhaupt teilnehmen zu können. Diese These impliziert allerdings verschiedene Bedeutungen. Wenn die Sphären des Ästhetischen und Praktischen zueinander in einem dialektischen Widerspruch stehen, sind sie *beide* füreinander Grund,

denn beide bedingen sich wechselseitig. In diesem Sinne argumentiert Christoph. Aber welche Bedeutung hat dann die Rede vom «Grund»? Man könnte sich lediglich eine Variante im Adornoschen Sinn vorstellen, nach der es einen «Vorrang innerhalb der Vermittlung» gibt, nach der also die ästhetische Sphäre (in verschiedenen Hinsichten) trotz der Interdependenz einen Vorrang gegenüber der praktischen einnehmen würde. Wenn man dagegen tatsächlich die ästhetische Sphäre als Grund der praktischen behaupten würde, geriete man in einen epistemischen und rationalitätstheoretischen Fundamentalismus, demgegenüber mir Abrüstung und Abbau an allen begrifflichen Fronten angesagt erscheint.

Ich sehe ein vergleichbares Problem auch in Julianes Vorschlag. Wir sind uns alle darin einig, dass die Attraktivität ästhetischer Freiheit nicht darin besteht, eine Distanz zu jeglicher, sondern lediglich zu einer konkreten sozialen Bestimmtheit zu verheissen. Freilich weckt die Rede von einem «vollen» Begriff der Freiheit, dem «Ungrund» der sozialen Existenz und, bei Christoph, einem «emphatischen Gelingen» auch die alten und offenbar zählleibigen Geister wieder, die der Ästhetik im Zeichen der Privilegierung huldigen. Als würden wir nur im Reich, im Imperium der Ästhetik Freiheit in all ihrer Fülle erfahren und mit dem, wie es seit dem späten Schelling heisst, Ungrund des Lebens wie auch immer prekär leben lernen können. An Stelle des «nur durch» erscheint mir auch hier ein «nicht ohne» weitaus angemessener, auch hier, da Christoph diese Argumentationsfigur selbst einmal gebraucht («Es gibt keine Kunst ohne, aber auch keine Kunst nur aus ästhetischer Freiheit»). Freiheit erfahren wir dann nicht *nur* im Medium ästhetischer Erfahrung, sondern *nicht ohne* dieses Medium. Es ist essenziell, um dem Begriff und vor allem der Erfahrung praktischer Freiheit eine je andere Dimension zu verleihen, es bietet aber nicht *die* *Essenz* praktischer Freiheit.

Eine der Formulierungen, die Christoph abschliessend gebraucht, ist die, dass die «Unbedingtheit» normativen Gelingens über alle sozialen Definitionen hinausgehe und — so scheint es — daher des Ästhetischen bedürfe. Von Schelling und Hegel bis zu Adorno und Heidegger, vielleicht auch Derida, reicht diese ästhetisch-philosophische Tradition. Die Kunst, die in einem Werk verobjektivierte ästheti-

sche Erfahrung, ist für das Absolute zuständig. Dass dies in der Tat in einer modernen, ausdifferenzierten Gesellschaft der Fall ist, scheint mir nicht zu bezweifeln, wohl aber, dass das Paradox (nun ein strenges Paradox) einer Erfahrung des Absoluten, dessen, was jenseits aller Erfahrung liegt, *allein* durch die Kunst möglich sei. Die Sphäre des Religiösen und — nicht dasselbe — Mystischen bietet sich hier ebenfalls, vielleicht noch mehr an.

Vor dem Hintergrund einer bestimmten Theorie der Mimesis spricht Juliane demgegenüber von einem «lebendigen Austausch mit der Welt», durch den man zu einer Differenz zu sich selbst kommt, also Freiheit erfährt. Diese Theorie der Mimesis stellt sie als Alternative zu Christophs Bestimmung des Ästhetischen über das Spiel. Jemand, der wie ich eine gewisse Zeit seines Lebens damit zugebracht hat, intensiv über Adornos und Benjamins Begriff der Mimesis nachzudenken, stimmt der positiven Reevaluation dieses Begriffs gewiss gerne zu, nicht aber der Behauptung, man könne mit ihm den des Spiels bei der Strukturbestimmung ästhetischer Erfahrung ersetzen. Wichtiger ist mir in diesem Zusammenhang aber, die Rolle der Kunst und der ästhetischen Erfahrung zu relativieren. Der lebendige Austausch mit der Welt ist *vielfältig*. Die ästhetische Dimension spielt dabei sicherlich eine Rolle, eine wichtige sogar, aber sie genießt kein Privileg. Sie bleibt, was das Unbedingte anbelangt, ein unzuverlässiger Kandidat. Die Freiheit, die wir im Zusammenhang des Ästhetischen erfahren, ist nämlich die Verheissung eines Absoluten, die zugleich in sich zusammenbricht, weniger dramatisch: die nicht auf Sicherheit gegründet ist. In der philosophischen Tradition hat man dieses Oszillieren wiederum seit Platon mit dem Begriff des Scheins, seit Kant mit der Als-ob-, also mit einer irrealen Vergleichsformulierung bezeichnet («es ist, als ob man in einem ästhetischen Urteil mit einer allgemeinen Stimme sprechen dürfe», «es ist, als ob Kunst Natur sei»). Das Absolute, auf diese Weise an seine Verneinung gebunden, bringt Janis Joplin so noch einmal zu Ehren: «freedom is just another word for nothing left to lose.»

Ist die ästhetische Freiheit, wenn sie als Freiheit des gesetzlosen Spiels der Einbildungskraft verstanden wird, das Ganze, Tiefste oder Höchste — eine Kategorie der Totalität, des Ursprungs oder des Absoluten, wie Josef einwendet oder zurückfragt? Folgt daraus, dass ich zuerst die *radikale Differenz* der ästhetischen Freiheit betone, sie sodann zum *unhintergehbaren Grund* erkläre und schliesslich auch noch behaupte, dass es ohne ästhetische Freiheit *kein Gelingen*, kein Gutes und keine Wahrheit geben könne, dass ich damit, wie auch immer gebrochen oder verschämt, den Fundamentalismus, Totalitarismus oder Absolutismus der deutschen «ästhetischen Ideologie» fortschreibe? Ich denke nicht.

Alles hängt hier davon ab, was es heisst, dass die ästhetische Freiheit der «Grund» der praktischen Freiheit ist. Es ist sofort klar, was diese Behauptung *nicht* meinen kann: Die ästhetische Freiheit kann nicht in dem Sinn der Grund der praktischen Freiheit sein, dass sie die praktische Freiheit hervorbringt, gar sichert. Die ästhetische Freiheit kann nicht ein Grund im metaphysischen Sinn eines Ursprungs, Prinzips, einer Basis usw. sein. Denn wenn die ästhetische Freiheit die gesetzlose Freiheit des Spiels der Einbildungskraft ist, dann bringt sie *gar nichts* hervor, kann daher auch nichts tragen und sichern. Sie bringt gar nichts — nichts Bestimmtes, Bestehendes, Bleibendes — hervor, weil sie zu viel, immer noch mehr und anderes hervorbringt. Die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft verspielt, ja zerspielt immer wieder, was sie soeben noch durch Verwandlung hervorgebracht zu haben schien. Die Romantik nannte dieses Zugleich von Hervorbringen und Auflösen, das das wahre Spiel kennzeichnet, «Ironie». Borges hat es in seiner Erzählung von dem Erbauer der chinesischen Mauer, der zugleich der Zerstörer der chinesischen Archive und Bibliotheken war — dieses «Zugleich», sagt Borges, ist das Bedeutendste und Unverständlichste zugleich —, in der Formel ausgedrückt: «Dieses Bevorstehen einer Offenbarung, zu der es nicht kommt, ist vielleicht das Ästhetische an sich.» Wenn sich aber im ästhetisch-gesetzlosen Spiel der Einbildungskraft nichts offenbart (ausser vielleicht das Ausbleiben, ja Sichaufschieben des Sichoffenbarens), dann kann es auch nicht den Grund der praktischen Welt legen, in der wir unsere praktische Freiheit ausüben.

Die ästhetische Freiheit ist also der Grund in einem ganz anderen Sinn: Sie ist der Anfang als die Bedingung, ohne die es nichts gibt: ohne die es die praktische Welt nicht gibt, die zugleich nur bestehen kann, wenn sie die ästhetische Freiheit, die sie zur Voraussetzung hat, bekämpft, begrenzt und beschneidet. Wir müssen zuerst, am Anfang des Werdens der praktischen Freiheit, ästhetisch frei gewesen sein, um uns zur praktischen Freiheit emanzipiert haben zu können. Die ästhetische Freiheit ist eine radikale Kraft der Unbestimmtheit von allen Gesetzmässigkeiten — eingeschlossen und vor allem den Gesetzen der Natur. (So würde ich mithilfe der ästhetischen Freiheit versuchen, das von Josef erinnerte Problem der Willensfreiheit nicht zu lösen, sondern loszuwerden.) Nur Wesen — nennen wir sie «Menschen» — die immer schon, von Natur aus, ästhetisch frei sind, weil ihre Einbildungskraft spielt, können zu Wesen werden — nennen wir sie «Subjekte» — die frei dazu sind, sich Gesetze zu geben und dafür zu sorgen, dass sie diese Gesetze in ihren Praktiken auch verwirklichen. Dass die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft der Grund ist, muss in meinem Verständnis daher zwingend bedeuten, dass sie nicht das Ganze ist: Sie ist der Grund des Anderen ihrer selbst — der praktischen (und ja, eingeschlossen der politischen) Freiheit.

Weil ich die Rolle der ästhetischen Freiheit so verstehe, verstehe ich sie auch als Freiheit der Einbildungskraft — und nicht der Mimesis, wie Juliane vorschlägt. Aber das ist, wenn ich es richtig verstehe, gar kein Dissens in der Sache. Denn wenn sich die Freiheit der Einbildungskraft *manifestiert*, wenn sie sich verwirklicht, dann tut sie das auch aus meiner Sicht notwendigerweise als ein Spiel im Verhältnis zur Welt, zum Selbst — im Verhältnis also zu etwas. Wie Juliane vorschlägt (und dabei greift sie die Deutung auf, die Josef vor einiger Zeit von diesem Begriff gegeben hat), sollten wir dieses ästhetische Verhältnis zur Sache gerade deshalb «Mimesis» nennen, weil sich in ihm Unbestimmtheit und Bestimmtheit so verschränken, dass sie einander wechselseitig freigeben und steigern. Auch dieses ästhetische Verhältnis aber setzt im Rückblick den Durchgang durch ein Moment, einen Akt der radikalen Befreiung voraus, für den es selbst wiederum keinen Grund und keine Bedingung gegeben haben

kann. Diesen grundlosen Grund, der niemals ein Zustand gewesen ist, der also nie existiert hat und der doch eingetreten sein muss, damit wir überhaupt irgendetwas geworden, irgendetwas gelernt und getan haben können, nenne ich die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft.

Ihm sei wichtig, schreibt Josef, die Rolle der Kunst und der ästhetischen Erfahrung zu relativieren. Der lebendige Austausch mit der Welt sei nämlich vielfältig und nicht auf die ästhetische Dimension zu reduzieren. Das wird niemand bestreiten, auch ich nicht. Denn ich habe in meinem Beitrag von Kunst und ästhetischer Erfahrung nur sehr am Rande, in den letzten Zeilen, gesprochen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen war vielmehr die ethisch-politische Kritik der «Ästhetisierung», und man ist hinsichtlich dieses diffusen Begriffs gut beraten, sich genauer anzusehen, was hier jeweils mit «dem Ästhetischen» gemeint ist. Tatsächlich wird unter dieser Überschrift so Unterschiedliches verhandelt, dass man im Blick auf die heterogenen und zum Teil bloss vorderhand ästhetischen Gegenstände mit Ästhetik gerade nicht weiterkommt. Das gilt übrigens auch in der Hinsicht, dass die ästhetisierungskritische Tradition durchaus eine eigene Ästhetik verteidigt (Platon lobt das Epos, Rousseau das Fest, und beide tun dies gegen das Theater), weshalb sich der jeweilige Begriff des Ästhetischen selbst dort, wo es um einigermaßen handfest ästhetische Phänomene zu gehen scheint, nicht von selbst versteht. Welches Ästhetische zurückgewiesen und welches verteidigt wird — und vor allem: warum —, zeigt sich erst, wenn man sich die sehr spezifische Verschlingung von ethischen, politischen und ästhetischen Motiven aus der Perspektive der *praktischen Philosophie* ansieht, und zwar gerade nicht allein im Blick auf die jüngeren Diskussionen um eine postmoderne «Ästhetisierung der Lebenswelt», sondern im Blick auf die lange, bis in die Antike zurückreichende philosophische Geschichte der ethisch-politischen Kritik an bestimmten Figuren des Ästhetischen.

Was hier, schaut man sich das näher an, zurückgewiesen wird, ist eine differentielle Logik, die an den vorderhand ästhetischen Phänomenen, an chamäleonartigen Lebenskünstlern etwa oder an den (Selbst-)Inszenierungen von Politikern, die sich vor dem Volk produzieren, das sie vertreten wollen, besonders hervortreten mag; die Sprengkraft dieser Logik besteht indes gerade darin, dass sie das Verständnis nicht der Ästhetik, sondern von Ethik und Politik im Kern betrifft. Was hier auf dem Spiel steht, zeigt sich denn auch nicht zuletzt an den höchst problematischen (weil

latent totalitären) Visionen des Zusammenhangs von Regierung und Selbstregierung, in deren Namen die Kritik an dieser Logik formuliert wird: Wer die Erfahrung der Selbstdifferenz auf der Ebene der Selbstregierung, wer die Manifestationen einer Selbstdifferenz des *demos* auf der Ebene der Regierung negiert, negiert jeweils wichtige Momente von Freiheit und damit am Ende diese selbst. Von einer Privilegierung der ästhetischen Dimension vor anderen Dimensionen des Weltverhältnisses kann in diesem Zusammenhang keine Rede sein: Weder postuliere ich die Momente der Abstandnahme des Selbst von seiner sozialen, des *demos* von seiner institutionellen Gestalt als das Ganze der Freiheit noch habe ich je die These eines allein an der Kunst zu erfahrenden Vorscheins einer Freiheit vertreten, die dereinst mit sich selbst versöhnt und insofern «voll» wäre. Meine normative Rede von einem vollen Begriff von Freiheit meint gegen die Pathologien, die in freiheitstheoretischer Perspektive gerade an den von der Ästhetisierungskritik verteidigten Versionen des Zusammenhangs von Regierung und Selbstregierung sichtbar werden, vielmehr einen richtigen, nämlich der differentiellen Logik Rechnung tragenden Begriff *praktischer* Freiheit. Freiheit ist uns nur in einer dialektischen Bewegung gegeben, in der die Momente, in denen wir mit uns und der sozialen Praxis, deren Teil wir sind, uneins sind, zur Chance werden, ein — wenn auch natürlich nur *prima facie* — besseres Leben zu ergreifen und/oder politisch für es einzustehen. Ein solcher Begriff von Freiheit zieht von ihm die Metaphysik ab, nicht aber das Pathos oder das Drama; es ist jetzt allerdings (so viel Umbau muss sein) ein Drama nicht des Absoluten, sondern der Geschichte.

Nun ist es gleichwohl kein Zufall, dass nicht «die» Kunst, sondern spezifischer die Kunst des Theaters eine zentrale Rolle in den entsprechenden Diskussionen spielt. Denn der Mime macht das Ineinander von Unbestimmtheit und Bestimmtheit ausdrücklich, das alle Sozialisierung kennzeichnet. Das erklärt die Sonderstellung des Theaters im Diskurs der praktischen Philosophie, macht aus ihm aber keinen privilegierten Ort der Erfahrung von Freiheit — vielmehr reflektiert das Theater die Bedingung der Möglichkeit ihrer dialektischen Bewegung: dass wir niemals vollständig in unseren sozialen Rollen aufgehen. In diesem Zusammenhang wird

nun aber explizit betont, dass die *Mimesis* kein auf das Ästhetische beschränkter Begriff ist — weshalb ich auch weder vorgeschlagen habe, die *Mimesis* zum zentralen Begriff einer «Bestimmung des Ästhetischen» zu machen noch für die bizarre Idee geworben habe, in dieser Sache den Begriff des Spiels durch den der *Mimesis* zu ersetzen.

Gleichwohl stellt sich im Kontext unseres Austauschs nun die interessante Frage, wie sich Einbildungskraft und *Mimesis* zueinander verhalten. Christoph bestimmt die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft anthropologisch als Freiheit zum Spiel, die aller Sozialisierung vorausgesetzt werden muss, ohne doch je Zustand gewesen zu sein. Wir wissen von deren Anfänglichkeit folglich auch nur, so schreibt Christoph in seinem Kraft-Buch, weil sie sich fortdauernd, nämlich als unterbrechende und verändernde Kraft am (sozialisierten) Subjekt zeigt. Die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft zeigt sich mithin immer nur vermittelt — in ihren Manifestationen. Das aber liesse sich durchaus im Sinne einer gewissen Abhängigkeit der Einbildungskraft von der mimetischen Offenheit der Subjekte für die Welt, für Anderes und Fremdes deuten, durch die diese in eine Distanz zum Gewohnten und damit zuweilen auch in den Zustand einer Ausnahme von sich selbst gebracht werden, einen Zustand, in dem sie also nicht mehr oder noch nicht Subjekt sind. Dass die Kraft der Einbildungskraft — und so verstehe ich auch Christoph — nie subjektive Kraft (die Kraft eines Subjekts) sein kann, zeigte sich dann nicht zuletzt daran, dass ihr Ereignis (im Leben wie in der Kunst) nicht vollständig in unserer Kontrolle steht. Konkret zugänglich (und sie ist uns immer nur konkret zugänglich) ist uns die Freiheit der Einbildungskraft, ihr befreiendes Potential, nur über eine Erfahrung der Heteronomie, unserer Permeabilität auf die Einflüsse der Welt — in einer Erfahrung, die uns, zuweilen zumindest, auf die existentielle Frage öffnet, wie wir verstehen wollen, dass wir Subjekt sind. ●