

# Schopenhauers praktische Kognition<sup>1</sup>: Die Philosophie für die Philosophie.

*“mit Kanonen auf Spatzen schießen“: wer nicht grosse dogmatische Werte predigt, überzeugt niemanden.*

Gianni Vattimo

Chronologisch historisch verwandeln Konservative Anzeichen, die phänomenologisch betrachtet lediglich einen nicht-ausdrückenden Aufgabenbereich der Zeichen erfüllen, in vorurteilende Ausdrücke, die ihren Pessimismus in leiblichen (. . . *denn es kann gar keine Pflicht geben, die Existenz eines Dinges anzunehmen (weil dieses bloß den theoretischen Gebrauch der Vernunft angeht.)*)<sup>2</sup> Formaten begründen. Das *oder* wird in ein *und* von *Anzeichen und Ausdruck*, das Zeichen in einen Roman verwandelt, der sich in Descartes Zweifeln zeigt. In der reinen Wesensschau kann das Zeichen *Anzeichen* oder *Ausdruck* bedeuten, wobei nur die zweite Möglichkeit Bedeutung und Sinn mit sich trägt, wobei der Sinn in der nicht-ausdrücklichen Schicht in der noematischen Sphäre (im Monolog) verbleibt und die Bedeutung in der gesprochenen Rede mitgeteilt wird; das logische (in monologischer Bedeutung von Überdenken, Überrechnen) cartesianische Erbe berührt beide Sphären.

Die diskursive Zeitform im *post-modo* lässt sich besonders deutlich in der *eristischen Dialektik* lesen. Die aristotelische Zusammenarbeit von Logik und Dialektik hat Kant zugunsten der *unschuldigen* Logik aufgelöst. Die Unterredung (Dialektik) führt bei ihm unweigerlich zur scheinlogischen sophistischen Disputierkunst. Seine Zweifel gelten ihrem beschränkten Anwendungsbereich, zumal die reine Vernunft für sich alleine schon das allgemeine Sittengesetz gibt . . . *was aber wahren dauerhaften Vorteil bringe, ist allemal, wenn dieser auf das ganze Dasein erstreckt werden soll, in undurchdringliches Dunkel eingehüllt, und erfordert viel Klugheit, um die praktische, darauf abgestimmte Regel durch geschickte Ausnahmen auch nur auf erträgliche Art den Zwecken des Lebens anzupassen.* Kurz: *Die Maxime der Selbstliebe (Klugheit) rät bloß an; das Gesetz der Sittlichkeit gebietet . . . jedermann, und zwar die pünktlichste, Befolgung.*<sup>3</sup> Steht hiermit unser eigener Wille unter

---

<sup>1</sup> Die Schrift wurde Okay Altinisiks Dissertation *Cartesianische Optionen*, dem Kapitel *Praktische Kognition* entnommen.

<sup>2</sup> I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Stuttgart 1986, I.2.2.V./200.

<sup>3</sup> Ebd., 1.1.1./63f.

einem praktischen Gesetz so ist unsere Neigung (unsere Habsucht) aber aus harmonischen Gründen ausgeschlossen. Folgend driften Naturgesetz und die menschliche Errungenschaft, das künstliche Gesetz der Freiheit auseinander.

Empirisch unabhängig bestimmt das Sittengesetz allein schon in seiner Vorstellung unsere möglichen Handlungen und inauguriert Freiheit und Vervollkommungsfähigkeit, wogegen Derrida der Animalität keine Geschichte zuschreibt, sind Empfindungsvermögen und Verstand passive Funktionen und nicht von der wahrgenommenen Präsenz erfüllt und anschliessend gesättigt zu einem starren Begriff. Lediglich die Einbildung sei aktiv - Interesse besteht auch kaum - welche bei den Leidenschaften aufhört. Daraus ergibt sich, dass die Sprache aus der Einbildung, die die Leidenschaften oder Empfindungen hervorrufen oder zumindest anregen, hervorgeht und nicht aus der *technischen* und Interesse und Bedürfnis *berechnenden* Vernunft.

In Rousseaus Sprachforschung findet Derrida den repräsentativen Grund für die verbale Identifikation mit dem anderen als dem anderen Ich in jener Einbildung, die das Mitleiden zulässt . . . *wo der Wunsch über das Bedürfnis hinausgeht* . . . Hieraus brachten die ersten Leidenschaften die ersten Stimmen, wie die Musik und die Gesellschaft hervor. "Die Leidenschaft transzendiert das Bedürfnis und erzeugt neue Bedürfnisse, die sie ihrerseits verderben." . . . "Indem die Artikulation sich der Leidenschaft substituiert, stellt sie die Ordnung der Bedürfnisse wieder her. Der Vertrag tritt an die Stelle der Liebe. Kaum gewagt, entartet der Tanz".<sup>4</sup>

Schopenhauers nüchterner Blickwinkel zeigt wie im 19. Jahrhundert der Modernisierungsprozess selbst abstrakte Absolute wie die Wahrheit mitnimmt. Eine logische Interpretation bietet die humane gesellschaftliche Rolle in ihrem sturen Erhaltungstrieb - Hegels *schlechthin verletzte* Ehre gilt weder dem Gemeinwesen, noch einer Rechtlichkeit in ihr, selbst den privaten Kreis ausgeschlossen streitet sie nur für die Anerkennung und die *abstrakte Unverletzlichkeit des einzelnen Subjekts*. Die Dialektik, Sophistik (*Ansehen*) und Eristik (*Rechthaben*) miteinander identifizierend, schenkt Schopenhauer der Lesung nun eine eigene Kunstgattung, die, rechtbehaltend zu disputieren. Den Kunstgriffen bedient sich sowohl die logische Summe der Kunstgeschichte, die Kunst Recht zu behalten ist bereits die unsterbliche Kunst, als auch die empirisch logische Philosophie. Führen den positivistischen Aspekt wissenschaftliche Mittel so führen den künstlerischen Aspekt materialistische Mittel zu *Haus und Herd* (- Levinas Selbstwerdungsmodus des Ich im Körper, Besitz, Haus und

---

<sup>4</sup> J. Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt aM 1983, 336, 457.

Ökonomie orientiert sich an Schopenhauers Definition der professionellen Wahrheitsfindung). Sowohl das *“Zeitalter des Glaubens“* als auch das *“Zeitalter der Vernunft“* schlugen jedoch - intuitiv - den falschen Weg ein, und zwar nicht weil es ihnen nicht gelungen wäre, das wahre Wesen der Dinge zu erfassen, sondern weil sie die Bedeutung jener neuen Lebensformen nicht Rechnung trugen, die die Menschheit selbst inzwischen mit Blick auf eine Steigerung des allgemeinen Glücks hervorgebracht hatte . . . Zu einer Wahrheit, gleichgültig welcher Art kommt man nicht mit Hilfe einer *“Methode“*; . . .<sup>5</sup> sondern mit dem *“schwachen Denken“*, wofür heute in der postmetaphysischen Kultur Pragmatismus und Hermeneutik stehen. Der Mensch in der Forschung messt sich damit nicht mehr an etwas nichtmenschlichem und hört auf nach Macht zu streben. Er begnügt sich mit der *Nächstenliebe*. . . . *indem sie einfach mit ihrem “Know-how“ mitmachen ohne irgendwelche Regeln zu lernen. “Nächstenliebe lässt sich auch als die Bereitschaft verstehen, die Praktiken anderer Menschen aufzunehmen, sich deren “Know-how“ anzueignen.“ . . . ist Willkür die Überzeugung, dass die eigene soziale Praxis die einzige ist, die man je brauchen wird, und dass man völlig seinen eigenen Horizont mit keinem anderen verschmelzen muss, weil die eigene soziale Praxis völlig ausreicht.*<sup>6</sup>

Zabalas intellektuelle Bemühung *nach dem Ende der Metaphysik* widmet sich nicht mehr der Wahrheit die der erkennenische Filter offenbart sondern dem Gespräch, . . . *in dem man mit jedem Argument gleichermassen berechtigt ist, ohne Rückgriff auf irgendeine Autorität um Zustimmung zu werben.* Kein Zufall: er markiert den Zusammenhang der Leitbegriffe unserer gegenwärtigen Kultur: *Kommunikation, Globalisierung, Dialog, Konsens, Interpretation, Demokratie und Nächstenliebe.* Gegenüber steht die Wahrheit als *“Objektivität“*.

Die Inflation des Zeichens, der Sprache in ihrer Intension, Methode und Ideologie begründet Derrida mit der *Versuchung, ohne grossen Einsatz zu verführen, die passive Hingabe an die Mode und das avantgardistische Bewusstsein . . .*<sup>7</sup> Führen Schopenhauers dialektische Kunstgriffe eine extreme Differenzierung zwischen Signifikat und Signifikant, so erkennt Derrida die Ursache dafür im christlichen Schöpfungs- und Unendlichkeitsglauben, welche sich die griechische Begrifflichkeit aneignet. Es folgt die *“wissenschaftliche Wahrheit“* in der zunächst stoischen und spätere mittelalterlichen Unterscheidung zwischen Sinnlichem und Intelligiblem, *also die Metaphysik in ihrer Totalität.* Der Versuch gelte und gilt der Entziehung jeglicher Bedeutung von Sinn, Wahrheit, Präsenz und Sein.

Für die barocke Gebärde ist *Wissen, nicht Handeln . . . die eigenste Daseinsform des Bösen.* Der Seinsgrund . . . *eröffnet sich mit der Fata morgana eines Reiches der absoluten, das ist*

---

<sup>5</sup> Santiago Zabala, *Die Zukunft der Religion*, a.a.O., 14, 22.

<sup>6</sup> Ebd., Richard Rorty, 70.

<sup>7</sup> *Grammatologie*, a.a.O., 16.

*gottlosen, Geistigkeit, wie es, als Gegenstück dem Materialischen verbunden . . . Lockvögel sind der Schein der Freiheit und der Schein der Selbständigkeit - in der Sezession aus der Gemeinschaft der Frommen. Die Wissenschaft im lebensfremden Spekulieren, das Wissen der Dämonen. Der Abgrund des Bösen, geführt vom Wissen führt aber auch in den Abgrund des bodenlosen Tiefsinns. Kann die Philosophie mit dem Wissen nichts anfangen, so bedient sich die Kunst: "So liegen sie als bloßer Fundus düstrer Prachtentfaltung in den Emblembüchern des Barock. Das Trauerspiel vor allen anderen Formen arbeitet mit diesem Fundus. Unermüdlich verwandelnd, deutend und vertiefend vertauscht es seine Bilder miteinander."<sup>8</sup> Einen philosophischen Lichtblick gibt die Synthese Epikurs in der er die uneigennützigste Ausübung des Guten mit zu den Genussarten der *innigsten Freude* zählt, wie auch die Zähmung der Neigungen.*

Die miteinander konkurrierenden Positionen bleiben dennoch stur, auch wenn es um die Wahrheit geht . . . *so wenig wie der Fechtmeister berücksichtigt, wer bei dem Streit, der das Duell herbeiführte, eigentlich Recht hat: treffen und parieren, darauf kommt es an . . .*<sup>9</sup> Zeitlebens unveröffentlicht löst Schopenhauer in seinen 38 *Kunstgriffen* den Wahrheitssatz ab vom Possessivsatz. Mit seinem ersten Kunstgriff versetzt Schopenhauer den Kunstkonsumenten unter den Willen eines Puppenspielers. Was Schopenhauer die Erweiterung nennt, *die Behauptung des Gegners über ihre natürliche Grenze hinauszuführen*<sup>10</sup>, kommt der illustrativen Zusammenkunft und Anteilnahme zwischen Objekt und Publikum nahe, wird die Kunsterfahrung interaktiv verstanden. Ziel des Künstlers ist, seine Behauptung, seinen Ausdruck, in möglichst eingeschränktem zwei dimensional Sinn zu behalten und die Partizipation des Publikums in möglichst weitem Sinn zu übertreiben: *weil je allgemeiner eine Behauptung wird, desto mehreren Angriffen sie bloß steht.*

Der zweite Kunstgriff beschreibt die Schrift in einer bildnerischen Kunst. Die *Homonymie* kann über seine willkürlichen Formen einer behaupterischen Landschaft bildlich verfolgt werden und sichtbar werden die Wege von zwei Begriffen zum selben Wort. Die Umkehrung des *Synonima* dient der strategischen Ausdehnung einer Behauptung, sowenig sie auch mit dem Thema gemein hat, *und so sich das Ansehn geben, als habe man die Behauptung widerlegt.*<sup>11</sup>

Als drittes werden relative Behauptungen als absolute hingestellt, um sie in anderen

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt aM 2000, 205f.

<sup>9</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Kunst, Recht zu behalten*, Frankfurt aM 1995, 122.

<sup>10</sup> Ebd., 38.

<sup>11</sup> Ebd., 40.

Beziehungen auffassend zu widerlegen. Durch das materielle Kunstmedium aus der Bewegung entrissen, ist es das Medium selbst, welches das absolut echte Sujet im relativen Licht der Interpretationsfreude erscheinen lässt. Gemeinsam ignorieren die ersten drei Kunstgriffe die wahren Gegenbeweise des *Gegners*. Die Rede wird zu etwas anderem als aufgestellt worden ist und der wirkliche Widerspruch zu einem scheinbaren.

Die im Dialog verstreute Schlussformel in einzelne Prämissen, man . . . *verdecke sein Spiel, bis alles zugestanden ist, was man braucht* . . . führt der hermeneutische Kunstgriff. Der unvorhersehbaren Teleologie bedient sich die Kunst immer schon, seit sie Bild für Bild *die Sache von Weitem herbei* holend in einzelne Prämissen projiziert. Daraus leitet sich zugleich Schopenhauers fünfter Kunstgriff, welcher in die Anatomie einer Serie, des Oeuvre führt: "Man kann zum Beweis seines Satzes auch falsche Vordersätze gebrauchen." Die Einschränkung der Wahrheit geht davon aus, dass der Dialogpartner die Wahrheit nicht einsieht und er deshalb die wahren Sätze nicht zugeben würde. Manchmal sieht er die Thesis auch schon kommen und hält sich zurück. Hat der Partner wenig Ahnung von der Sache, so werden seine falschen Sätze durch andere falsche Sätze widerlegt, *die er aber für wahr hält: denn man hat es mit ihm zu tun und muss seine Denkungsart gebrauchen*. Der Stil bildet auf beiden Seiten die Richtlinie an welche sich die Wahrheit hält: Die Linie des Künstlers, seine Ideen gehen entlang der Linie des Konsumenten, womit die Wahrheit mit platonischen ästhetischen Fragestellungen konfrontiert wird, welche sich als *schön* herausstellt (- in der Romantik beobachtet Benjamin wie das Schöne bruchlos ins Göttliche übergeht. Schrankenlos manifestiert sich in der theosophischen Ästhetik die sittliche Welt.) Eine zusätzliche Gleichung Schopenhauers lässt die Möglichkeit der relativen Wahrheitsfindung zu: "Denn das Wahre kann auch aus falschen Prämissen folgen: wiewohl nie das Falsche aus wahren."<sup>12</sup> Verwandt mit dem vierten Kunstgriff ist der neunte zur Maskierung seines Verfahrens. In der Kunst ermöglicht der Rahmen um die abgeschnittene Umwelt die Methode, den Partner an seinem *Vorbauen* zu hindern, weiss er nicht, *wo man hinaus will*. Die Fragen werden nicht in der Ordnung gestellt, *die der daraus zu ziehende Schluss erfordert, sondern in allerhand Versetzungen*.<sup>13</sup> Mit etwas kompositorischem Geschick werden seine Antworten zu verschiedenen, bis zu entgegengesetzten Schlüssen benützt. Zu beobachten ist das strukturalistische Phänomen wortwörtlich in der literarischen Kritik. Derrida beobachtet beim Literaturkritiker seine *Fessel zur Form*, . . . *wenn man nicht mehr die Kraft hat, die Kraft in ihrem Inneren zu verstehen, das heisst, wenn man nicht mehr die Kraft*

---

<sup>12</sup> Ebd., 46, 45.

<sup>13</sup> Ebd., 48.

*hat zu schaffen.*<sup>14</sup>

Die allegorische willkürliche Beziehung zwischen Sujet und Titel erzeugt den nächsten Kunstgriff, welcher sich in einem versteckten *petitio principii* äussert. Das zu Beweisende wird entweder anonym unter einem anderen Namen postuliert, oder, ist es im Einzelnen streitig, allgemein, beziehungsweise *vice versa*. Anspruch auf Absolutes ist bekannt von Werken *ohne Titel*. Die sensuelle Konfrontation in Objektformat ignoriert jeden Anspruch auf Artikulation des Dialogpartners. Ist die Selbst-Affektion eine universelle Struktur der Erfahrung der sich alles Lebendige mächtig ist, das heisst fähig ist zu symbolisieren, sich selbst zu affizieren, lässt sich es auch durch den anderen affizieren. Die Rede ist von der *Bedingung einer Erfahrung schlechthin . . . und ein anderer "Name" für das Leben*, die bis zu hierarchischen Operationen führt. *Für-Sich Sein, die Subjektivität gewinnt in dem Maße an Macht und Herrschaft über den anderen, wie ihr Wiederholungsvermögen idealisiert wird.*<sup>15</sup>

Die Idealisierung ist jene sinnliche Exteriorität die mir als Signifikant dient, mich affiziert, *sich meinem Wiederholungsvermögen, also dem unterwirft, was mir fortan als Spontaneität erscheint und sich mir immer weniger entzieht*. Erreicht uns die Stimme in unserem audio-phonischen System, verankert sie sich in unserer *reinen Innerlichkeit der Selbst-Affektion*. Die Kommunikation setzt sich fort in der reziproken Selbst-Affektion zwischen zwei absoluten Ursprüngen, wobei das unmittelbare (unser Bewusstsein) Echo der Selbst-Affektion des anderen wiederholt wird. Das Stimmbewusstsein setzt sich zusammen aus dem Bewusstsein als Selbstpräsenz, welche in seiner Selbst-Affektion die Differenz darin unterdrückt und heraus kommt diejenige *Präsenz*, die sich durchzusetzen vermag.

*Viel auf ein Mal und weitläufig fragen, um das, was man eigentlich zugestanden haben will, zu verbergen* schildert im siebten Kunstgriff die autoerotische monologisierte Sprache der Kunst vor ihrer Interpretation. Zu holen sind Zugeständnisse, die die Wahrheit der Behauptung erschliessen.

Die Provokation bezieht sich auf den achten Kunstgriff und identifiziert den Bohemien als Bürgerschreck: *denn im Zorn ist . . . der Gegner . . . ausser Stand, richtig zu urteilen und seinen Vorteil wahrzunehmen und Wenn man merkt, dass der Gegner die Fragen, deren Bejahung für unseren Satz zu brauchen wäre, absichtlich verneint, so muss man das Gegenteil des zu gebrauchenden Satzes fragen, als wollte man das bejaht wissen, oder wenigstens ihm beides zur Wahl vorlegen, so dass er nicht merkt, welchen Satz man bejaht*

---

<sup>14</sup> *Die Schrift und die Differenz*, a.a.O., 11.

<sup>15</sup> *Grammatologie*, a.a.O., 284.

*haben will.*<sup>16</sup> Das Ergebnis ist die Wahl, wird das *Gegenteil* und *beides* ästhetisch differenziert wahrgenommen (zum Beispiel als Kontrastpunkt), wie es die kunstgeschichtliche Logik ermöglicht. In dem Fall werden, es geht nicht um die Wahrheitsfindung sondern um die Formfindung, Trends gesetzt.

Die Induktion macht Schopenhauer durch das Geständnis einzelner Fälle, durch die sie aufgestellt werden soll. Die allgemeine Wahrheit wird nachher als ausgemacht und zugestanden eingeführt. Der Methodik bedient sich die Kunst unter der Verwendung von empirischen Konnotationen, wie wir sie in der Nase, in den Augen, im Mund und so weiter in Portraits wiedererkennen.

Eine günstige Erscheinungsform unserer Behauptung beschert uns die Namenwahl. Sie bestimmt einen allgemeinen Begriff, der keinen Namen hat und durch ein Gleichnis bezeichnet werden muss. Schopenhauer nennt als Beispiel die *Protestanten* und *Evangelische*. Sind es hier die Bezeichneten selbst, die ihren Namen gewählt haben, so wurde der Name *Ketzer* von den Katholiken gewählt. Die feine *petitio principii* legt die Sache, die man *dartun will . . . voraus in Wort, in die Benennung, aus welcher es dann durch ein bloß analytisches Urteil hervorgeht.*<sup>17</sup> In die Beziehung treten Bild und Titel ein, geht es um die marktfähige Präsentation des Sujets. Die Aufgabe erfüllt auch die Hauptfunktion des Titels, welche traurigerweise um den Preis die Literatur in die bildende Kunst involviert, ist das Kunstwerk auch ohne Titel sichtbar.

Der nächste Schritt behandelt den Manierismus. Dazu legt Schopenhauer die Farbe Grau neben der schwarzen, *so kann es weiss heissen; und legt man es neben weiss, so kann es schwarz heissen*. Es wird wiederholt die Wahl gegeben zwischen den anzunehmenden Satz und dem Gegenteil, nur, dass dieser *grell* ausgesprochen wird, *so dass er, um nicht paradox zu sein, in unsern Satz eingehn muss, der ganz probabel dagegen aussieht.*<sup>18</sup> In jene manieristische Ausdrucksform stellt Benjamin ausserdem die Norm der philosophischen Begriffsbildung. Hinsichtlich seiner Untersuchungen über den Ursprung des deutschen Trauerspiels entspricht die extreme Darstellungsform der barocken Theorie des Dramas: *Die Biederkeit der Theoretiker in der Verlautbarung ihrer Vorschriften ist ein besonders reizvoller Zug dieser Literatur . . .*<sup>19</sup> Die *Exzentrizitäten*, folgert Benjamin, gehen zum grossen Teil auf die Poesie zurück, einer Periode, die nach einer klassizistischen Unterbrechung in der Romantik fortsetzte *Die Anschauung des Lebens selbst als eines Spiels, die a fortiori so das*

---

<sup>16</sup> *Die Kunst, Recht zu behalten*, a.a.O., 47f.

<sup>17</sup> Ebd., 49f.

<sup>18</sup> Ebd., 50.

<sup>19</sup> *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a.a.O., 40.

*Kunstwerk nennen muss . . .*

Die *fallacia non causae ut causae* verlangt im Gespräch eine *gute Stimme*, im Bild eine überzeugende illusorische Potenz, welche das Anzeichen in einen Ausdruck zu verwandeln vermag. Gesucht wird die *Täuschung durch Annahme des Nicht-Grundes als Grund*. Des Künstlers Idee, die Monade enthält schon das Bild der Welt. Die künstlerische Monade zeichnet die Welt in seiner Verkürzung, welche sich illusorisch das Aussehen der eben diskutierten Welt aneignet.

Der fünfzehnte Kunstgriff ist anzuwenden *wenn wir einen paradoxen Satz aufgestellt haben, um dessen Beweis wir verlegen sind*. Danach wird irgend ein richtiger Satz vorgelegt, den der Diskussionspartner annehmen muss. In der kontextuellen Kunst, welche sich seit der Postmoderne bevorzugt im *white cube* abspielt, bleibt ausser den Räumlichkeiten nichts weiteres mehr übrig dem wir uns annehmen können, nachdem der Rahmen einen derart radikalen Abschnitt macht . . . *und es gibt Leute die dies alles instinktmässig ausüben*. Der exakte Abschnitt wird uns auch behilflich sein, werden wir aufgefordert gegen irgend einen Punkt seiner Behauptung etwas vorzubringen; *wir haben aber nichts rechtes; so müssen wir die Sache recht ins Allgemeine spielen und dann gegen dieses reden*.

Einen weiteren räumlichen Vorteil verschafft uns der gesellschaftliche Rahmen in der Veranstaltung: *Merken wir, dass der Gegner eine Argumentation ergriffen hat, mit der er uns schlagen wird; so müssen wir es nicht dahin kommen lassen, ihn solche nicht zu Ende führen lassen, sondern beizeiten den Gang der Disputation unterbrechen, abspringen oder ablenken .*

*. . .<sup>20</sup> wobei uns die Gäste behilflich sein werden. Das Medium der Kunst findet sein Publikum. Es wird uns auch Recht geben, wenn wir kein gültiges Argument haben, was nur unserem Kontrahenten auffällt . . . zumal wenn der Einwurf seine Behauptung irgendwie in ein lächerliches Licht stellt: zum Lachen sind die Leute gleich bereit; und man hat die Lacher auf seiner Seite.<sup>21</sup> Will er die Nichtigkeit unseres Arguments zeigen, bedarf es einer langen fachlichen Auseinandersetzung doch dazu findet er nicht leicht Gehör.*

Als nächstes wird überlegt ob der Gesprächspartner nicht in Widerspruch steht mit etwas vorher Erwähntem. "Es wird sich doch irgendwie eine Schikane herausklauben lassen." Die Schikane gelten zum Beispiel den Gegnern der feministischen Theorien, welche bis zu den ersten Lieben zurückdatiert werden können. Bemerkbar wird wie sich die Kunst mit traditionellen Themen am Leben erhält und die Modernisierung an der limitierten Artikulationsfähigkeit der Glieder hängen bleibt, kann man auch bei den Tieren keine

---

<sup>20</sup> *Die Kunst, Recht zu behalten*, 63, 51,53.

<sup>21</sup> *Ebd.*, 58.



moderne Entwicklung feststellen, welche sich abseits der Organe abspielt. Darunter fallen auch die metaphysischen Theorien die alle unserem Wohl dienen. Mit der vehementen Thematisierung von *Haus und Herd* entfernt sich der *modernen* Tradition nach die Wahrheitsfindung von der demokratischen Objektivität und wird für einen innigen narzisstischen Moment *eigener Glückseligkeit* - Kant lässt daraus in Erfahrungsfolge die praktischen Begriffe des Guten und des Bösen entspringen - wahrer. Sind alle *materialen praktischen Prinzipien* reduziert auf *das allgemeine Prinzip der Selbstliebe*, so reduziert sich auch ihre Dauer nach einer gewissen Gewöhnungsfrist. Daher die Frage aller Menschen an die Materie . . . *wieviel und grosses Vergnügen sie ihm auf die längste Zeit verschaffen.*<sup>22</sup>

Benjamins psychologische Kunstsoziologie bestimmt das Verhältnis von Bühne und Publikum seinerzeit . . . *bis auf die Rudimente einer gewissen Aktionslüsternheit erstorben . . . Hinzu kommt die Bewertung der Intrige . . .* die Folgen reichen noch bis heute und sind in den Medien nachzuschlagen: “So wie Tyrannen, Teufel oder Juden sich auf der Bühne des Passionstheaters in abgrundtiefer Grausamkeit und Bosheit zeigen, ohne irgendwie sich aufklären oder entwickeln, ohne anderes als ihre niederträchtigen Pläne bekennen zu dürfen, liebt auch das Drama des Barock den Gegenspielern in grelles Licht gestellte Sonderszenen einzuräumen, in denen Motivierung die geringste Rolle zu spielen pflegt.“ *Die barocke Intrige vollzieht sich . . . wie ein Dekorationswechsel auf offener Bühne, so wenig ist die Illusion in ihr gemeint . . .*<sup>23</sup> Fiel das Barock unter die europäische Herrschaft des Christentums, so fallen die laizistischen Medien unter die republikanische Herrschaft ökonomischer Prognosen. Und bestimmen diese der “exzentrische“ Orient . . . *Personen von grosser Macht und Ansehn sind jedoch deswegen zum Trauerspiel die geeignetsten, weil das Unglück, an welchem wir das Schicksal des Menschenlebens erkennen sollen, eine hinreichende Grösse haben muss, um den Zuschauer, wer er auch sei, als furchtbar zu erscheinen . . . sind die Umstände, welche eine Bürgerfamilie in Noth und Verzweiflung versetzen, in den Augen der Grossen und Reichen meistens sehr geringfügig und durch menschliche Hilfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit, zu beseitigen: solche Zuschauer können daher von ihnen nicht tragisch erschüttert werden . . . sind die Unglücksfälle der Grossen und Mächtigen unbedingt furchtbar, auch keine Abhülfe von aussen zugänglich; da Könige durch ihre eigene Macht sich helfen müssen, oder untergehen.* “Dazu kommt, dass von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an

---

<sup>22</sup> *Kritik der praktischen Vernunft*, a.a.O., 1.1.1./41.

<sup>23</sup> *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 56.

Fallhöhe.“<sup>24</sup>

Ist der Orient in den Augen Saids eine Theaterbühne . . . *on which the whole East is confined*., so ist die Bühne . . . *affixed to Europe*. und der Dramaturg der Orientologe; die Rollen: . . . *a prodigious cultural repertoire whose individual items evoke a fabulously rich world: the Sphinx, Cleopatra, Eden, Troy, Sodom and Gomorrah, Astarte, Isis and Osiris, Sheba, Babylon, the Genii, the Magi, Nineveh, Prester John, Mahomet . . . monsters, devils, heroes; terrors, pleasures, desires*. Ernährt wurde das europäische Bild des Orients zwischen dem Mittelalter und dem 18. Jahrhundert grundsätzlich mit diesem Repertoire und unter den Übermittlern befinden sich unter anderem Ariosto, Milton, Marlowe, Tasso, Shakespeare und Cervantes. Der die Anzeichen von Ausdrücken vereinnahmenden Tradition zum Opfer gefallen, versucht Said unter Protest die Geografie zu beschreiben: *In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a topos, a set of references, a congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone's work on the Orient . . .*<sup>25</sup> Nach dem Vergleichen der Literatur hört der Philologe schon auf nachzudenken und trägt schlussendlich nicht mehr bei als die Republikaner, bloß in rot geschrieben.<sup>26</sup> Die vage Benennung der um die Geografie verleumdeten kulturellen Performanz heisst bei Said, wessen philosophischen Grundzüge an Foucaults *Logik der Archäologie* erinnern<sup>27</sup>, nach 17 jähriger Revision immer noch der philologische Unterschied, den er um jeden Preis bewahren will. Nennt sich der/die *KetzerIn* heute *AtheistIn*, so bleiben den *OrientalistInnen* die Freuden der *KatholizistInnen* verwehrt und er/sie findet seinen Frieden in der pragmatischen Justifikation seitens der atlantischen Akademie, die beim Zeichen nicht stattfinden darf - das Ungesehene ist noch kein Beweis - als militante(r) *JudaistIn*, *IslamistIn*, *HinduistIn*, *BuddhistIn*, *MärtyrerIn* . . . Saids “rote“ Markierung zeigt zudem mit drei Begriffen, die er auf einer Seite verbindet, welche spekulative idealistische (künstlerische) Freiheit das propagierende Studium am Ende des 19. Jahrhunderts in der Ausführung empirischer Forschungen wie Linguistik, Anthropologie und Biologie genießt: . . . *(latent Orientalism was profoundly) conservative - (the relation between Orientalist and Orient was essentially) hermeneutical (. . . grasping the hard to*

---

<sup>24</sup> Ebd., 91f: Schopenhauer zitiert von Benjamin.

<sup>25</sup> *Orientalism*, a.a.O., 63, 177.

<sup>26</sup> “Thus whenever the Oriental motif for the English writer was not principally a stylistic matter (as in FitzGerald's *Rubáiyát* or in Morier's *Adventures of Haji Baba of Ispahan*) it forced him to confront a set of imposing resistances to his individual fantasy.“ Ebd., 193.

<sup>27</sup> “Welches ist die historische Verantwortlichkeit jener Logik der Archäologie? Wo ordnet man sie ein? Genügt es in einer abgeschlossenen Werkstatt die Instrumente der Psychiatrie aufzureihen, um die Unschuld wiederzufinden und um jegliche Komplizität mit der rationalen oder politischen Ordnung zu brechen, die den Wahnsinn gefangenhält?“ *Die Schrift und die Differenz*, a.a.O., 60.

*reach object*) - (yet the distance between Orient and Occident was, almost) paradoxically (. . .). Die primär ästhetische Perzeption der modernen Dekadenz stellt im Amalgam von Wissenschaft, Politik und Kultur die Weichen für koloniale Rassentheorien, wofür noch im 20. Jahrhundert die orientalischen Körper unfähig sind: . . . *that the Oriental's bodies are lazy, that the Orient has no conception of history, of the nation, or of patrie, that the Orient is essentially mystical . . .*<sup>28</sup>

Ist es in der Postkoloniale nun an der Zeit, die gesäten Früchte *für Haus und Herd* zu ernten . . . . “Armed with a refocused awareness of his importance to the Atlantic commonwealth, the Orientalist was to be the guide of policymakers, of businessmen, of a fresh generation of scholars.”<sup>29</sup> . . . . “Admittedly, the picture is a little difficult to see, since unlike any other religion Islam is or means everything.” . . . *the Middle East is resistant, as any virgin would be . . . and in the world of business very serious attention is being paid the Arab.*

Die künstlerische Freiheit kommt bei Schopenhauer ins Spiel, “Wenn der Gegner uns durch einen Gegenbeweis bedrängt, so werden wir uns oft retten können durch eine feine Unterscheidung, an die wir früher freilich nicht gedacht haben, wenn die Sache irgend eine doppelte Bedeutung oder einen doppelten Fall zulässt.“ Man stelle sich Benjamins *bloßen Fundus düsterer Prachtentfaltung* in den Emblembüchern des Barock vor. “Vor allem herrscht dabei der Gegensatz.”<sup>30</sup> Das Trauerspiel, sich dem Fundus bedienend, vertauscht *verwandelnd, deutend und vertiefend* unermüdlich seine Bilder miteinander. Eine weitere Freiheit genießt der Künstler, geht es um die praktischen Folgen seiner Gründe. Er ist von der Praxis befreit und kann sein Metier betuernd seinen Gegnern entgegensetzen: “Das mag in der Theorie richtig sein; in der Praxis ist es falsch.“

Die Summe der Kunstgriffe bildet die Kunsttheorie, wird sie nach dem zwanzigsten Trick Schopenhauers ausgelegt: “Wenn wir die Vordersätze abgefragt haben und er sie zugegeben hat, müssen wir den Schluss daraus, nicht etwa auch noch fragen, sondern geradezu selbst ziehn: ja sogar wenn von den Vordersätzen noch einer oder der andre fehlt, so nehmen wir ihn doch als gleichfalls eingeräumt an und ziehn den Schluss.“

Kommt der *Gegner* mit bloß *scheinbaren* oder *sophistischen* Argumenten, ist es kürzer sie mit solchen zu entkräften als mit der *Beschaffenheit der Sache*. Die Überzeugung rückt in die Ästhetik denn *es kommt ja nicht auf die Wahrheit, sondern den Sieg an.*<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> *Orientalism*, 222, 253: Élie Faure zitiert von Said.

<sup>29</sup> Ebd., 276.

<sup>30</sup> *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a.a.O., 206.

<sup>31</sup> *Die Kunst, Recht zu behalten*, 52, 67, 54.

Die künstlerische Ader bewährt sich wenn wir gefordert werden etwas zuzugeben und um unseren Sieges Willen dies mimend ablehnen. Stattdessen lenken wir auf einen dem Problem nahe verwandten Satz, den er mit dem Problem identisch ansieht *und so entziehn wir ihm sein bestes Argument. Der Signifikant imitiert das Signifikat.* Referenziell lässt sich der Gesang aus dem *Dictionnaire* Rousseaus herleiten, in seiner *friedlichen* und *künstlichen* Imitation der Akzente der sprechenden und leidenschaftlichen Stimme. Bildet die Natur *in mehreren Lagen den Boden, die untere Stufe, die es zu verlassen, über die es hinauszugehen, aber zu der es auch wieder zurückzugelangen gilt.*“ Zurückzukehren ohne die Differenz aufzuheben. Diese Differenz, die die Imitation von dem, was sie imitiert, trennt muss verschwindend klein sein.“<sup>32</sup>

Ein weiteres Spiel mit der Sichtbarkeit bietet das Duell um die *Übertreibung*. Ähnliche Siege hat uns schon der Rahmen bereitet. Reizen wir den Kontrahenten mit Widersprüchen zur Übertreibung, widerlegen wir diese und es sieht aus als hätten wir seinen ursprünglichen Satz widerlegt. Dehnt er unseren Satz aus, führen wir ihn auf die sichere Grenzlinie unserer Behauptung zurück: “so viel habe ich gesagt und nicht mehr“.

Die indirekte Widerlegung, die *apagoge*, finden wir in der Komposition. Es werden durch Erzwingung falscher Folgerungen aus dem Satz des *Gegners* und Verdrehung seiner Begriffe die Konsequenzen gezogen und seine Meinung erscheint *absurd oder gefährlich*. Die Grosszügigkeit der synthetischen Komposition hilft uns zudem aus der Klemme, merken wir, dass wir geschlagen werden . . . *so macht man eine Diversion: d. h. fängt mit einem Male von etwas ganz anderem an, als gehöre es zur Sache und wäre ein Argument gegen den Gegner . . . unverschämt, wenn es bloß den Gegner angeht und gar nicht von der Sache redet.*

Viel Phantasie verlangt die *Instanz*: bedarf die Induktion einer allgemeinen Menge um ihren Satz aufzustellen, bedarf es nur einem einzigen Gegenfall diesen umzuwerfen. Beachten müssen wir deshalb ob seine Beispiele auch wirklich wahr sind, ob sie wirklich unter den Begriff der aufgestellten Wahrheit gehören (*das ist oft nur scheinbar und durch eine scharfe Distinktion zu lösen*)<sup>33</sup> und ob es auch wirklich in Widerspruch steht mit der aufgestellten Wahrheit.

Wird seine Aussage verwendet, um sein Argument gegen ihn zu wenden, so führen diesen Streich die Waffen des *Gegners*. Dem Prinzip nach der wiederholte Inhalt aus der Kunstgeschichte einer *art pour l'art*.

Die erstarrte Präsenz im Medium schlägt Funken, hat man die schwache Seite des Betrachters

---

<sup>32</sup> *Grammatologie*, a.a.O., 339.

<sup>33</sup> *Die Kunst, Recht zu behalten*, 55, 59, 57.

berührt. *Wird bei einem Argument der Gegner unerwartet böse, so muss man dieses Argument eifrig urgieren . . . an dieser Stelle wohl noch mehr anzuhaben ist, als man vor der Hand selber sieht.* Sind zusätzlich noch Details im Werk gegeben, findet neben der nichtverstummenden Starre des Geschehens ein zusätzliches *Urgieren* statt. Auch müssen wir weiterhin urgieren, stellt er Gegenfragen oder indirekte Antworten um der Sache gehörig auszuweichen. Er findet keine Argumente mehr und sitzt auf einem *faulen Fleck*.<sup>34</sup>

*Man hat also leichtes Spiel, wenn man eine Autorität für sich hat . . . richtet sich in erster Linie an die museale Institution. Sind seine Kenntnisse vom ersten Rang, so gelten für ihn wenige bis keine Autoritäten. "Allenfalls wird er die Leute vom Fach in einer ihm wenig oder gar nicht bekannten Wissenschaft, Kunst, oder Handwerk gelten lassen: und auch diese mit Misstrauen. Hingegen haben die gewöhnlichen Leute tiefen Respekt für die Leute vom Fache jeder Art." Sie wissen nicht, dass wer Profession von der Sache macht, nicht die Sache liebt, sondern seinen Erwerb . . . Hat man gar keine Autoritäten zur Hand, kann man diese nicht nur verdrehen (Autoritäten die der Gegner nicht versteht wirken oft am meisten) sondern auch fälschen oder erfinden. Auch sind allgemeine Vorurteile als Autoritäten zu gebrauchen. - . . . was vielen richtig scheint - sagen wir (Aristoteles) - ist;*

Führt man den Streich fort, in Bewusstsein beim Publikum höheres Ansehen erreicht zu haben als der Kontrahent und hat man gegen seine Gründe nichts mehr vorzubringen . . . *erklärt man sich mit feiner Ironie für inkompetent . . . Viele Maler drücken dies mit dem Satz ohne Titel aus. "Was sie da sagen, übersteigt meine schwache Fassungskraft: es mag sehr richtig sein; allein ich kann es nicht verstehn, und begeben mich alles Urteils."* Damit wird dem schon mit sich parteiischen Publikum die Unsinnigkeit des Gegenarguments eingeredet. Der Gegenstreich: *"Erlauben Sie, bei ihrer grossen Penetration, muss es Ihnen ein leichtes sein, es zu verstehn, und kann nur meine schlechte Darstellung Schuld sein", - und ihm die Sache so ins Maul schmieren, dass er sie non volens (ob er will oder nicht) verstehen muss und klar wird, dass er sie vorhin wirklich nur nicht verstand."* . . . *er wollte uns "Unsinn" insinuieren; wir haben ihm "Unverstand" bewiesen.*

Hängt eine Behauptung des *Gegners* mit einer *verhassten Kategorie* auch nur lose zusammen, können wir diese beseitigen, indem wir sie schubladisieren. Das Kunstpublikum kennt die Abwertung: *"Das kennen wir schon!"*

Folgender Kunstgriff ist der *sobald er praktikabel ist, alle übrigen entbehrlich macht . . .* *"Kann man den Gegner fühlbar machen, dass seine Meinung, wenn sie gültig würde, seinem Interesse merklichen Abbruch täte, so wird er sie so schnell fahren lassen, wie ein heisses*

---

<sup>34</sup> Ebd., 57, 68.

Eisen, das er unvorsichtigerweise ergriffen hatte.“ Bei den materialistischen Interessen angelangt kehrt sich die künstlerische Freiheit um und der noch so bohemische Künstler ist im Stande die Interessen und Sorgen des Bürgers nachzuempfinden.

Die alltägliche Realität in der Kunst wird hieraus sichtbar: *Denn Gegner durch sinnlosen Wortschwall verduzzen, verblüffen . . . so kann man ihm dadurch imponieren, dass man ihm einen gelehrt oder tiefsinnig klingenden Unsinn, bei dem Hören, Sehn und Denken vergeht, mit ernsthafter Miene vorschwatzt, und solches für den unbestreitbarsten Beweis seiner eignen Thesis ausgibt.*<sup>35</sup>

*Wenn man aber fragt: was denn eigentlich die reine Sittlichkeit ist . . . denn in der gemeinen Menschenvernunft ist sie, zwar nicht durch abgezogene allgemeine Formeln, aber doch durch den gewöhnlichen Gebrauch, gleichsam als der Unterschied zwischen der rechten und linken Hand, längst entschieden.*<sup>36</sup>

Ist der *Gegner* im Recht, doch hat er glücklicherweise seine Beweise schlecht gewählt, so sagen Bilder mehr als tausend Worte und es ist für uns ein leichtes, seine Sache zu widerlegen. Das Bild fungiert bereits als demonstratives Modell.

Ist es schlussendlich unabdingbar, dass der *Gegner* überlegen ist, so rät uns Schopenhauer *persönlich, beleidigend und grob* zu werden. Der Diskussionsgegenstand, wo man verlorenes Spiel hat, soll verlassen werden. “Es ist eine Appellation von den Kräften des Geistes an die des Leibes, oder an die Tierheit.“<sup>37</sup>

Mit der Tierheit wird die künstlerische Verknüpfung zum dialektischen Kunstgriff abgerundet. Sie offenbart uns die Intimsphäre des Talents, welche den narzisstischen Vergleich mit unprofessionellen künstlerischen daher stärkeren Organen markiert; die Organe und Sinne (die seit der Postmoderne immens an Bedeutung zugenommen haben) des professionellen Künstlers sind feiner und ihre Expressionen sind so ehrlich wie ein treuer Hundeblick. *Grosse Kaltblütigkeit kann jedoch auch hier aushelfen, wenn man nämlich, sobald der Gegner persönlich wird, ruhig antwortet, das gehöre nicht zur Sache, und sogleich auf diese zurücklehnt und fortfährt, ihm hier sein Unrecht zu beweisen, ohne seiner Beleidigungen zu achten, also gleichsam wie Themistokles zum Eurybiades sagt: . . . Schlage mich aber höre mich!* Jene Märtyrerliebe erbrachte der performativen Kunst Gehör, musste sie eine der wenigen Echten sein im Zeitalter des Kunstwerks in seiner technischen Reproduzierbarkeit und des Gegenstandes *der Neigung, es sei der Hoffnung oder Furcht.*<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> *Die Kunst, Recht zu behalten*, 65f. 68, 70.

<sup>36</sup> *Kritik der praktischen Vernunft*, a.a.O., 2./243.

<sup>37</sup> *Die Kunst, Recht zu behalten*, 72.

<sup>38</sup> *Kritik der praktischen Vernunft*, a.a.O., 1.1.3./121.

Literaturquellen:

Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt aM 2000,

Jacques Derrida *Grammatologie* Frankfurt aM 1983

\_Die Schrift und die Differenz Frankfurt aM 1976

Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Stuttgart 1986,

Arthur Schopenhauer, *Die Kunst, Recht zu behalten*, Frankfurt aM 1995,

Edward W. Said *Orientalism* London 1979,

Santiago Zabala, Richard Rorty, Gianni Vattimo *Die Zukunft der Religion* Frankfurt aM 2006,

---