

NIKLAUS LARGIER, ANJA LEMKE (HG.)

MÖGLICHKEIT DES ROMANS

Über einen Aufsatz Hans Blumenbergs

August Verlag

Möglichkeit und Wirklichkeit

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung
im Rahmen des Anneliese Maier-Forschungspreises.

INHALT

Einleitung <i>Niklaus Largier und Anja Lemke</i>	7
Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans <i>Hans Blumenberg</i>	23
„Konsistenz und Kontrast“. Der Roman als Aushandlungsort moderner Begriffsbildung des Wirklichen <i>Anja Lemke</i>	55
Die eine und die vielen Wirklichkeiten. Leistungsbeschreibungen der Kunst in Blumenbergs Ästhetischen Schriften (1957–1966) <i>Eva Geulen</i>	81
Der Moment der Kunst und die Form des Romans. Ein Kommentar zu Blumenbergs „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ <i>Rüdiger Campe</i>	103
Ironische Selbstbehauptungen. Zur Poetik des Romans nach Hans Blumenberg <i>Joel Lande und Till Greite</i>	133
Blumenberg and the Bottomlessness of Critique <i>Karen Feldman</i>	169

EINLEITUNG

Niklaus Largier und Anja Lemke

Den Aufsatz „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, der den Einstieg in diesen Band und den Gegenstand der hier versammelten Aufsätze bildet, hat Hans Blumenberg zunächst als Beitrag zum ersten Kolloquium der Gruppe Poetik und Hermeneutik verfasst und 1964 publiziert.¹ Er ist, wie Rüdiger Campe in seinem Artikel hervorhebt, „eine der wichtigsten Äußerungen zum Roman im zwanzigsten Jahrhundert.“ Mehr als das, er ist auch Blumenbergs vielleicht wichtigste Einlassung zum Begriff der Wirklichkeit, der, wie er beobachtet, in der Regel lebensweltlich gar nicht explizit wird. Wirklich ist vielmehr gerade das, was im Umgang der Menschen mit der Welt als verbindliche Ordnung vorausgesetzt ist und eine Ebene der Selbstverständlichkeit bildet. Ein Begriff der Wirklichkeit konstituiert sich erst dort, wo diese implizite Verbindlichkeit aufbricht, eine neue Ordnung des Wirklichen Geltung gewinnt, und Wirklichkeit zum Gegenstand der Reflexion wird. Dies ist es denn auch, was Blumenberg anhand des Aufkommens und der Geschichte des neuzeitlichen Romans sichtbar macht. In den Blick rückt so nicht nur der Begriff des Wirklichen in der Neuzeit und seine Vorläufer, sondern auch die damit verbundenen Begriffe des Möglichen und der Möglichkeiten, überhaupt einer neuen Wahrnehmung der Geschichtlichkeit und der Horizonte, die die Neuzeit und als genuin neu-

¹ Der Text erschien zuerst im Rahmen des Kolloquiums Poetik und Hermeneutik: Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jaub (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963, Vorlagen und Verhandlungen*, München: Eidos 1964, S. 9–27. Später wurde er erneut veröffentlicht in: Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 47–73. Die im folgenden Band angeführten Verweise beziehen sich durchgängig auf die in selbigem abgedruckte Fassung des Aufsatzes: Niklaus Largier u. Anja Lemke (Hg.), *Möglichkeit des Romans. Über einen Aufsatz Hans Blumenbergs*, Berlin: August Verlag 2025, S. 23–53.

zeitliche Form des Erzählens den Roman prägen. Damit wird dieser, über den Ausweis des Wirklichen hinaus, zum Medium der experimentellen Gestaltung von Kontexten, zum Reflexionsmedium des Möglichen und, wie Blumenberg weiter darlegt, gleichzeitig zum Ort der Erfahrung der Widerständigkeit der Welt.

Der Roman, so darf man Blumenbergs These zunächst zusammenfassen, entsteht als identifizierbare literarische Gattung dort, wo nicht die unmittelbare Evidenz oder eine von Gott verbürgte Bedeutungsordnung die Lebenswelt bestimmen, sondern der „offene Kontext“ der neuzeitlichen Welt. Wird die unmittelbare Evidenz mit der Antike, die von Gott garantierte Wirklichkeit mit dem Mittelalter, die Wirklichkeit als offener Kontext mit der Neuzeit verbunden, scheint dies zunächst auf eine geschichtsphilosophische Sicht abzuheben. Was jeweils nicht bewusst begriffen, aber implizit bestimmend ist, wenn etwas als ‚wirklich‘ bezeichnet wird, ist demnach die momentane Evidenz der Griechen, die göttliche Garantie der wirklichen Welt vom Mittelalter bis zu Descartes, Realisierung bestimmter Kontexte mit ihren Möglichkeiten in der Neuzeit. Es handelt sich dabei, zumindest auf den ersten Blick, um einen historischen Wandel epistemischer Ordnungen mit epochaler Geltung, in dem auch sichtbar wird, dass „Wirklichkeitsbegriffe sich nicht wie mutierende Typen ablösen, sondern dass die Ausschöpfung ihrer Implikationen, die Überforderung ihrer Befragungstoleranzen in die Neufundierung treiben“ (Blumenberg).

Für die historische Typologie stehen bei Blumenberg, wie so oft in seinem Verfahren, die Namen von *dramatis personae*: Platon mit der Explikation unmittelbarer Evidenz auf der Grundlage des Höhlengleichnisses, Descartes mit dem methodischen Zweifel und dem Postulat der vermittelnden Instanz des Göttlichen, schließlich Leibniz mit der Hinwendung zu einem Denken der Immanenz, das auf mögliche Welten und

„die Einstimmigkeit der Gegebenheiten untereinander“² abhebt, damit also weder unmittelbarer Evidenz noch göttlicher Vermittlung bedarf. So kommt in der Neuzeit in den Blick, was den Roman charakterisiert, nämlich die „Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes“, eine unabschließbare Zeitlichkeit, schließlich „Realität als Resultat einer Realisierung, als sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit“ (Blumenberg). Dies heißt auch, dass Wirklichkeit nun immer angewiesen ist auf Zukunft, auf den Eintritt neuer Elemente, die im romanhaften Erzählen verkettet und verhandelt werden. Umgekehrt bedeutet dies, dass der Roman erst möglich wird, wo nicht (mehr) momentane Evidenz und Richtigkeit der Abbildung oder göttliche Garantie das Erzählen bestimmen, sondern Kunst und Dichtung die Verkettungsregeln der Herstellung immanenter Konsistenz vorführen kann. Nicht die Darstellung möglicher Lebenswelten ist damit eigentlicher Gegenstand des Romans, sondern der explikative Ausweis der Wirklichkeit anhand der Verkettungen und ihrer Regeln im Bild einer immanenten Konsistenz. Immanenz hat Transzendenz abgelöst, die noch für Descartes als Garant von Konsistenz verbindlich war. Diese wiederum folgte auf die Evidenz, die Blumenberg mit der Antike und dem Namen Platons verbindet. Würde man dies als Verlustgeschichte betrachten, läge es nicht fern, eine Parallele zu Georg Lukács zu ziehen, der bekanntlich angesichts des Romans von ‚transzendentaler Obdachlosigkeit‘ spricht und so in ähnlicher Weise der Fülle antiker Wirklichkeit und der mittelalterlichen Theozentrik einen neuen Wirklichkeitssinn des Romans entgegenstellt. Blumenberg verweist darauf in seinem Roman-Essay, wenn er die „Formel von Georg Lukács“ zitiert, „der Roman sei die Epopöe der gottverlassenen Welt“.

² Hans Blumenberg, „Antiker und neuzeitlicher Wirklichkeitsbegriff“, in: ders., *Realität und Realismus*, hg. von Nicola Zambon, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 9–77, hier: S. 23.

Doch sind die *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, so Blumenbergs Titel eines Büchleins von 1981, keineswegs bloß in historischer Abfolge zu fassen. Dass Wirklichkeit nicht als etwas verstanden wird, das gegeben ist und sich erschließt, sondern, pragmatisch, nur im historisch sich konstituierenden Bewusstsein unter dem gewissermaßen dramatischen Druck ihrer immer neuen Brüchigkeit angesichts der „Ausschöpfung der Implikationen“ und der „Überforderung der Befragungstoleranz“ (Blumenberg) ihren Ort hat, ist damit auf zwei Achsen zu projizieren: eine geschichtsphilosophische und eine anthropologisch-rhetorische. Beides wird im Blick auf den Roman bedeutsam. Dieser ist nicht einfach Mutation in einer Typenfolge der Dichtung, die zunächst als Explikation impliziter Evidenz oder Transzendenz vor uns tritt, sondern eine historisch neue Form, die das Implikat des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffes und damit eine neue Form auch des (Selbst-)Bewusstseins zum Austrag bringt und eine poetisch und rhetorisch adäquate Gestalt findet. Dass der Dichtung im Verständnis der Explikation der Wirklichkeitsbegriffe eine besondere Rolle zukommt, ist nach Blumenberg über den Vorwurf zu rekonstruieren, „dass die Dichter lügen“. Das „antike Axiom“ (Blumenberg) steht dabei nicht für ontologische Inadäquatheit oder moralische Verwerflichkeit, sondern als Index des implikativen Wirklichkeitsbegriffs, der sich nicht begriffsgeschichtlich, ontologisch oder epistemologisch beschreiben, sondern nur über eine metaphorologische Arbeit am Implikat fassen lässt. An dieser Schnittstelle haben die Dichtung und die Theorie der Literatur ihren Ort. Hier kommt auch – über die unmittelbare Evidenz, die göttliche Garantie, den offenen Kontext hinaus – ein vierter Wirklichkeitsbegriff in den Blick. Blumenberg bestimmt ihn als Erfahrung der Widerständigkeit, die in ein zunehmend komplexeres Verhältnis tritt zum Wirklichkeitsbegriff des bestimmten Kontextes und dessen Integrationskraft

entgegensteht, ja diese in der Kunst und Dichtung der Moderne grundsätzlich zu obstruieren droht.

Was die Beiträge dieses Bandes belegen, ist nicht nur die Faszinationskraft des Modells der drei sogenannten Wirklichkeitsbegriffe und ihrer über die Dichtung fassbaren explikativen Struktur, sondern im Besonderen auch die Bedeutung des letzten, vierten Wirklichkeitsbegriffs, den Blumenberg in der Widerständigkeit des Wirklichen sieht, in seinem Roman-Essay jedoch nicht ausführlich analysiert. Anja Lemke, deren Beitrag zunächst die Beschäftigung mit dem Wirklichkeitsbegriff als konstantem Hintergrund des Blumenberg'schen Denkens insbesondere der siebziger und achtziger Jahre rekonstruiert, hebt hervor, dass gerade hier das Modell historischer Abfolge problematisch wird. Dies wird bereits an der Reihe von Beispielen sichtbar, die Blumenberg zum vierten Wirklichkeitsbegriff anführt und die sich nicht einer einzigen Epoche zuschlagen lassen. So zeigt Lemke, dass eine Aufspaltung des Wirklichkeitsbewusstseins „in zwei Spezies, Konsistenz und Kontrast“³ im Blick auf den neuzeitlichen und modernen Wirklichkeitsbegriff nicht als Abfolge gedacht werden können, sondern im Roman als „Verhältnisbestimmung ausgehandelt und beobachtbar gemacht“ (Lemke) werden. Mit der Neuzeit, in der der Roman auftritt, wird dieser Aushandlungsprozess in der Literatur erfahrbar. Dabei zeichnet sich – trotz seiner Tendenz, dafür auch Beispiele aus anderen Epochen als Belege anzuführen und mithin von der historischen Perspektive in die systematische zu wechseln – für Blumenberg deutlich ab, dass im Laufe der Entwicklung dieser Aushandlungsprozesse eine „Erfahrung von Widerstand“ und der „*Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige*“ (Blumenberg, Herv. i. O.) zunimmt. Exemplarisch stehen dafür die Quantenphysik und die Relativitätstheorie, die in sich

³ Hans Blumenberg, „Zum Wirklichkeitsbegriff der Neuzeit“, in: ders., *Realität und Realismus*, hg. von Nicola Zambon, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 79–104, hier: S. 79.

konsistente Modelle möglicher Welten und sich ausschließender Möglichkeiten, wie sie die Neuzeit geprägt haben, herausfordern. Während für letztere die immanente Konsistenz im Vordergrund stand, tritt nun das Moment des „Kontrastes“ und einer Unmöglichkeit der Konsistenzbildung immer deutlicher hervor. Mit anderen Worten, der Roman als Verhandlungsort immanenter Konsistenz wird in der Moderne zum Medium der Registrierung und Darstellung der Widerständigkeit der Welt, also der Unmöglichkeit der Konsistenzbildung und einer Wirklichkeit, „die vom Subjekt gerade nicht mehr beherrscht werden kann.“ (Lemke) Wir befinden uns damit in einem neuen Bereich, in dem die „Unmöglichkeit des Erzählens selbst ihre Darstellung findet“ (Blumenberg), ohne dass der Roman den Anspruch auf Kohärenz gänzlich verabschieden würde.

Damit entstehen in der Moderne zunehmend viele mögliche, sich unversöhnlich gegenüberstehende Wirklichkeiten. Eva Geulen stellt daher die Frage, ob und wie bei Blumenberg, der „einmal an die Refundierung historischer Erfahrungen im Horizont einer und nur einer Welt gedacht hat“, „ein restaurierendes, wenn man will, ein restauratives Projekt latent präsent gewesen sein könnte.“ Die Verbindung der Selbstbehauptung des modernen Menschen seit der Renaissance mit der „unwahrscheinlichen wie triumphalen Dignität von Kunstwerken als menschlichen Schöpfungen mit eigenem Wirklichkeitswert“ (Geulen) bildet dagegen den Kern der Auseinandersetzung mit dem Platonischen Vorwurf des Scheins und der Aristotelischen Verpflichtung zur Naturnachahmung. Damit verschiebt Geulen die Perspektive aufgrund ihrer Lektüre einer Reihe von Aufsätzen Blumenbergs zu Kunst und Literatur. In den Vordergrund tritt ein Begriff von Möglichkeit, der nicht primär an den Gedanken der möglichen Welten unter dem Vorzeichen von Evidenz- und Transzendenzverlust anschließt, auch nicht die Möglichkeit etwa dessen ins Auge fasst, dass sich eine Welt oder ein „Urgrund der Natur“, etwa bei Paul Klee, „wieder zeigt“ (Geulen,

Herv. i. O.). Was wir bei Klee sehen, „gewinnt“ vielmehr „neue Überzeugungskraft“ und zeigt „sich folglich *anders*“ (Geulen, Herv. i. O.). Zudem ist gerade nicht Restauration Gegenstand dieser Kunst, sondern die „Verwesentlichung des Zufälligen“⁴, und zwar in Form einer ästhetisch überzeugenden Evidenz. Diese Wiederaufnahme des Kriteriums der Evidenz, nun jedoch ohne den historischen Index der Antike, ist für Geulen Anlass, auch dem Transzendenzkriterium den historischen Index zu entziehen. Dieses steht nicht einfach für eine epochal gültige Garantie von Wirklichkeit, sondern zunächst für die Verbindung von „Sein und Bedeuten, Sache und Symbol“ (Geulen), die ihre Geltung in der Neuzeit verliert und so die Vervielfachung der Wirklichkeiten in offenen Kontexten ermöglicht. Das Formproblem des Romans, der diese verhandelt, besteht nun darin, dass unendlich viele Wirklichkeiten möglich sind, der Roman selbst aber endlich ist. Gleichzeitig ergeht sich der Roman nicht in der „Fiktion von Realitäten“, sondern er ist „*Fiktion der Realität von Realitäten*“ (Blumenberg, Herv. i. O.), das heißt: „Im Roman zeigt sich also, dass die Vorstellung einer und nur einer Realität hinter den Wirklichkeiten eine Fiktion ist.“ (Geulen) Damit ist nicht nur „ästhetischer Überbietungslogik“ und „hypostasierter Kunstautonomie“ (Geulen) ein Riegel vorgeschoben, sondern es wird, gewissermaßen *ex negativo*, der Transzendenzbezug abgebaut. Nicht eine externe Transzendenz garantiert die Verbindung von Welt und Wirklichkeit, sondern es ist das Bewusstsein der „*Fiktion der Realität von Realitäten*“ (Blumenberg, Herv. i. O.) als Umbesetzung der Transzendenz, die eine Verbindlichkeit des Romans als neuzeitliche Gattung der Verhandlung offener Kontexte garantiert und in der ein entscheidender Aspekt des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs explizit wird. Wie Geulen zeigt, spielt in diesem

⁴ Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 9–46, hier: S. 46.

Zusammenhang und in dieser Phase seines Werkes Blumenbergs Auseinandersetzung mit Paul Valéry, besonders dessen Überlegungen zur ästhetischen „Einstellung“ und dem „Mehr an Vieldeutigkeit“ als ein „Mehr an Freiheit vom Faktischen“ (Geulen) eine entscheidende Rolle. Blumenbergs „Vorbehalte gegenüber verabsolutierter Vieldeutigkeit“ im modernen Roman und in moderner Kunst sind demgemäß nicht als restaurative Tendenz zu sehen, sondern als Konsequenz eines Denkens, in dem „die eine und die vielen Wirklichkeiten sich nicht mehr ausschließen“ (Geulen), insofern auch das Moment der Evidenz und der Transzendenz in ihm aufgehoben sind. Sie sind es indes in einer Form des Möglichkeitssinns, der sowohl Evidenz, Transzendenz, offene Kontexte und Widerständigkeit als Funktionen innerhalb einer Rhetorik als Anthropologie versteht.

Nach Rüdiger Campe lässt sich Blumenbergs Roman-Essay zunächst als „angewandte Metaphorologie“ im Blick auf „Kunst, Technik“ und die „Welt der Artefakte“, auf eine „eigene, menschengemachte Wirklichkeit“ verstehen, deren Stelle „im Verlauf des Essays beispielhaft durch den Roman besetzt“ wird. Damit ist wiederum die Aufmerksamkeit auf einen Leitgedanken gerichtet, nämlich denjenigen, dass Wirklichkeit sich nicht direkt fassen oder beschreiben lässt, sondern nur implikativ erschlossen werden kann. Aus dem Satz von den Dichtern, die lügen, „erschließt sich mit der Wirklichkeit die tiefste Ebene, auf der die Implikation als grundlegendes Verfahren angesiedelt ist“ (Campe). Auf dieser Grundlage präsentiert sich denn auch Blumenbergs eigenes Verfahren der Metaphorologie als Untersuchung von Implikationen oder, wie Campe schreibt, als „implikative[s] Verfahren“ das „flexibel und anpassungsfähig ist“ und nahtlos „übergehen [kann] von Autor und Werk zu den jeweiligen historischen Wirklichkeitsbegriffen“. Dies geschieht insbesondere in demjenigen Teil des Roman-Essays, in dem Blumenberg den Roman explizit thematisiert und als

„Beispiel ästhetischer Folgen aus historischen Wirklichkeitsbegriffen“ vor Augen führt. Im Blick auf die Antike und das Mittelalter kommen solche Beispiele nicht zur Sprache. Umso entscheidender ist hier nun der Akzent auf dem vom Menschen gemachten Werk, wobei nicht das Verhältnis von Natur und Technik oder die Naturnachahmung im Zentrum stehen, sondern in der Akzentverschiebung bereits abgehoben wird auf den implikativen Wirklichkeitsbegriff. Dabei beobachtet Campe treffend: „Es scheint, dass der Roman gar nicht nur das ist, was dem Wirklichkeitsbegriff der Neuzeit in der Geschichte der Ästhetik entspricht, sondern dieser Wirklichkeitsbegriff selbst ist.“ Das heißt, der Roman *ist* die Realisierung, in der sich der implizite neuzeitliche Wirklichkeitsbegriff erschließt. Dabei werden, wie Campe deutlich macht, gleichzeitig die Affinität zu Husserls Lebenswelt wie die Distanznahme zu Heideggers Seinsgeschichte deutlich, die den Rahmen auch einer geplanten „Phänomenologie der Geschichte im Sinne des Katalogs der vier Wirklichkeitsbegriffe und seiner Unterlegung durch das Verfahren der Implikation“ gebildet hätten. Campes Vergleich dieses Projektes mit Michel Foucaults *Les mots et les choses* lenkt die Aufmerksamkeit auf die historisch-epistemologische Bedeutung der Blumenberg'schen Interventionen zum Wirklichkeitsbegriff und seinen Bedingungen. Es lässt sich hier durchaus ein Bogen spannen, geht es doch auch in Foucaults Begriff der Episteme um ‚implikative‘ Voraussetzungen von Wirklichkeitsbegriffen. Was Campe zudem hervorhebt, sind die am Beispiel des Romans analysierten Aspekte, in denen Husserl über Leibniz, dann auch Blumenberg über Husserl hinaus führt. Dabei geht es insbesondere um die Intersubjektivität angesichts der „*Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes*“ (Blumenberg, Herv. i. O.) und Blumenbergs Intervention auf der Grundlage des Romans. Geht Husserl von einer idealen Einstimmigkeit aus, setzt der Roman nach Campes Blumenberg-Lektüre von Anfang an „die Einstimmigkeit der

intersubjektiven Perspektiven aufs Spiel“. Dies zeichnet sich nicht nur in der Tendenz ab, sich „ins Unendliche zu verlaufen“ (Campe) und in endlosen Perspektivierungen zu enden, sondern auch in der Widerständigkeit des vierten Wirklichkeitsbegriffs, die zum Zentrum auch der Auseinandersetzung Blumenbergs mit der zeitgenössischen Kunst wird. Wie Eva Geulen kehrt auch Campe hier zu Blumenbergs Beschäftigung mit Paul Valéry's ästhetischer Theorie und dem Gedanken zurück, „eine Welt zu realisieren“ (Blumenberg, Herv. i. O.). Dabei zeichnet sich ab, dass der vierte Wirklichkeitsbegriff, also die Erfahrung der Widerständigkeit der Welt, mit Valéry als „genuin ästhetische Erfahrung“ (Campe) zu sehen ist – dies aber nur dort, wo die moderne Ästhetik das „Natur-Kunst-Schema“ (Campe) übersteigt, sich nicht in Gesten endloser Überbietung oder der Zurückweisung mimetischer Formen erschöpft, und die Theorie der Dichtung als Kritik ihre epistemologische Bedeutung behält (vgl. Geulen und Feldman).

Damit befinden wir uns zwischen einer Lektüre von Blumenbergs Roman-Essay in seiner philosophisch-ästhetischen Bedeutung und einer Lektüre, die seine Bedeutung für die Bestimmung der Gattung des Romans und einer Gattungsgeschichte herausarbeitet, welche „über die These von der Welthaftigkeit des Romans und der mit ihr verbundenen Kontingenz der Wirklichkeit hinausweist.“ (Lemke) So erscheint der Roman als Gattung des Erzählens, in der die „Formierungsweise von Wirklichkeiten“ (Lemke) thematisch wird. Dass dabei traditionell eine Unsicherheit mit der Form des Romans und seiner ‚Legitimität‘ mit im Spiel ist, der Roman indes gleichzeitig zum „Leitmedium in einer Epoche des im Menschen selbst verankerten Wirklichkeitsverständnisses“ wird, machen Joel B. Lande und Till Greite zum Ausgangspunkt ihres Essays. Auch hier ist die implizite Natur des Wirklichkeitsbegriffs zunächst entscheidend, wobei gleichzeitig abgehoben wird auf die anthropologisch-historische These Blumenbergs,

die den *homo creator* ins Zentrum rückt. Im Ausgriff auf Blumenbergs Lehrer Bruno Snell, auf Joachim Ritter und Ernst Cassirer wird eine Genealogie des Wirklichkeitsbegriffs sichtbar, die auch deutlich macht, dass es Blumenberg zunächst nicht primär um „eine Phänomenologie des Romans, sondern um eine solche des geschichtlichen Feldes geht, durch welches er diesen determiniert sieht.“ (Lande/Greite) Einlassungen Blumenbergs auf die bei der Diskussion seines Textes erhobenen Einwände und Kritikpunkte, auf die er in den Fußnotentexten reagiert, präsentieren sich dagegen als Phänomenologie auch spezifischer Aspekte des neuzeitlichen Romans im Blick auf Subjektivität, Kontingenz und Konsistenz, die Funktion der Digression, Zeit und Lebenszeit, und die genuin epische Struktur der Realisierung von Zeit. Dazu gehören ebenso die Begriffe der Einstellung, der Ironie, des Als-Ob. Was hier sichtbar wird, sind poetologische Beobachtungen, die zu präzisieren vermögen, dass und wie Blumenberg den Roman nicht einfach als Darstellung eines Wirklichkeitsbegriffes versteht, sondern als den eigentlichen Ort dieses Wirklichkeitsbegriffes und seiner explikativen Verhandlung. Auch wenn der Verdacht punktuell auftaucht, ist es gerade nicht so, dass der Roman damit einfach „in die Rolle eines Korrektivs gegenüber dem Selbstermächtigungsgestus des neuzeitlichen Geistes“ (Lande/Greite) rutscht, die ihm gelegentlich zugeschrieben wird. Der Roman ist vielmehr, mit Thomas Mann, eine „Stufe der ‚Kritik‘ nach derjenigen der ‚Poesie‘“ und ein Produkt des „schöpferischen Bewusstseins“ (Lande/Greite). So liest sich Thomas Manns Vortrag, gehalten in Princeton 1940, „wie ein zeitversetzter Kommentar zu Blumenbergs Umgang mit der neuzeitlichen Epoche“ und der dazugehörigen „Legitimität des Romans“ (Lande/Greite). In den Vordergrund rücken hier die spezifischen Aspekte der konkreten Weltfülle, der konstruktiven Ironie, der neuen Formen von Subjektivität, vor allem aber auch wieder ein Möglichkeits-

sinn und, wie im Essay von Eva Geulen, die „Vorahmung“⁵ als Steigerung der Natur nach dem Ende der Nachahmung, die mit einer Kritik einher geht, ohne die der dritte Wirklichkeitsbegriff unter der Bedingung der Abwesenheit von momentaner Evidenz und garantierter Bedeutung rhetorisch und poetisch nicht zu denken ist.

Damit öffnet sich die Ebene der Frage nach dem epistemologischen Ort dieser Kritik, die Karen Feldman in ihrem Beitrag verfolgt. Sie setzt ein bei den Interventionen von Eve Sedgwick und Rita Felski, die einklagen, dass die literaturwissenschaftlich-kritische Lektüre literarischer Texte von einer Hermeneutik des Verdachts („hermeneutics of suspicion“), einer pervasiv-endlosen Enthüllungsphantasie immer neuer und tiefer liegender Bedeutungsschichten, kurz einer paranoiden Verfassung, bestimmt sei. Man könnte sagen, dass in ihren Augen die kritischen Literaturwissenschaften und die Theorie den Roman einer endlosen Ideologiekritik unterzieht, die den Kritiker:innen in der Tätigkeit des Enthüllens vor allem das Gefühl der Überlegenheit, der Arroganz, und des Triumphs über den Text (und die anderen Kritiker:innen) verleiht. Klagt Felski dabei die Reduktion von Verstehenspotentialen und affektiven Möglichkeiten ein, vermischt sie indes, wie Feldman zeigt, die epistemologische Funktion kritischer Intervention mit den affektiven Dimensionen, die dabei durchaus auch zum Zuge kommen können. Am Anfang steht dabei Blumenbergs Beobachtung, dass „gerade dadurch, dass dem poetischen Gebilde von allem Anfang unserer Tradition an seine Wahrheit bestritten worden ist, [...] die Theorie von der Dichtung zu einem systematischen Ort geworden ist, an dem der Wirklichkeitsbegriff kritisch hereinspielen und aus seiner präformierten Implikation heraustreten muss.“ Liest sich dies zunächst als Bestätigung von Felskis These der Ubiquität des hermeneu-

⁵ Ebd., S. 45.

tisch-kritischen Verdachts im kritischen Engagement mit Dichtung, ist umgekehrt gerade die epistemologische Dimension bei Blumenberg herausgestellt. Das Faktum, dass Wirklichkeitsbegriffe, wie Feldman darlegt, nicht Begriffe im strengen Sinne sind, sondern auf einer impliziten Grammatik der Lebenswelt beruhen, die einer metaphorologischen Arbeit an den Implikationen bedürfen, um verstanden zu werden, gibt der Kritik hier ihre besondere Kontur. Sie ist Explikation der Implikate eines anders nicht explizierbaren Wirklichkeitsbegriffs, nicht vom hermeneutischen Verdacht und Begehren motivierte Ideologiekritik und Enthüllung verborgener Sinnenebenen. In diesem Sinne ist der Roman gewissermaßen die Theorie seiner selbst, insofern er „*Realität als Resultat einer Realisierung*, als sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit“ (Blumenberg, Herv. i. O.) nicht einfach darstellt, sondern selbst produziert und so zur kritischen Explikation des Wirklichkeitsbegriffes wird. Dies wird, nach Feldman, besonders deutlich am Beispiel des vierten Wirklichkeitsbegriffs, der mit der Erfahrung der Widerständigkeit und der Unverfügbarkeit explizit auch in einen Dialog mit Freud und dem Modell der Wunscherfüllung tritt. Dabei konturiert sich Realität als Negation der Herrschaft des Wunsches, als das „Unverdächtige, was keinen Hintergrund irgendeines Wunsches hat“⁶ und damit auch nicht als Projektionsfläche dient. Was die Theorie der Dichtung unter diesen Bedingungen des vierten Wirklichkeitsbegriffs explikativ-kritisch fasst, kann nichts anderes sein als die Widerständigkeit in ihrem Bezug auf den offenen Kontext. Damit erklärt sich denn auch die endlose Aufgabe der Kritik, ihre Positivität, wo sie in der Verschränkung von drittem und viertem Wirklichkeitsbegriff notwendig wirksam wird, auf epistemologischer Grundlage. Nicht die affektive Haltung und das

⁶ Hans Blumenberg, „Illusion und Realität“, in: ders., *Realität und Realismus*, hg. von Nicola Zambon, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2020, S. 105–135, hier: S. 108.

hermeneutische Begehren, die Sedgwick und Felski geltend machen, motiviert solche Kritik, noch tut es eine ideologiekritische Perspektivierung, sondern eine genuine Instabilität des Wirklichkeitsbegriffs in seiner Geschichtlichkeit. Feldman zitiert Blumenberg und bezieht ihn an dieser Stelle auch auf Hannah Arendts Beobachtungen zum prekären neuzeitlichen Weltvertrauen, der modernen Fragilität der Wirklichkeit und dessen, was als Realität zu begreifen ist. Im Blick auf die epistemologische, nicht die hermeneutische Notwendigkeit der Kritik, die nicht nur die Theorie des Romans sondern die dieser selbst vollzieht, heißt dies nach Blumenberg: „Die Kritik der Kritiker bleibt immer unausgetragen und unaustragbar.“⁷

Der vorliegende Band umkreist diese Unaustragbarkeit, indem er zunächst Blumenbergs Essay „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ noch einmal abdruckt, um mit den Auslegungen von Anja Lemke, Eva Geulen, Rüdiger Campe, Joel Lande, Till Greite und Karen Feldman fünf kritische Zugänge zum Text anzubieten.

Wir danken dem Suhrkamp-Verlag für die Wiederabdruckgenehmigung des Blumenberg-Textes, Carlotta Rust für die sorgfältige Durchsicht des Manuskripts und dem August-Verlag für die zuverlässige und engagierte Betreuung.

Berkeley und Köln im Dezember 2024

Niklaus Largier und Anja Lemke

⁷ Ebd., S. 109.

WIRKLICHKEITSBEGRIFF UND MÖGLICHKEIT DES ROMANS

Hans Blumenberg

Die Tradition unserer Dichtungstheorie seit der Antike läßt sich unter dem Gesamttitel einer Auseinandersetzung mit dem antiken Satz, daß die Dichter lügen, verstehen.¹ Noch Nietzsche steht unter dem Einfluß dieses Satzes, wenn er zur Behauptung der metaphysischen Würde der Kunst die Umkehrung verwenden muß, daß die *Wahrhaftigkeit der Kunst* im Gegensatz zur *lügenhaften Natur* stehe.² Gleichsam auf halber Strecke zwi-

¹ Für die Wirkungsgeschichte dieser Formel ist ihr Ursprung kaum relevant; für das Sachverständnis ist es aufschlußreich, daß am Anfang nicht die generelle Abwertung steht, sondern die kritische Mahnung an die Wahrheitspflicht des epischen Vortrages, der nicht die Erdichtungen der Vorzeit unnütz hervorholen, sondern Edles kraft der Erinnerung zum Vorschein bringen (ἐσθλὰ ἀναφαίνει) soll (Xenophanes, fr. B 1 19-23 Diels). Der Vorwurf der Unwahrhaftigkeit hebt sich also vor dem Hintergrund der Voraussetzung ab, daß das Epos Wahrheit zu vermitteln habe. Wie B. Snell gezeigt hat (Die Entdeckung des Geistes, Hamburg 1946, S. 87ff.), kommt es zur Generalisierung des Vorwurfs erst durch die Problematik der szenischen Illusion beim Drama: seine Vergegenwärtigungstechnik, entstanden aus der mythischen Repräsentanz des lyrischen und tragischen Chores, kommt mit dem das Epos fundierenden Wirklichkeitsbewußtsein nicht mehr ins reine. Der Übergang von der ekstatischen Identifizierung im Dionysoskult zur technisch gehandhabten *Darstellung* reißt die Differenz von Wirklichkeit und Kunst auf, und zwar bis zu der für die Griechen immer naheliegenden theoretischen Konsequenz: schon für Aeschylus malt ein Agatharch nicht nur eine perspektivische Dekoration, sondern hinterläßt auch eine Abhandlung darüber (Diels 59 A 39; Bd. I 14ff.). Von Gorgias (fr. B 23 Diels) besitzen wir noch ein Stück moralisierender Rechtfertigung der Täuschung in der Tragödie, die durch den Effekt beim Zuschauer entschuldigt erscheint. Der Ausgangspunkt der Reflexion auf die dichterische Illusion war also in der Antike, wie im 18. Jahrhundert bei Diderot, das Drama. Aber dort wie hier wurde dieser Ausgangspunkt schnell verlassen. Für die Tradition des Topos vom Lügen der Dichter wurden zwei Momente bedeutsam: die platonische Kritik am Wahrheitsgehalt darstellender Kunst überhaupt und die stoisch-christliche Allegorese, die darauf angewiesen war, einen *Wahrheitsrest* in der Dichtung zu verteidigen, um ihn sodann aus seiner Zerstreuung und Verdeckung *retten* zu können.

² Der Philosoph. Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis (Entwürfe von 1872) (WW, Musarion-Ausg., VI 31). Der Begriff von *Natur* ist nun ganz orientiert an der naturwissenschaftlichen Objektivierung und ihrer Herrschaft über den Wahrheitsbegriff, der sich in der Zerstörung der anthropomorphen Immanenz erfüllt. Aber mit der *Bändigung der Wissenschaft* ist der *Notwendigkeit der Illusion* eine fragwürdige Rechtfertigung zuteil geworden (WW VI 12); diese Art von *Wahrheit* kommt im

schen dem antiken Topos und der modernen Antithese steht die scholastische Zubilligung eines ‚minimum veritatis‘ an die Dichtung.

Fragen wir nun, wie sich die Bestreitung des antiken Axioms von der Lügenhaftigkeit der Dichtung denken läßt. Oder: was kann es heißen, in Antithese von den Dichtern zu behaupten, daß sie ‚die Wahrheit sagen‘? Zweierlei, wie ich meine: erstens, indem der Dichtung ein *Bezug* zu einer *vorgegebenen* Wirklichkeit – welcher Art auch immer – zugesprochen wird; zweitens, indem für die Dichtung die *Erzeugung* einer *eigenen* Wirklichkeit in Anspruch genommen wird. Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß rein logisch auch die Möglichkeit bestand, aus der bezeichneten Antithese überhaupt herauszuspringen und die völlige Unverbindlichkeit des artistischen Gebildes in bezug auf Wahrheit oder Lüge, seine Unbetroffenheit durch das Kriterium des Wirklichkeitsbezuges, festzustellen. Aber der logische Katalog kongruiert nicht schon mit den historischen Möglichkeiten.

In der Geschichte unserer ästhetischen Theorie ist diese Disposition, das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zu ‚Wirklichkeit‘ zu legitimieren, niemals ernstlich verlassen worden. Eine kritische Auseinandersetzung mit den Grundlagen der traditionellen Ästhetik erfordert also eine Klärung, in welchem Sinne hier jeweils von ‚Wirklichkeit‘ gesprochen wird. Diese Klärung ist deshalb schwierig, weil wir gerade im Umgang mit dem, was uns als wirklich gilt, zumeist gar nicht bis zur prädikativen Stufe der ausdrücklichen Feststellung des

Grunde von der Tradition der *imitatio* nicht los, sondern verpflichtet nur auf eine als *Schein* gedeutete Welt, die den Erkenntniswillen freiläßt: *Kunst behandelt also den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr* (WW VI 98). Die so gefaßte *Bedeutung der Kunst als des wahrhaftigen Scheines* bleibt gebunden an die metaphysische Tradition der Kunsttheorie, indem sie die Kunst auf den Gegebenheitscharakter des Wirklichen festlegt, auch wenn dieser *Unerkennbarkeit* heißt. Angesichts der Funktion, die der Kunst bei der Reversion der Geschichte zugeordnet ist, kann dies auch gar nicht anders sein: solche Anstrengungen stehen immer unter den Prämissen dessen, was sie *wiederholen* wollen.

IMPRESSUM

Möglichkeit des Romans erscheint im August Verlag. Der August Verlag ist ein Forum für Theorie im Schnittpunkt von Philosophie, Politik und Kunst. Der August Verlag ist ein Imprint von Matthes & Seitz Berlin.

August Verlag
august@augustverlag.de
www.augustverlag.de

Erste Auflage Berlin 2025
Copyright © 2025
MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57A, D-10965 Berlin
Alle Rechte vorbehalten.

Hans Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 47–73,
© 2001 Suhrkamp Verlag

Gestaltung: Selitsch Weig nach einem Entwurf von Christoph Stolberg
Satz: Selitsch Weig
Druck: GGP Media GmbH, Pößneck

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://dnd.d-nb.de> abrufbar.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7518-9033-5