

ETHIK UND SOZIALWISSENSCHAFTEN

Streitforum für Erwägungskultur

EuS 1 (1990) Heft 3

INHALT

SIEBTE DISKUSSIONSEINHEIT, METAKRITIK UND BRIEF

Hauptartikel

Wolfgang Becker: *Der prozedurale Rationalitätsbegriff und die Konsensustheorie der Wahrheit* 343

Kritiken

Winfried Franzen: *Wahrheit und Konsens* 350

Malte Hossenfelder: *skrupulöse konsensstheorie* 352

Albert Keller: *Zur Klärung einer Diskussion über die Konsensstheorie der Wahrheit* 354

Matthias Kettner: *Voreilige Relativierung der kommunikativen Vernunft* 357

Hans Klotz: *Die Konsensustheorie der Wahrheit ist nicht nur partiell gescheitert* 359

Wilfried Lorenz: *Zwei argumentationstheoretische Paradoxa und die Möglichkeit ihrer Auflösung* 361

Christoph Lumer: *Diskurs- und Argumentationstheorie der Wahrheit und Rationalität?* 363

Rainer Marten: *Die Fraglichkeit der Vernunftoption* 366

Gerhard Preyer: *Sprechaktsemantik* 368

Herbert Scheit: *'Konsens' und 'Kommunikation' oder: wie Namen Mißverständnisse erzeugen.* 369

Replik

Wolfgang Becker: *Wahrheit, Konsens und kommunikative Vernunft* 373

Metakritik

Horst Gronke unter Mitarbeit von Dietrich Böhler: *Konsens als Metakriterium der Wahrheit: Die regulative Idee des argumentativen Konsenses und die Kriterien Konsistenz, Kohärenz, Phänomen-Evidenz.* 379

Lorenz B. Puntel: *Partielle Metakritik: Konsensustheorie, Wahrheitsbegriff und Wahrheitskriterium* 388

Brief

Wolfgang Becker: *Zum Begriff eines Wahrheitskriteriums* 397

Lorenz B. Puntel: *"That Unfortunate Word 'Criterion'"* 398

ACHTE DISKUSSIONSEINHEIT, METAKRITIK UND BRIEF

Hauptartikel

Peter Rech: *Ästhetische Rationalität. Zum Verhältnis von Kunst und Vernunft als Erkenntnisquelle der Philosophie (aus künstlerischem Blickwinkel)* 401

Kritik

Meike Aissen-Crewett: *Warten auf das Dröhnen. Die Kunst auf dem Wege zur Wahrheit* 412

Frank Benseler: *Kunst als Heilmittel der Erkenntnis?* 415

Edmund Braun: *Ästhetische Rationalität und Kunst als Formen der inneren Ausdifferenzierung der Vernunft aus der Grundstellung der Transzendentalpragmatik* 418

Milan Damjanović: *Aleph und Blickwinkel* 421

Gabriele Gutzmann: *"Vernunft" zum Ersten* 423

Karin Halter-Leydecker: *Ist Kunst vernünftig?* 425

Eberhard Hüppe: *Indifferenzen ästhetischer Rationalität* 426

Birgit Recki: *Zum Begriff der ästhetischen Rationalität* 428

Rudolf Reuber: *Rationale Ästhetik und ästhetische Rationalität* 431

Replik

Peter Rech: *Philosophie der Vernunft der Kunst* 433

Metakritik

Norbert Rath: *Anfragen an eine paradoxe Ästhetik* 438

Hans Peter Thurn: *Mit den Sinnen denken* 442

Beatrice Wehrli: *Streitkultur?* 445

Brief

Peter Rech: *Kritik oder Tadel?* 450

ANHANG

EuS-PROGRAMM 451

EuS-STATUT 452

LISTE DER BEIRATSMITGLIEDER VON EuS 453

EuS-THEMENLISTE 455

LISTE DER VERÖFFENTLICHUNGSVORHABEN FÜR EuS 457

Mit den Sinnen denken

Hans Peter Thurn

((1)) Als "Metakritik" der Debatte über Peter Rechs Aufsatz "Ästhetische Rationalität" können die nachfolgenden Ausführungen lediglich zu einigen, bedeutsam erscheinenden Punkten der Diskussion und ihres Anlasses Stellung beziehen. Goethes Unterscheidung zwischen "zerstörender" und "produktiver" Kritik eingedenk, sollen dabei Bedenken und Abweisungen nicht unterdrückt, doch zumindest versuchsweise in weiters orientierende Bahnen gelenkt werden. In korrigierendem Aufgriff von Rechs Verlangen "nach einer seinsmäßigen (ontologischen) und besonders ihre Vergangenheit bejahenden Sicht" auf die Kunst wird jedoch eher nach einer soziopoetischen Reflexion gestrebt als nach fachphilosophischer Kunsterkenntnis. Die Suche nach dem sinnhaften Standort künstlerischer Äußerungen in kulturellen und sozialen Welten rangiert mithin in diesen metakritischen Überlegungen vor der Erwägung und Tauglichkeitsprüfung der Kategorien der philosophischen Ästhetik. Mit anderen Worten: der Prüfstein ist (oder sollte doch sein) eher die Realität der Kunst als die philosophische bzw. wissenschaftliche Theorie über sie.

((2)) Der Gestus der Debatte hat über einige Strecken Züge einer Selbstverstellung eben dieser Wirklichkeit. Das mag in einer philosophisch akzentuierten Diskussion, die um Termini und Konzepte ringt, durchaus angehen, solange die Teilnehmer diese Ausblendung spüren und sich dabei unbehaglich fühlen. Doch bleibt die Frage, ob der Preis für diese Abhebung: die Konturlosigkeit der doch eigentlich zu erörternden Realität "Kunst", nicht zu hoch ist und letztlich schmälern auf den Disput sowie sein Ergebnis zurückschlägt. Hinzu kommt, daß die große Gestik, mit der über bedeutende Denker und Traditionslinien verfügt wird, in der mit Plato und Kant, mit Hegel und Heidegger auf wenigen Zeilen oft verkürzend umgesprungen wird, teils irritierend, teils insuffizient, manchmal gar tollkühn wirkt. Der Kultur- und Kunstsoziologe wird mit Robert K. Merton dafür plädieren, die Netze weniger weit auszuwerfen, die ausholenden, ins Ferne, aufs Ganze zielenden Projekte auf Theorien mittlerer Reichweite, ja selbst geringer Entfernung zu verkürzen. Dann gerät, im Sinne von Mertons Mahnung, die Akrobatik der "Zwerge auf den Schultern von Riesen" ehestens zu einer gelingenden Ergänzung von deren gigantischen Schritten. Im Zuge solcher Selbstbescheidung auf konkrete, überschaubare Gegenstandsbereiche gewinnen die anvisierten Realien mehr Prägnanz, lassen sich empirische Faktenanalyse und theoretische Begriffsbildung zu wechselseitiger Prüfung sowie Erhellung kontrollierbar verbinden, können Theorie und Empirie einander stützen, korrigieren, widerlegen. Auch der Leser weiß dann besser, wer worüber wie treffend spricht.

((3)) Rechs zentrale Formulierung "ästhetische Rationalität" wirft, wie inhaltlich und begrifflich so auch in dieser methodischen Hinsicht, mehr Fragen auf als daß sie, unter Ein-

schluß der durch sie in Gang gebrachten Debatte, Antworten erschließt. Gerade darin aber bleibt diese Denkhaltung der langen Tradition der Künstlerästhetik verhaftet, die sich an fremden, kunstäußerlichen Inhalten reibt, doch diesen methodisch nicht beizukommen vermag; daher sie sich dann oft ins Pathos zu retten versucht, in mancherlei Evokationsgestik und Beschwörungsformeln, oder in Resignation verfällt, ihr Scheitern in Ablehnung oder Protest umzumünzen trachtet und dergleichen mehr. So erging es Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer mit der Theologie, ähnlich Gustave Courbet mit dem Realismus seines Freundes Proudhon, so Kasimir Malewitsch mit Lenins politischer Ideologie. Ihrer aller ehrbares Bemühen um theoretische Klärung, Untermauerung, Absicherung ihres künstlerischen Tuns erfuhr seine (manchmal tragische) Begrenzung in der Erkenntnis der Widerspruchsbindung, in die sie geraten waren. Denn ein allzu heftiges Streben nach konzeptioneller Abdichtung künstlerischen Tuns, nach Fusion von Theorie und Praxis im Medium Kunst, führt den Künstler in eine nur schwer wieder zu verlassende Beziehungsfalle, in welcher der Theoretiker den Praktiker bevormundet bzw. dieser jenem Rezepturen zu entlocken sucht. Wenn es an Kraft fehlt, diese dogmatischen Fesseln zu sprengen, zeichnen sich eskalierende Konflikte ab, die schöpferisch und lebenspraktisch bewältigt werden müssen. Spätestens seitdem sich Gregory Batesons Verstrickungskonzept auch auf Kunst und Künstler anwenden läßt, kann dieses Dilemma aller Künstlerästhetik transparenter gemacht werden als es hier zu leisten ist.

Peter Rechs Versuch, der philosophischen Ästhetik eine Fundierungsleistung für die künstlerische Arbeit (wieder) abzugewinnen, ist von Elementen dieses Dilemmas zumindest nicht oder noch nicht wieder frei. Die Antwort auf die Frage, wie er praktisch umsetzen kann und will, was er theoretisch erkannte, wie er also seine Künstlerästhetik praxeologisch ausgestalten mag, indem er das gewonnene Deutungsmuster auf das sich vorwärtstastende, sich im Prozeß der Arbeit selbst korrigierende ästhetische Ausdrucksmuster zubewegt - diesen Hinweis bleibt der Theoretiker Rech dem Künstler schuldig; doch wird er ihm auch von allen anderen Diskutanten vorenthalten, was als Indiz für den Schwierigkeitsgrad des Problems und/oder den Kompetenzmangel einiger Beiträger in künstlerischen Verfahrensfragen zu werten ist. Da aber, wie Rech zutreffend hervorhebt, Kunst ohne Konzeption kaum auskommt, auch selten konzeptlos vollzogen wird, dürften in dieser Hinsicht wiederum Theoriekonstrukte bescheidener Reichweite und behutsamer Entlehnung ehestens zu geeigneten Lösungen führen. Solche Selbstlimitierung als Tugend einer pragmatischen Künstlerästhetik hat beispielsweise Henri Matisse vollzogen und ins Werk gesetzt.

((4)) Vielerlei Unschärfen enthält der von Rech und in der Debatte verwendete Kunstbegriff. Darin spiegelt sich eine allgemeine Begriffsunsicherheit künstlerischen Phänomenen und Prozessen gegenüber, die ja gerade Rech und andere zu ihren Überlegungen veranlaßte und die insofern als Überwindungsbedürftig, als ins Produktive zu wenden erkannt wurden. Spätestens seit Dieter Wellerhoffs Buch weiß man zwar um die "Auflösung des Kunstbegriffs", sowohl in den

Künsten selbst und durch sie als auch in den Theorien über sie. Doch weder hat man sich mit der so entstandenen Vagheit abgefunden, noch konnte man sie durch neue, allgemein anerkannte Kriterien auffüllen. Gleichwohl sollte man sich angesichts dieser Klärungsbedürftigkeit dazu verstehen, einige Grundsachverhalte anzuerkennen und aus keiner Kunstdebatte zu entlassen.

Dazu gehört, daß bildende Kunst aus einer unaufhebbaren "sensomotorischen Verschränkung" heraus entsteht und lebt. Ihr Sinnesstatus ist kombinatorisch. An ihr sind, körperlich, geistig und seelisch, stets mehrere Rezeptions- und Produktionsorgane beteiligt. Verstandes- und Sinnestätigkeit, Denken und Anschauung, Kopfarbeit und handwerkliche Fertigkeit durchdringen einander im künstlerischen Prozeß unablässig und führen je nach situationeller Akzentuierung zu spezifischen Synthesen. Angesichts dieses Sachverhalts betonte etwa Louis Aragon, daß es in der Kunst darum gehe, mit den Sinnen zu denken. Diese seit Viktor von Weizsäcker bekannte Verfaßtheit bildender Kunst sollte niemand dazu verleiten, ihr mangelnde Diskursfähigkeit vorzuwerfen, auch wenn, wie Gabriele Gutzmann richtig vermerkt, "eine Basis von Kunst die Absage an Argumentation" sein kann, nämlich an diejenige entleerter Traditionen, normierter Alltäglichkeit, gestisch und sprachlich ritualisierter Öffentlichkeit usw. Technisch gesehen geht es der bildenden Kunst ja gerade um die Verlagerung des Mitzuteilenden vom Diskursiven ins Präsentative, vom Gedanken in die Anschauung. So daß rezeptiv diese produktiv verwendeten Transformationsregeln aufzuspüren wären, um der geistigen Dimension der künstlerischen Aussage inne zu werden.

Der Vielzahl möglicher und, wie die Kunst in Geschichte und Gegenwart zeigt, tatsächlicher Lösungen dieses Unterfangens entsprechend ist ein Wesensmerkmal aller Kunst ihre Erscheinungsvielfalt. Der Singular des Wortes kann ja nur als gedankliche Konstruktion akzeptiert werden, deren Allgemeinsgrad den Plural der wirklichen Kunstäußerungen nicht vergessen machen darf. Im Extrem charakterisiert die ironische Sentenz: "Soviele Künstler, so viele Künste" diesen Umstand nicht schlecht. Wer über Kunst nachdenkt, spricht oder schreibt, sollte sich und anderen vergegenwärtigen, welchen Erscheinungsmodus er meint. Dies erfordert die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Kunst ebenso wie ihre ausufernde Gattungspalette (freie Kunst, angewandte Kunst, Baukunst, Aktionskunst, Multi-Media-Kunst usw.). Wer etwa über die Bildwelt des 19. Jahrhunderts räsoniert, muß mitteilen, welchen der damals zeitgenössischen Produzierenden er meint, ob Lenbach oder Manet.

So wenig es die eine, uniforme Kunst gibt, so wenig auch ihre Eindeutigkeit und einzige Nutzbarkeit. Vielmehr geht die Erscheinungsvielfalt mit semantischer und funktionaler Polyvalenz einher. An dem Mehrebenenprodukt "Kunstwerk" kann der eine visuelle Anmutungsqualitäten schätzen, der andre seine ideelle Eindringlichkeit, ein dritter die Materialbeschaffenheit, ein vierter schließlich den ökonomischen Marktwert. Das historische Überleben von Kunstwerken,

ihre transepocheale Aneignungsfähigkeit nährt sich wohl auch aus dieser semantischen und operationellen Komplexität, aus der Mehrschichtigkeit sowie dem Funktionswechsel ihrer paradoxalen Struktur. Man kann sich ja mit ein und demselben Bild schmücken, sich an ihm naiv erfreuen, an ihm Gedanken entzünden, mittels seiner andere provozieren, von ihm eine merkantile Wertsteigerung erwarten und dergleichen mehr. Alle diese Umgangsweisen zusammen erst mögen im Einzelfall dem Kunstwerk angemessen Rechnung tragen; eine Gewißheit darüber indes, wieweit der angebotene Reichtum ausgeschöpft ist, scheint kaum je erlangbar. Die in der sensomotorischen Verschränkung durch den Künstler erzeugte Verschlüsselung wartet im Kunstwerk auf eine ebenso semantisch komplexe und operational multiple Aneignung durch den Rezipienten.

((5)) Diese Vexiergestalt weckt Zweifel auch an der Tauglichkeit eines Begriffs, mit dem Rech und einige seiner Kritiker der Kunst beizukommen suchen: dem der Wahrheit. Obzwar die meisten Debattenteilnehmer der Kunst einen hohen, transepocheal dauerfähigen Wahrheitsgehalt unterstellen, bleibt eigentümlich unklar, um welche Art Wahrheit es sich dabei handeln soll. Gewiß scheint jedoch angesichts der Argumentationsrichtung, daß eher eine entlehnte, auf die Kunst projizierte Wahrheit der Welt, des Lebens gemeint ist, in deren Dienst der Künstler zu treten habe, als die Wahrheit der Kunst selbst, also etwa diejenige der bildnerischen Perspektive, des skulpturalen Raumes, der Farbe, der Materie. Da diese Unterscheidung bei der vorherrschenden Sicht auf die Kunst als Wahrheitsspedition weder auftaucht noch diskutiert wird, bleibt mit Meike Aissen-Crewett die Hoffnung, daß in kommenden Erörterungen Bild und Plastik von weiterem Anspruchsdenken dieser Art und von dem damit einhergehenden Erwartungsdruck verschont bleiben mögen, daß sie vom Ballast des philosophischen Wahrheitsbegriffs, der so gern aufs Ganze zielt, befreit werden, daß sie sich dieser Überfrachtung entledigen. Denn wie in anderen semantischen Dimensionen baut die Kunst auch in Wahrheitsangelegenheiten keinen Ganzheitsbezug zur Welt auf. Ob sie das jemals konnte, durfte und tat, mag in anderem Zusammenhang geprüft werden. Unübersehbar scheint jedoch, daß Kunst (und gerade die Künstlerästhetiken offenbaren dies) seit jeher an ihren eigenen Wahrheitsfragen und -problemen stärker interessiert war als an den sowieso nicht immer ganz ernst gemeinten Wahrheitsbedürfnissen einer überwiegend unwahrhaftigen Welt. Wenn vom Wirken der Wahrheit der Welt in der Kunst überhaupt die Rede sein kann, dann doch allenfalls in jenen Formen ästhetischer Repräsentanz, die sich auf (oft aller kleinste) Weltausschnitte beziehen, mithin ihr Licht auf Teilwahrheiten werfen und im übrigen dabei viel und oft schonungsvollen Schatten über die anrainenden Zonen breiten. Insofern ist der Wahrheitsstatus des Bildnerischen höchstens der einer segmentären Repräsentanz, erweist sich bei näherem Hinsehen die Hoffnung auf umfassende Wahrheitsbotschaften in künstlerischem Gewande als romantische Illusion.

Als ganze ist die Kunst so wahr wie unwahr. Was auch

bedeutet, daß es selbst mit ihrer Wahrhaftigkeit, nach der Edmund Brauñ in seiner Auseinandersetzung mit dem Wahrheitsbegriff fragt, nicht immer allzu weit her ist. Kommen denn die Anmutungsqualitäten, die ästhetischen Spannungen von Bild und Skulptur tatsächlich unter maßgeblicher Führung einer wie auch immer ausgerichteten "Wahrhaftigkeit" zustande? Haben hierbei nicht Verstellungen, Tricks und Eulenspiegelereien vielfältigster Art mindestens ebenso häufigen, großen und heftigen Anteil? Ein Blick nicht nur auf, sondern auch durch und hinter die Bilder lehrt diesbezüglich mancherlei. So daß ein Stück Wahrheit der Kunst gerade in ihrem Täuschungscharakter liegen könnte, den es freilich ebenso ernst zu nehmen gilt wie die mit der bürgerlichen Emanzipation des Künstlers im Übergang von der Spätrenaissance zur Frühaufklärung kreierten Originalitäts-, Authentizitäts- und Aufrichtigkeitspostulate. Schon der allfällige Bruch zwischen Technik und Semantik, zwischen Was und Wie im Kunstwerk nötigt dieses Thema auf. Denn es kann ja mit (wie der Alltagsverstand meint) "unehrlichen" Tricks, in äquilibristischer Virtuosität, ja selbst mit Bluffs eine bildnerische Wahrheitserkundung oder Unwahrheitsprüfung durchaus überzeugend in Gang gebracht werden. Täuschung und Enttäuschung wohnen dabei dicht an- und oft ineinander; nicht immer kann zweifelsfrei geklärt werden, wohin die Wahrheit und wohin die Unwahrheit zu sortieren, ob diese schlecht und jene gut sei. Dieses spannungsvolle Vexierspiel, der gleichzeitige Wahrheits- und Täuschungscharakter der Kunst, ihr (klinisch ausgedrückt) pseudologisches Weltverhältnis konfrontiert wie alle Wissenschaften auch die philosophische Ästhetik mit Fragen, die durch die bloße Applizierung andernorts geschusterter Kategorien nicht mehr zu beantworten sein werden.

((6)) Die Annahme einer solchermaßen paradoxen Verfaßtheit der Kunst schürt schlußendlich das Unbehagen an der hier zuletzt erörterten Kategorie, die in der Debatte um Peter Rechs Ausführungen über "ästhetische Rationalität" eine zentrale Rolle spielt: an der Vernunft. Wieviel und welche Art von "Vernunft" kann oder will denn Kunst nach all dem Gesagten enthalten, mitteilen, vergegenwärtigen? War und ist es nicht häufiger so, daß sie sich quer zu jener Vernunft stellt, die den Menschen so tauglich zur Alltagsmeisterung und Berufsbewältigung erscheint, da sie ihnen erstrebte Zwecke und einsetzbare Mittel kalkulatorisch aufeinander abzustimmen erlaubt? Schon Max Weber, den Rechs in falscher Inanspruchnahme bemüht, hat um diese Distanz von Kunst und Künstlern gegenüber dermaßen zweckrationaler Vernünftigkeit gewußt. Weshalb er denn auch das "künstlerische Ausdruckswollen" als "wertrational" bestimmt erachtet. Solches wertrationale Handeln läßt sich leiten "durch bewußten Glauben an den - ethischen, ästhetischen, religiösen oder wie immer sonst zu deutenden - unbedingten Eigenwert eines bestimmten Sichverhaltens rein als solchen und unabhängig vom Erfolg". Die ästhetische Rationalität ist also laut Weber in erster Linie aus inhaltlichen Erwägungen heraus wertrational ausgerichtet; erst in zweiter Linie wird sie sich, etwa in Fragen der technischen Realisation, zweckrational dosieren. Die Gesamtrationalität des künstlerischen

Verfahrens besteht mithin in der Orientierung von Zwecken auf Werte.

Eine solche Entscheidung kann, mißt man sie an den Vernunftkriterien des Alltags, des beruflichen Erfolgsstrebens, als normal geltender Überlebensstrategien, durchaus unvernünftig sein, ja "verrückt" anmuten. Als etwa Paul Cézanne daranging, eine nicht mehr realistisch-imitative, sondern "parallel zur Natur" nach dem "Gesetz einer neuen und originalen Logik" verfahrende Malweise zu entwickeln, erschien er den meisten Mitmenschen und Künstlerkollegen als ziemlich unvernünftig, wiewohl er sich selbst und hernach die Kunstgeschichte ihn für vernünftig hielt. Der durch spätere Künstler geleistete Verzicht auf Gegenständlichkeit in der Malerei mochte sich unvernünftig ausnehmen, da er das Verständnis erschwerte, einen Großteil des Publikums abstieß, mit Inhaltslosigkeit verwechselt wurde. Doch war er deswegen an der Schwelle von der Figuration zur Abstraktion weder unreasonal noch unlogisch. Hier wie so oft bestand die epochale Leistung von Künstlern in ihrer ästhetisch innovativen Paarung zweck- und wertrationaler Beweggründe, blieb ihre Vernünftigkeit in scheinbarer Unvernunft zunächst verborgen. Um zu den neuen Sichtweisen und Ordnungen vorstoßen zu können, mußte Unordnung auf dem Feld der Sehgewohnheiten und Darstellungssancen gestiftet werden, mußte die eingelebte Vernunft mit der schöpferischen Unvernunft konfrontiert werden.

((7)) Aus dieser Dialektik von Ordnung und Unordnung, von Vernunft und Unvernunft ergibt sich die Eigenart künstlerischer Rationalität. Wo bestimmte, als "vernünftig" bezeichnete Konventionen durchbrochen werden, müssen ja Sensorik und Verstand sich nicht auflösen. Sondern sie mobilisieren sich produktiv gerade dort, wo Künstler der skizzierten Widerspruchsverfassung ihres Metiers inne werden, wo sie ihr neue Sichtweisen abringen und diese ästhetisch vergegenwärtigen, wo sie die Störungserfahrungen und die Zerstörungszumutungen, die mit ihnen einhergehen, bildnerisch umzusetzen und für sich sowie andere zu bannen, kommunikel zu machen wissen. Von dieser Art Wahrheit, Vernunft und Kunstwirklichkeit eingehender als bisher zu sprechen, wäre lohnende Aufgabe einer konkreten Debatte über Möglichkeiten und Grenzen ästhetischer Rationalität.

Literatur

Louis Aragon, Pariser Landleben (*Le Paysan de Paris*; 1926), München 1969.

Gregory Bateson, Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt am Main 1981.

Wolfgang Kayser, Die Wahrheit der Dichter. Wandlungen eines Begriffs in der deutschen Literatur, Hamburg 1959.

René König, Künstlerästhetik als geisteswissenschaftliches Problem, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 27. Band, 1. Heft, Stuttgart 1933, S. 1-32.

Robert K. Merton, Auf den Schultern von Riesen, Frankfurt am Main 1980.

P.J. van der Schaar, *Dynamik der Pseudologie. Der pseudologische Betrüger versus den großen Täuscher Thomas Mann*, München/Basel 1964.

Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1961.

Hans Peter Thurn, *Künstlerästhetik als soziologisches Problem*, in: *Kritik der marxistischen Kunsttheorie*, Stuttgart 1976, S. 180-198.

Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, München/Wien 1980.

Max Weber, *Soziologische Grundbegriffe (1919/20)*, Tübingen 1976.

Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg 1966.

Dieter Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt am Main 1976.

Edward Young, *Gedanken über die Original-Werke*, Leipzig 1760, Faksimiledruck Heidelberg 1977.

Adresse

Prof. Dr. Hans Peter Thurn, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Hochschule für Bildende Künste, Eiskellerstraße 1, D-4000 Düsseldorf 1