

E. Schütz:

Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung

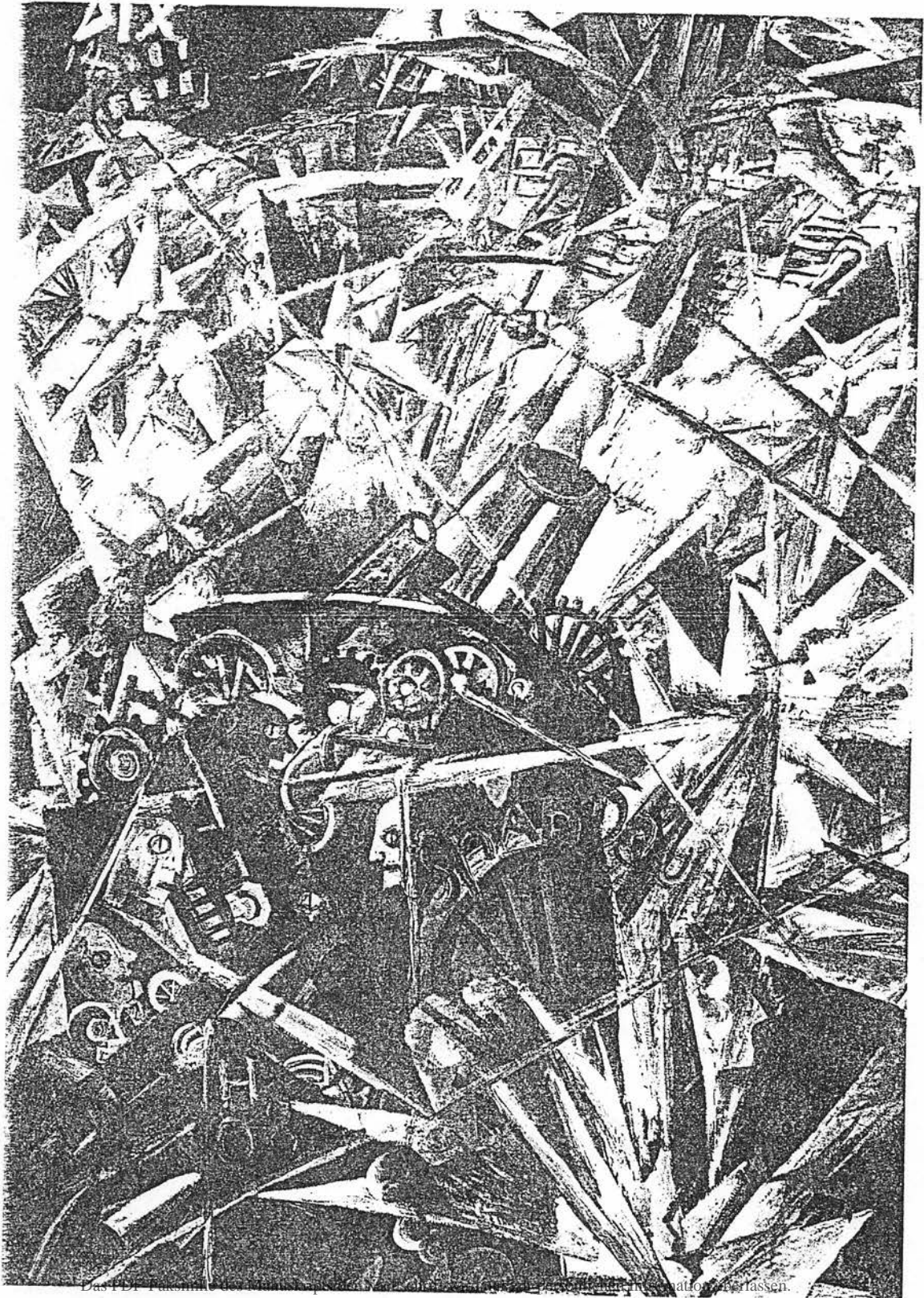
Vorlesung, SS 1986

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz

Inhalt	Seite
Einleitung	1
Wissenschaftliche Ästhetik, philosophische Ästhetik - (ästhetische) Erfahrung als Grundproblem und Grundphänomen	10
Elementare Erfahrung - sinnliche Verbildlichung - ästhetische Symbolisierung in W. v. Humboldts Griechen- bild	20
Differenzierungen: Verbildlichung und Einbildungskraft in W. v. Humboldts Ästhetik	30
Eine Grundunterscheidung: Vor-stellende und darstellende Einbildungskraft	39
Darstellende Einbildungskraft und der irritierende Rätselcharakter ihrer Bilder	50
Die Krise der Kenntlichkeit oder die Entbildung der Welt	61
Wahrheit und Verbildlichung: die Krise der Einbildungs- kraft bei Nietzsche	69
Nietzsches Versuch einer metaphysischen Rehabilitierung der Einbildungskraft	78
Ausblick: Ästhetische Stiftung der Biographie durch erinnernde Einbildungskraft	89

Otto Dix Krieg (Das Geschütz) 1914  
Öl auf Pappe 98,5 x 69,5 cm



Die Zitation ist unter Hinweis auf die URL des Egon-Schütz-Archivs zulässig. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers der Schriften.

## DIE GROSSE FRACHT

Die große Fracht des Sommers ist verladen,  
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,  
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.  
Die große Fracht des Sommers ist verladen.

Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,  
und auf die Lippen der Galionsfiguren  
tritt unverhüllt das Lächeln der Lemuren.  
Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit.

Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit,  
kommt aus dem Westen der Befehl zu sinken;  
doch öffnen Augs wirst du im Licht ertrinken,  
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.

Ingeborg Bachmann,  
aus: Die gestundete Zeit

## Anfängliche Überlegungen

Expositionen und Gedanken zu "Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung" stehen unter keinem günstig orientierenden Stern. Denn das Thema, auf den allerersten Blick vielleicht verständlich, verliert sogleich seine Verständlichkeit, wenn man sich seine Hauptbegriffe als "Definitionsfragen" vorlegt. Was heißt "ästhetische Erziehung"? Was ist mit "ästhetischer Bildung" gemeint? Gibt es hier wenigstens einen vorläufigen Konsens des Wortgebrauchs und Sachbezugs, an den man sich anfänglich halten könnte? Oder sind schon die üblichen Vorstellungen und Bedeutungen von ästhetischer Erziehung und Bildung ungenau, diffus, vielleicht sogar zerstritten? Könnte man sich etwa darauf einigen, unter "ästhetischer Erziehung" (was möglicherweise nahe liegt) die Hinführung zum Umgang mit "künstlerischen Dingen" zu verstehen und unter "ästhetischer Bildung" das Gelingen solcher Hinführung? Doch solche Einigung, sofern sie überhaupt stattfinden könnte, wäre kaum mehr als der Ersatz einer Verlegenheit durch eine andere - eine Einigung jedenfalls, die in keiner Diskussion "zur Sache" standhielte. Denn was wären die genannten "künstlerischen Dinge", mit denen ästhetische Erziehung vertraut machen sollte? Das wäre keineswegs leicht zu entscheiden, da das Attribut "künstlerisch" vor "Dingen" offenbar keine beliebige Hinzufügung darstellt, über deren Anwendung man sich schnell verständigen könnte. Vielmehr enthält die Hinzufügung "künstlerisch" einen normativen Anspruch - aber wiederum nicht i r g e n d einen, sondern einen solchen, von dem man sagt, daß er von persönlichem Geschmack und individuellen Schätzungen abhinge. Über diese kann man bekanntlich trefflich streiten - trefflich, weil es anscheinend ein Streit ist, in dem jeder unter Bezug auf "seinen" Geschmack recht zu behalten vermag. Ist aber auf der einen Seite schon der mögliche Gegenstand ästhetischer Erziehung fragwürdig und nicht so rasch einigungsfähig, wie es eine passable Definition schätzen würde, so ist auf der anderen Seite auch nicht ohne weiteres auszumachen, was denn "Erziehung" im Hinblick auf "künstlerische Dinge" bedeute. Etwa die Übermittlung und Festigung von Geschmacksstandards, die bestimmte Prägung von ästhetischem

Auswahl- und Wahrnehmungsverhalten? Oder, wenn man vor solcher Normierung verständlicherweise zurückschreckt, bestünde Hinführung zu künstlerischen Dingen vor allem im Unterricht, sogar in der Information über Ästhetisches und sein Zustandekommen, über die Ziele, Zwecke, Mittel und Verfahren, die in künstlerischen Produktionen angestrebt und verwendet wurden, hinzugenommen die "historische Dimension"? Wäre also ästhetische Erziehung ein propädeutisches Integral von kunstpsychologischen, kunstsoziologischen, kunstkommerziellen und kunstpolitischen Erkenntnissen? Indes, gegen solche "kognitivistische" Definition ästhetischer Erziehung opponiert der pädagogische Takt mit dem Argument, dies sei (vielleicht) Unterricht über ästhetische Sachverhalte, aber keineswegs ästhetische Erziehung. Dieser komme ja gerade die Aufgabe zu, der "Verkopfung" des Menschen durch Stützung seiner affektiven Kräfte entgegenzuwirken... Ästhetische Erziehung habe den Vorzug und müsse ihn halten, den Menschen "in seiner Ganzheit" anzusprechen, und das um so mehr, je weniger ihm der Funktionalismus seiner abstrakt gewordenen Lebenswelt eine ungeteilte Selbsterfahrung erlaube. Ästhetische Erziehung sei im Grunde eine "musische" Erziehung, der freien Entfaltung des Menschen im Spielerischen verpflichtet. Darin allein erfülle sie ihre genuine Aufgabe und nicht in irgendeiner Verpflichtung auf Wissen, Wissenschaft und Erkenntnis. Aber auch diese "pädagogische" Argumentation bliebe nicht ohne Widerspruch. Man könnte sie nämlich der Flucht in die Idylle zeihen, ihr eine undurchschaute pädagogische Privatisierung der Kosten gesellschaftlicher Verbreitung von Superstrukturen vorwerfen. Oder man könnte ihr von anderer Position und unter Hinweis auf Schiller und den deutschen Idealismus vorhalten, in solcher Auffassung von musischer Erziehung werde die elementare politische und sogar antagonistische Bedeutung ästhetischer Erziehung in einem falschen Frieden schlicht verkannt.

Wie also könnte das Phänomen ästhetischer Erziehung rechtens gesehen und eingeschätzt werden? Ist sie Einstimmung in den Geschmack der Zeit? Ist sie Unterricht über ästhetische Sachverhalte? Ist sie als musische Welt- und Selbsterschließung in ganzheitlicher Manier besser definiert? Oder ist sie schlicht eine Wahrnehmungsschulung,

die sich auf die Herkunft von "ästhetisch" aus dem griechischen AISTHETIKOS (sinnlich wahrnehmbar) berufen müßte? Hat sie zu tun mit einer vorpolitischen (und vorgesellschaftlichen) Ganzheitlichkeit des Menschen, die dem Heranwachsenden "erschlossen" werden müßte? Oder ist ästhetische Erziehung im fundamentalen Sinne des Wortes ein politisches Phänomen? Möglicherweise sogar ein sittliches. Daß damit keineswegs alle Aspekte, die zwar nicht den Wunsch nach anfänglicher Gegenstandsbestimmung, wohl aber dessen Erfüllung verunsichern, genannt sind, ist nur allzu offenkundig. Zwar zeigt sich schon eine Reihe von Fragen, die Grundfragen jedoch haben sich noch keineswegs herausgestellt. Es wurde vor allem auch noch nicht gefragt, wie denn das Verhältnis von "ästhetischer Erziehung" und "ästhetischer Bildung", das im Thema auftaucht, einzuschätzen sei. Handelt es sich hierbei um ein Ergänzungsverhältnis derart, daß ästhetische Erziehung die Voraussetzung ästhetischer Bildung ist, gleichsam deren Propädeutik? Oder ist ästhetische Bildung etwas, das durch ästhetische Erziehung gar nicht "erworben", vielleicht nur "ermöglicht" werden kann? Sieht man einmal von dieser Beziehungsfrage ab, so fühlt sich zumindest der Bildungstheoretiker gedrängt, Umschau zu halten nach dem, was in geläufiger pädagogischer Literatur als "Bildungsinhalt" gefordert wird. Welche Bildungsinhalte machen ästhetische Bildung aus? Sind es die "klassischen Kunstwerke"? Aber was an diesen macht deren Bildungsinhaltlichkeit aus? Daß man sie kennt, unterscheiden, zitieren, analysieren, einordnen kann? Oder wären das nur Verhaltensweisen, die man bestenfalls als "Indikatoren" für ästhetische Bildung ansetzen kann, die diese aber selbst nicht ausmachen? Wer ist eigentlich "ästhetisch gebildet"? Vielleicht der Künstler? Oder ist Künstlertum denkbar ohne "ästhetische Bildung", gleichsam in schöpferischer Naivität, die gerade nicht der Bildung bedarf, um zum "Werk" zu kommen? Ist die ästhetische Bildung des Künstlers vielleicht nur das Spätprodukt einer Reflexionskultur, die auch die Praxis künstlerisch-ästhetischen Produzierens am Ende nicht unberührt läßt? Oder werden hier möglicherweise ästhetische Bildung und Kunst zu nahe aneinander gerückt und bestünde - in einem umfassenderen Sinne - ästhetische Bildung vor allem in einer bestimmten "Wahrnehmungskultur", die sich auch in der Kunst, aber nicht nur dort bewährt? Was heißt jedoch dann "Wahrnehmungskultur"? Und wie stünde sie zur künstlerischen Expression? Gibt

es hier qualitative Sprünge oder graduelle Übergänge? Und wenn man schon rechtens gegen die Gleichsetzung von ästhetischer Bildung und bildungsbürgerlichen Besitzstand polemisiert, ist dann der Rückzug auf die Wahrnehmungskultur schon eine Befreiung von bildungsbürgerlichen Vorurteilen oder nur deren erweiternde Bekräftigung? - So türmen sich wieder Fragen auf. Und es bleibt, wie bei der ästhetischen Erziehung, auch bei der ersten Anfrage nach ästhetischer Bildung nur die Feststellung: es gibt eine verwirrende Mannigfaltigkeit von Fragen und einen kaum überschaubaren Spielraum von Antworten - es fehlt deren Strukturierung unter dem Vorzeichen von Grundfragen. Was ist: Kenntnisse, Wissen, Wissensbesitz, Wahrnehmungskultur in künstlerischen Dingen? Keiner dieser Hinweise vermag zu befriedigen, und man ist gespannt zu erfahren, auf welche Grundlage sich Lehrpläne stützen, die Unterrichtsvorgaben zu ästhetischer Erziehung und Bildung formulieren.

## II

Unterstellt man, daß in Richtlinien für die gymnasiale Oberstufe des Landes Nordrhein-Westfalen, das Fach Kunst betreffend, selbst dann von ästhetischer Erziehung und Bildung gehandelt wird, wenn diese Begriffe nicht oder nicht prominent auftauchen, so kann man an diese Vorgaben die Frage richten, wie sie die in den Vor-Fragen angezeigten Schwierigkeiten lösen. In groben Strichen skizziert: Dort bedient man sich einer strukturierenden curricularen Terminologie und sucht eine vermittelnde Zuordnung von ästhetischen Sachverhalten zu bekannten obersten Richtzielen, die als Doppelauftrag formuliert werden, nämlich den Schülern eine "wissenschaftspropädeutische Ausbildung zu vermitteln" und ihnen "Hilfen zur Selbstverwirklichung in sozialer Verantwortung zu bieten." Dem wird auch der Kunstunterricht zumindest auf der gymnasialen Oberstufe zugeordnet, und der Doppelaspekt von Wissenschaftspropädeutik und sozialer Propädeutik (personale Lebenspropädeutik eingeschlossen) kann eine gewisse Sinnfälligkeit als Erziehungs- und Bildungsintention



moderner Provenienz durchaus für sich in Anspruch nehmen. Schaut man weiter nach, so findet sich Kunstunterricht eingeordnet in eines von drei grundlegenden Aufgabenfeldern: in das "sprachlich-literarisch-künstlerische Aufgabenfeld." Verbunden werden also Sprache, Literatur und Kunst, sicherlich ebenfalls eine sinnvolle und wohl auch traditionsreiche Verbindung. Gleichwohl bleibt man gespannt, wie diese Verbindung hier begründet wird. In vorausseilender und zugleich erinnernder Vorstellung könne man versucht sein, in diesem Aufgabenfeld einen Teil der Humaniora wiederzuentdecken, die man in klassischer Zeit für wichtig hielt, weil sie die Menschlichkeit des Menschen in besonderer Weise zu fördern geeignet seien: Sprache, Literatur und Kunst als Medium philosophisch angeleiteter Selbstverständigung, als wahrhaft menschenbildend vor aller Abzweckung des Menschen in seine bürgerlichen Rollen - eben als "humanisierend". Indes, eine solche "bildungstheoretische" Begründung des Aufgabenfeldes wird nicht gegeben oder als in den Richtzielen gegeben unterstellt. Was an die Stelle solcher Begründung gesetzt wird, ist eine Beschreibung des Aufgabenfeldes als "Gegenstandsfeld", und zwar mit dem Satz: "Gegenstand der Fächer des sprachlich-literarisch-künstlerischen Aufgabenfeldes sind durch sprachliche, akustische und visuelle Zeichen und Zeichensysteme bestimmte Gestaltungen (als Darstellung, Deutung, Kritik, Entwurf etc.), in denen Wirklichkeit als vermittelte Wirklichkeit erscheint, so wie die Verfahrens- und Erkenntnisweisen, die der Auseinandersetzung mit diesen Gestaltungen dienen. ("Richtlinien NRW" 1981, S. 22)

Mehreres ist an dieser Feststellung bemerkenswert. Da ist vor allem die bevorzugte Verwendung des Zeichenbegriffs. Sofern dieser Begriff offensichtlich <sup>die</sup> entscheidende Gemeinsamkeit des Gegenstands- und Aufgabenfeldes bezeichnen soll, liegt diese für die Verfasser der Richtlinien primär nicht in einer erzieherischen oder bildungstheoretischen Perspektive, sondern in einer übergreifenden sachlichen Struktur: im grundsätzlichen Zeichencharakter. Dieser Zeichencharakter, der sprachliche, optische und akustische Zeichen und Zeichensysteme zusammenfassen soll, wird in ein - noch näher zu bestimmendes - Verhältnis zur "Wirklichkeit" gesetzt, und zwar so,

daß diese als über Zeichen vermittelte und darin gestaltete erscheint. In phänomenologischer Naivität, die immer darauf aus ist, durch Einklammerung auch spezifisch wissenschaftlicher Terminologie und Perspektiven auf die ursprüngliche Selbstgegebenheit von Sachverhalten zurückzufragen, stößt man unwillkürlich auf eine Reihe von Rückfragen angesichts dieser Darstellung des sprachlich-literarisch-künstlerischen Aufgabenfeldes als einer durchgängigen Ordnung und Anordnung von Wirklichkeit vermittelnden Zeichensystemen. Inwiefern, so fragt man sich etwa, sind Musikstücke, Gedichte, andere literarische Texte, Bilder, Baudenkmäler jeweils spezifische Anordnungen von "Zeichen", wenn man unterstellt, es gehöre zur Eigenart der Zeichen, etwas zu bezeichnen, das sie nicht selbst sind? Sind Schriftzeichen, Notenzeichen, evtl. auch "Farbzeichen" und "Formenzeichen" (die schon als gewaltsame Formulierungen erscheinen) nicht nur objektivierte Bedeutungsträger, aus denen das Bedeutete rekonstruiert (zurückgewonnen, aufgeführt, realisiert) werden muß? Und ist nicht das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem ein qualitativ jeweils anderes, wenn es sich um Musik, Dichtung, Information, Argumentation oder um bildliche Wiedergabe, Darstellung, Verdichtung handelt? Kurz, gibt es nicht eigengeartete Verstehensprobleme zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die ihrerseits gerade für erzieherisch angeleiteten und bildungstheoretisch gerechtfertigten Umgang mit Sprache, Literatur und Kunst wichtig werden? Gewiß ist die Frage der Rücktransformation von Zeichen in das mit ihnen Bezeichnete, also die vielfältige Verstehensthematik, durch die zeichentheoretische Beschreibung von Sprache, Literatur und Kunst nicht ausgeschlossen. Aber sie erscheint auch nicht als ein primäres Problem. So verstärkt sich der Eindruck, die Beschreibung des ästhetischen Aufgabenfeldes in den Richtlinien folge einem formalen szientifischen Ideal der Allgemeinheit, das sich eher mit dem Richtziel der Wissenschaftspropädeutik als mit demjenigen der individuellen und sozialen "Lebens"-propädeutik verbinden lasse. Und möglicherweise wird durch diese szientifische Orientierung ein Grundproblem ästhetischer Erziehung und Bildung mehr verdeckt als gelöst, nämlich das Problem, wie denn - in der Sprache der Richtlinien - die Zeichensysteme der Kunst zu jenem der Wissenschaften überhaupt stehen. Ist, um es auf einen deut-

lichen Punkt zu bringen, der Übergang von  
von Information überlassen. Jede  
Form der Vervielfältigung oder Ver-  
wertung bedarf der ausdrücklichen vor-  
herigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz

Die Zitation ist unter Hinweis auf die URL des Egon-Schütz-Archivs zulässig. Jede Form der Vervielfältigung oder Vervielfältigung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers der Schriften.

ästhetischen Phänomenen zu ihrer wissenschaftlichen Beschreibung ähnlich problemlos wie bei natürlichen Sachverhalten? Stehen Kunst und Wissenschaft von der Kunst so zueinander wie Natur und ihre gesetzliche Darstellung? Oder besteht zwischen Kunst und ihrer wissenschaftlichen Objektivierung eine elementare Spannung, und zwar begründet in einem unterschiedlichen Verständnis von Wahrheit und in einem unterschiedlichen Verhältnis zu ihr? In ihrer Tendenz überspielt die Allgemeinheit des Zeichenbegriffs in der Beschreibung des Gegenstands und Aufgabenfeldes diese Grundfrage, die - zumindest seit Platons Dichterkritik - immer auch eine Frage bildungstheoretischer Ortbestimmung des Ästhetischen war.

Der Verdacht, die Richtlinien prämierten eher die wissenschaftspropädeutische Intention des Kunstunterrichts als die - immerhin gleichwertig gesetzte - Intention einer "Selbstverwirklichung in sozialer Verantwortung", mag voreilig erscheinen. Man könnte einwenden, erst die spezifischen Lernzielbestimmungen des Aufgabenfeldes Kunst ließen darüber entscheiden, ob Kunst vorzüglich lebens- oder wissenschaftspropädeutisch oder beides ausbalancierend gewichtet werde. Als eigentümliche Lernziele aber werden genannt: erstens, "die Fähigkeit, visuelle Texte zu verstehen" (eine Anmerkung erläutert, "visueller Text" stünde für "visuell-ästhetische Objekte, Prozesse und Situationen jeglicher Art", und zwar vom Bild bis zur Umweltgestaltung); zweitens, die Fähigkeit, Wirklichkeitserfahrungen im Medium "visueller Sprache" zu verarbeiten; drittens, "die Fähigkeit, Bedingtheiten und Möglichkeiten visueller Sprache zu reflektieren", und viertens, "die Fähigkeit, sich mit visuellen Texten wertend auseinanderzusetzen." (a.a.O. S. 27) Diese Lernziele, so wäre vielleicht zu argumentieren, unterstrichen das hier reklamierte Verstehen ausdrücklich als Aufgabe des Unterrichts. Also sei die verstehende Selbstverwirklichung durchaus mitgefordert und nicht wissenschaftlich übergangen. Auf den ersten Blick mag das überzeugen, wenn man unterstellt, mit "Verstehen" seien Weisen der Begegnung, Einfühlung, Transposition eines ethischen Phänomens in den subjektiven Lebenszusammenhang gemeint. Das jedoch ist zu bezweifeln, wenn man die Anordnung der Fähigkeiten als Reihen- und Rangfolge liest. In dieser Anordnung folgt dem "Verstehen" die

"Verarbeitung", die "Reflexion" und schließlich die "wertende Auseinandersetzung". Handelt es sich aber um eine Reihen- und Rangfolge, dann wäre das Verstehen gleichsam deren unterste Stufe, die Verarbeitung vielleicht mit experimentierender Aneignung erklärt, der die Reflexion als Bewußtmachung folgte und die wiederum durch die wertende Auseinandersetzung gekrönt würde. Diese taxonomische Anordnung mag eindrücklich und pragmatisch verlockend sein. Aber sie verliert sogleich ihre sachliche Überzeugungskraft, wenn man sich fragt, ob nicht zumindest zum entfalteten - auch persönlich entfalteten - Verstehen die Verarbeitung, Reflexion und wertende Auseinandersetzung ursprünglich hinzugehören. Gibt es denn ein Verstehen ohne Reflexion und Auseinandersetzung, jedenfalls ein rechen-schaftsfähiges Verstehen? Ist eine Wertung denkbar, ohne sich auf Wertungsstandards ausdrücklich verstanden zu haben? Mit einem Wort: die taxonomische Anordnung der Lernziele in einer Vielfalt von Fähigkeiten ist einerseits in sich erklärungsbedürftig (Frage: Wie verhalten sich die Fähigkeiten zueinander?) und sie ist offenbar als Ganzes Ausdruck der Überzeugung, man könne ästhetische Erfahrung zu Zwecken der Erziehung und Bildung in objektivierbare Einzelleistungen aufschlüsseln, die es ihrerseits erlauben festzustellen, ob eine unterrichtliche Disposition ästhetischer Erfahrung (ästhetischer Erziehung, vielleicht auch Bildung) gelungen sei. Die Richtlinien setzen also nicht an bei einer Analyse ästhetischer Erfahrung als elementarem Verstehen, nicht bei der Frage, wie sich der Mensch ursprünglich ("eigentlich") ästhetisch Welt vermitteln und gestalten, um dann festzustellen, wie solche Vermittlung unterrichtlich und erzieherisch gestaltet werden könne. Vielmehr beziehen sie sich unter Anleitung allgemeiner Richtziele auf wissenschaftliche Konzepte in einem doppelten Sinne. Einmal nämlich auf Konzepte wissenschaftlicher Beschreibung und Erklärung ästhetischer Phänomene (vor allem im Sinne eines zeichentheoretisch, "semiotisch" orientierten Interaktionismus mit pragmatischer Intention) und sodann auf curriculare Konzepte objektivierender Disposition von Lernprozessen, in denen ästhetische Fähigkeiten als "Geneigtheiten" systematisch sollen erzeugt werden können. In der Tendenz also zielen die Richtlinien in der Tat darauf ab, die anfänglich exponierte Frage nach ästhetischer Erziehung als Lernprobleme anzugehen

und die Frage nach ästhetischer Bildung mit sozialer Kommunikationsfähigkeit zu beantworten, in der die originären Phänomene als "visuelle Texte" grundsätzlich bestimmt, vor allem als Vehikel gesellschaftlicher Kommunikationszusammenhänge interpretiert werden. Das zugrundeliegende Denkmodell ist der triadische Kontext von Produzent, Produkt und Rezipient, technologischer gesprochen: von Encodierung, Code und Decodierung. Zwar wird eingeräumt, Kunst bestimme "in der Regel nicht unmittelbar die gesellschaftliche Wirklichkeit", aber es wird auch postuliert: "ihre Funktion als Korrektiv und Komplement politisch-gesellschaftlicher Realität, als spezifische Möglichkeit individueller und gesellschaftlicher Entwicklung muß richtungsweisend für die Fachdidaktik sein. (a.a.O. S. 28)

Zusammenfassend:

- Die hier interessierenden Fragen nach Sinn, Zweck und Verfahren ästhetischer Erziehung und Bildung werden in den Richtlinien für das Fach Kunst für die gymnasiale Oberstufe des Landes Nordrhein-Westfalen durch Rückgriff auf wissenschaftlich-theoretische und gesellschaftstheoretische Positionen "beantwortet".
- Die Grundtendenz, sich vorgegebener wissenschaftlicher Interpretationsmuster zu bedienen, ist unverkennbar und durch die Verwendung spezifischer Terminologien kunstwissenschaftlicher, curricularer und sozial-wissenschaftlicher (sozial-philosophischer) Provenienz zu belegen.
- Eine entscheidende Frage, die dabei übersprungen (oder konsenstetchnisch zurückgestellt) wird, ist diejenige nach dem (jeweiligen) Verhältnis von Wissenschaft und ästhetischen Phänomenen bzw. von Wissenschaft und ästhetischer Erfahrung.
- Im Hinblick auf die eigenen Zielvorstellungen der Richtlinien wäre aber - und das im Sinne einer Grundfrage -

- erst einmal zu explizieren, ob das Verhältnis von "Wissenschaftspropädeutik" und "Selbstverwirklichung in sozialer Verantwortung" tatsächlich im Zusammenhang mit ästhetischen Phänomenen durch einen sozialwissenschaftlichen (und zeichentheoretischen) Zugang im Modus von "komplementär" und "kritisch" zureichend gefaßt und synthetisiert werden kann.
- Übersprungen ist letztlich die Frage - das wäre ebenfalls eine Grundfrage - nach der Seinsweise ästhetischer Phänomene überhaupt. Die Tendenz der Richtlinien zumindest geht dahin, sie vor allem als Sonderfälle sozialer Kommunikation zu fassen. Aber, selbst wenn nicht bestritten werden kann, daß etwa Kunst sozial fungiert und sozialen Bedingungen unterliegt, so ist damit keineswegs schon ausgemacht, daß sich in ihr "wesentlich" Sozialverhältnisse artikulieren und antizipieren.
- Will man sich aber für diese Frage Klarheit verschaffen, so wird man - gleichsam durch die kunst- und sozialwissenschaftlichen Objektivierungen von ästhetischen Phänomenen hindurch - nach deren Eigenart und nach der Eigenart ästhetischer Erfahrung fragen müssen.

## Zweites Kapitel

### Wissenschaftliche Ästhetik, philosophische Ästhetik - (ästhetische) Erfahrung als Grundproblem und Grundphänomen.

#### I

In zwei Anläufen wurde einleitend versucht, einen Vorbegriff oder ein Vorverständnis von dem zu gewinnen, was als Grund-Fragen ästhetischer Erziehung und Bildung exponiert werden könnte. Im Gegensatz zur herkömmlichen Erwartung, daß Grundfragen sich schnell identifizieren, wenn auch nicht gleich schnell beantworten lassen, stellt sich hier die anfängliche Erfahrung ein, daß im Umkreis vorgegebener Themenstellung die Grundfragen keineswegs leicht ausgemacht werden können. Die Bemühung jedenfalls, sich durch konsensfähige Begriffsbestimmungen von "ästhetisch", "Erziehung" und

Das PDF-Faksimile des Manuskripts/der Nachschrift wird nur zur persönlichen Information überlassen.

Die Zitation ist unter Hinweis auf die URL des Egon-Schütz-Archivs zulässig. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers der Schriften.

"Bildung" wenigstens heuristisch ein übersichtliches Feld von Fragen abzustecken und diese wiederum auf Grundfragen hin aufzuschlüsseln, war wenig erfolgreich. Es bleibt weitgehend offen, was unter ästhetischer Erziehung und eben solcher Bildung zu fassen sei, und es bot sich auch keine Chance, Alternativen zu Syndromen zu addieren, etwa mit der Feststellung, ästhetische Erziehung (evtl. auch Bildung) bestünde sowohl in der Information über ästhetische Sachverhalte wie auch in musischer Welt- und Selbsterschließung, sowohl in subjektiver sinnlicher Wahrnehmungsschulung wie auch in objektiver Teilhabe an zeichenvermittelter, politisch-gesellschaftlicher Kommunikation. Solche Addition, die sich "visuell" zumeist des Bindestrichverfahrens bedient, vertuscht die Fragen und Probleme eher, als daß sie sie entwickelt und insistierendem Denken anheim stellt. Andererseits ist selbstverständlich nicht zu übersehen: je mehr sich das Additions- und Bindestrichverfahren in Empfehlungen, Meinungen und Stellungnahmen durchsetzt, desto größer ist offensichtlich die allgemeine Verlegenheit, etwas "mit Sicherheit" zu bestimmen, und desto notwendiger ist es offenbar, auf Grundfragen zurückzudenken - zumindest den Versuch dazu zu unternehmen.

Dies vorausgesetzt, hinterläßt auch der (unbefangene) Blick in die "Richtlinien" eine zwiespältige Empfindung, die begrifflich gefaßt sein will. Einerseits ist man überrascht über die höchst differenzierte, wenn auch durchaus nicht homogene Terminologie, und zwar sowohl im Blick auf ästhetische Phänomene wie auf den curricular organisierten Unterrichtsprozeß. Andererseits erweckt gerade diese Terminologie mit den dazugehörigen wissenschaftlichen (kunst- und gesellschaftswissenschaftlichen) Theoremen den Eindruck einer bestimmten Abstraktheit, teilweise sogar einer formalistischen Entfremdung, die man offensichtlich nicht nur durch die Mechanismen der Kompromißzwänge in Lehrplankommissionen erklären kann. Sicherlich sind Richtlinien und Lehrpläne wenn schon nicht Konsens-, dann doch Kompromißformulierungen. Dafür gibt es gute Gründe, vor allem denjenigen der Theorie- und Meinungspluralität. Aber es ist nicht nur diese Pluralität, die in den Kunst-Richtlinien irritiert, nicht allein die Tatsache, daß man verschiedene wissenschaftliche Perspektiven, mit denen man ästhetische und unterrichtliche Phäno-

mene beleuchtet, "bündelt". Das kann durchaus ein Ausdruck von Ausgewogenheit und Redlichkeit sein. Irritierender ist vielmehr - immer in den Augen des "theoretisch unbefangenen" Betrachters - die selbstverständlichkeit, mit der man die Zuständigkeit wissenschaftlicher Forschung für Fragen ästhetischer Erfahrung und deren unterrichtlicher und bildungstheoretischer Fassung unterstellt. Unterstellen wir unsererseits, daß ästhetische Erfahrung, die im Umgang mit Kunst und künstlerischen Phänomenen ihre elementare Präsenz hat, in der Tat eine eigentümliche und nicht mit alltäglichen Handlungserfahrungen deckungsgleiche Erfahrung ist, so müßte doch (das wurde schon angedeutet) zumindest einmal geprüft, wenigstens erwogen werden, wie es überhaupt mit dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst (ästhetischen Phänomenen) bestellt sei. Geht man von der bekannten (allerdings auch problematischen) Typologie der Natur-, der Geistes- und der Sozialwissenschaften aus, dann wäre zu fragen, welche dieser Wissenschaftstypen oder in welchen speziellen Verbindungen sie überhaupt der ästhetischen Erfahrung angemessen sind. Läßt sich etwa ästhetische Erfahrung - zum Beispiel die Erfahrung, die man mit einem Gedicht macht oder mit einer "ästhetisch ansprechenden" Naturerscheinung - in gleicher Weise wissenschaftlich aufschlüsseln und instrumentieren wie Erfahrungen, die darauf abzielen, mit Gegenständen zweckmäßig zu verfahren? Ist "Wissenschaftlichkeit" (um ein Gemeinsames der Wissenschaftstypen zu nennen) überhaupt ein genuiner Zugang zu ästhetischer Erfahrung, möglicherweise sogar deren zuverlässige Erschließung? Oder ist vielleicht die ästhetische Erfahrung grundsätzlich unabhängig von ihrer wissenschaftlichen Durchdringung und liegt dieser letztlich unerschöpfbar voraus? Sicherlich enthält diese Anfrage - diejenige nach dem Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und Wissenschaftlichkeit - die Vermutung, daß künstlerisch oder künstlerisch induzierte Welterfahrung mehr und anderes sei als das, was Wissenschaftlichkeit in objektivierender Einstellung darüber auszumachen vermöge. Indes, diese Vermutung wäre sehr falsch aufgenommen, wollte man sich ihrer zur Wissenschaftsverdächtigung bedienen. Niemand, dem an Sachlichkeit gelegen ist, kann übersehen, daß Wissenschaft im Horizont ästhetischer Erfahrung - als Kunstwissenschaft und Kunstforschung - Wichtiges beigetragen hat etwa zur Sicherung der Gegenstände dieser Erfahrung, daß ferner zur



linien" ein Problem auftauchen lassen, das in der Tat den Rang eines Grund-Problems beanspruchen kann: das Problem der Angemessenheit von Wissenschaft um künstlerische Phänomene. Entdeckt wurde dieses Problem vor allem durch eine bestimmte Hartnäckigkeit, die vielleicht auch als Unbelehrbarkeit eingeschätzt werden mag: durch die Hartnäckigkeit nämlich, auf der Dignität ästhetischer Erfahrung gleichsam diesseits und jenseits ästhetischer Theoreme und Terminologien zu beharren (allerdings ohne deren Rang bilderstürmerisch zu bezweifeln). Solches Beharren geschah nicht in der Absicht, ästhetische Selbstgenügsamkeit gegen die "Verkopfung" ästhetischer Phänomene auszuspielen (was nur einer schlechten Banausie gleichkäme). Vielmehr ging es darum, möglichst durch phänomenale Unvoreingenommenheit auf einer bestimmten Fragedistanz zu bleiben, die auch noch Rückfragen an eingespielte wissenschaftliche Denk- und Verfahrensmuster erlaubt. In dieser Distanz indes ergibt sich (mit welcher Berechtigung und welcher Problematik, das wird noch zu prüfen sein), daß man im Umkreis ästhetischer Phänomene und ihrer sachlichen Vergegenwärtigung drei Zugänge unterscheiden kann: erstens, den elementaren Zugang ästhetischer Erfahrung in der Unmittelbarkeit sinnlich konkreten Erlebens; zweitens, den objektiven Zugang zu ästhetischen Phänomenen über die (hier einmal so genannten) ästhetischen und ästhetisch relevanten Wissenschaften; drittens, den Zugang über die ästhetische Besinnung (philosophierende Ästhetik). Mit dieser systematischen Unterscheidung ist weder etwas gesagt noch bereits ausgemacht darüber, wie diese Zugänge zueinander stehen. Ohne Zweifel jedoch wird man davon ausgehen müssen, daß, anthropologisch und auch geschichtlich betrachtet, die ästhetische Erfahrung im Sinne eines spezifisch deutenden Weltumgangs das unverzichtbare Fundament der anderen Zugänge ist. Ohne ästhetische Erfahrung, sei es unter Bedingungen einer mythisch-magischen oder einer aufgeklärten Weltinterpretation, ist keine Wissenschaft von der Kunst (von ästhetischen Phänomenen) und kein Philosophieren über sie und in ihnen möglich. Auf die pädagogische Thematik bezogen wäre zu sagen: auch hier ist das Ausdrücklichkeitsverhältnis angewiesen auf die Vorgängigkeit ästhetischen Erfahrens.

neuzeitlichen ästhetischen Erfahrung auch die ästhetischen Wissenschaften gehören. Dennoch bleibt die Frage als Grund-Frage bestehen, ob und in welchem Maße wissenschaftliche Erforschung ästhetischer Sachverhalte zur Konstitution ästhetischer Erfahrung selbst beitragen. Um noch einmal auf die "Richtlinien" zurückzukommen: Der "Geist", in dem sie verfaßt sind, ist derjenige der "Wissenschaftlichkeit". Und auch die Anstrengungen, die unternommen werden, die "Selbstverwirklichung in sozialer Verantwortung" als wissenschaftlich wünschenswert (und wünschenswert für die Wissenschaften) auszuweisen, ist "szientifisch". Auf diese Weise kann man die zeichenvermittelte Fähigkeit zur Kommunikation (mit dem Ziel persönlicher und gesellschaftlicher Emanzipation) auch im Sinne ästhetischer Mündigkeit sozialwissenschaftlich belegen, freilich im Umkreis einer bestimmten Auffassung "kritischer" Sozialwissenschaft. Gleichwohl bleiben auch hier ein Unbehagen und eine Frage zurück. Das Unbehagen entzündet sich an dem, was man als "Mediatisierung" ästhetischer Erfahrung zu gesellschaftlichem Zweck bezeichnen könnte. Ihm ließe sich noch mit ideologiekritischen Spitzen gegen bildungsbürgerliche Innerlichkeitsaposteln begegnen. Anders aber steht es mit der zurückbleibenden Frage. Diese richtet sich auf grundsätzliche Zuständigkeit sozialwissenschaftlicher Betrachtungsweise für Phänomene ästhetischer Erfahrung. Die Beantwortung dieser Frage aber, wie immer sie auch ausfallen mag, wäre nicht eine Sache der Wissenschaften selbst, sondern eine Sache der philosophischen Ästhetik, auf welche die "Richtlinien" erstaunlich wenig Bezug nehmen, wie denn überhaupt an ihnen auffällig ist, daß sie sich nicht in die Tradition geschichtlich-ästhetischen Denkens stellen.

## II

In einer ersten Rückblende auf die Anfangsschritte der Überlegungen zu Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung zeichnet sich zwar noch kein "Denkerfolg" ab, aber - fast unter der Hand - haben die eigenen Umständlichkeiten und diejenigen mit den "Richt-

Im Unterschied zur zeichentheoretischen, interaktionistischen Beschreibung des sprachlich-literarisch-künstlerischen Gegenstands- und Aufgabenfeldes, das dieses der Strukturoptik der Kommunikation unterstellt und entsprechende Theoreme zur Sicherung des Gegenstandes anbietet, wollen wir - gleichsam hinter diese Struktur zurückfragend - uns bemühen, jene ästhetische Erfahrung als vorgängig-elementaren Weltbezug zu analysieren, um anschließend zu erwägen, in welchem Verhältnis wissenschaftlich-methodologisches Denken zur ästhetischen Erfahrung steht. Erst dann, so scheint es uns, lassen sich ästhetische Phänomene und ihr eigentümliches Reflexionsverhältnis auch sinnvoll unter spezifisch erzieherischen und bildungstheoretischen Gesichtspunkten gewichten und möglicherweise in Empfehlungen umsetzen. Allerdings, das muß eingeräumt werden, zielt die Intention des Gedankenganges, sofern er sich um grundlegende Orientierung bemüht, nicht primär auf unterrichtliche und erzieherische Fragen im engeren Sinne (eine Perspektive, auf die Richtlinien immer verpflichtet sind), sondern hat vor allem ein sachanalytisches Interesse. In diesen verbindet sich die Überlegung mit der Tradition ästhetischer Besinnung, wie sie im Neuhumanismus (bei Herder, Kant, Schiller) im deutschen Idealismus (vor allem bei Hegel und Schelling) und in der Moderne (bei Heidegger, Benjamin, Adorno) entwickelt und fortgeschrieben wurde. Der Hinweis auf diese Denktradition bedeutet jedoch nicht, daß hier die Absicht verfolgt würde, sie historisch und problemgeschichtlich (wobei vor allem Dilthey und Nietzsche eingeschlossen werden müßten) aufzuarbeiten. Der Hinweis sollte nur einer Ortsbestimmung des Denkverfahrens dienen, das man vorläufig als ästhetische Reflexion im Unterschied zur ästhetischen Forschung bezeichnen könnte, wobei selbstverständlich noch offen bleiben muß, ob und mit welchen Folgen diese Unterscheidung auch heute noch in Ansatz gebracht werden kann. Die Beantwortung dieser Frage wird vor allem im beabsichtigten Durchgang durch die kontroversen ästhetischen Reflexionen von Heidegger und Adorno versucht werden müssen.

- Zusammenfassend: Das Motiv dieses Gedankenganges liegt im spannungsvoll und problematisch empfundenen Verhältnis von ästhetischer Erfahrung, Wissenschaft und ästhetischem Denken (Philosophieren). In die entscheidende Grundfrage verwandelt, lautet das Problem: Wie stehen Wissenschaft und ästhetische Phänomene unter Bedingungen

modernen Lebens zueinander? Sind sie (noch) gleichberechtigte Formen der Welterschließung und des Selbstzugangs? Oder stehen sie in unerbittlicher kritischer Konkurrenz? Oder verdrängt wissenschaftliche Grundstellung die ästhetische (im weitesten Sinne)? Sind wissenschaftliche und ästhetische Weltzuwendung bei- des Formen der Erkenntnis und des Wahrheitszugangs? Oder ist die Wahrheitsthematik in der Neuzeit allein eine Angelegenheit der Wissenschaften und die Wahrheit ästhetischer Weltzuwendung nur von diesen abhängig, gleichsam deren subjektive Darstellung? Und noch etwas anderes wird zu fragen sein: Wenn der Charakter der Wissenschaft sich ins Pragmatische gewendet hat und als Technik omnipräsent ist - wie steht dann ästhetisch-künstlerische Welt- erfahrung zu diesem Wandel? Vollzieht sie ihn nach, opponiert sie ihm? Muß sie sich gegen die Entfremdung ihrer eigenen Wahrnehmungs- qualitäten wehren, indem sie auf ihrem Originalitätsmodus insis- tiert?

### III

Zur Aufschlüsselung dieser Fragen setzen wir mit einigen Vor- Überlegungen an, die weder einen wissenschaftlich-ästhetischen noch einen philosophisch-ästhetischen Anspruch erheben. Sie gelten der Frage, als was jene elementare ästhetische Erfahrung gelten könne, von der wir meinten, daß sie die Lebensbasis aller wissen- schaftlichen Forschung und philosophisch-ästhetischen Reflexion sei. Daß das Phänomen der Erfahrung, unabhängig von allen spezi- fischen Eingrenzungen und wissenschaftlich-methodischen Festlegun- gen, tatsächlich etwas Elementares ist, davon kann man sich vor allem durch einen Blick auf die überaus lange Wortgeschichte von "erfahren" überzeugen. Das von den Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm begonnene und erst in der Gegenwart abgeschlossene "Deutsche Wörter- buch" stellt "erfahren" als ein spezielles althochdeutsches Wort vor, das sich in eine Mannigfaltigkeit von Bedeutungsnuancen histo- risch differenziert hat. Es heißt: "faran ist ire, meare, arfaran

eundo assequi, im Gehen erreichen, erlangen, endlich überhaupt erlangen, erreichen." (a.a.O. Bd. 3, Sp. 788) Im Rahmen dieser Grundbedeutung bewegen sich Wendungen wie: "jemand erfahren" (gemeint ist, reitend einholen, ereilen) und jemand oder etwas "überfahren" (also verletzen oder töten). Eine erste Erweiterung der Grundbedeutung zur übertragenen Bedeutung erfolgt in Verbindung des Fahrens (der einholenden Fahrbewegung, die allerdings vorzüglich das Gehen im Unterschied zum modernen Wortgebrauch als "faran" bezeichnet) mit sinnlich-bildhaften Vorstellungen. Auf diese Weise baut sich eine Weltkenntnis als durch Fahren erworbener Anschauungsbesitz auf. In dieser Bedeutung spricht Luther davon, daß er "gotlob etliche viel städte erfahren" habe. Erfahren wäre so verstanden ein faktisches Durchschweifen der Erde, Länder und Städte, das in sinnlichen Anschauungsbildern sich niederschlägt und bewahrt wird. Die lateinischen Entsprechungen dazu sind: permeare, percurrere, pervadere, pererrare und pervagari. Der weitere Verlauf der Bedeutungsgeschichte wird im Grimmschen Wörterbuch mit der Feststellung angezeigt: "diese sinnlichen Vorstellungen gehen über in Abstraktionen und weichen vor ihnen allmählich ganz zurück." (a.a.O. Sp. 789) Jetzt etwa kann Erfahren als Einholen und Überholen auch unabhängig vom faktischen Bewegungsmoment, also metaphorisch-bildlich verwendet werden. Erfahren gewinnt allgemein die Bedeutung von erkunden, erkennen und bezieht sich nicht nur auf die äußere Welt, sondern auf die innere Welt des Menschen, den Charakter und sein Schicksal. Allerdings überwiegt der Bezug der Ding- und Sacherfahrung. Merkwürdig und aufschlußreich für das historische Auseinandertreten von Bewegungsbedeutung und sinnlicher bzw. abstrakter Kenntnis- und Erkenntnisbedeutung von "erfahren" ist die Tatsache, daß jetzt das Bewegungsmoment dem Anschauungs- und Erkenntnismoment ausdrücklich hinzugefügt wird. So kann es etwa heißen: Gehe hin und erfah mir das. Eine gleichsam negative Vollendung des geschichtlichen Prozesses der Metaphorisierung und Abstraktion von Erfahrung findet nach Feststellung des Deutschen Wörterbuchs dann statt, wenn das "bloße Gewahren und Vernehmen der Dinge" als deren Erfahren bezeichnet wird. (Vgl. a.a.O. Sp. 790) Im Sinne einer Ergänzung dieses wortgeschichtlichen Überblicks wäre noch hinzuzufügen: Schon früh gibt es auch auf metaphorisch-bildlicher Ebene die reflexive Wendung des Sich-Erfahrens. In

solcher Wendung kann Sich-Erfahren heißen: sich erkundigen (sich kundig machen), aber auch sich besinnen. So wurde dem Richter empfohlen, jemanden, der zum Schwur bereit ist, nicht schnell schwören zu lassen, sondern ihm zu sagen, "er solle heimgehen und sich vorher gut auf die Sache erfahren und bedenken, damit er wisse, was er tun will." (a.a.O. Sp. 791) "Sich erfahren" hatte hier also den Charakter der Selbstprüfung.

Überblickt man diese nur verkürzt wiedergegebene und erinnerte Wort- und Bedeutungsgeschichte, so kann man ihr einige wichtige Hinweise auf das elementare Erfahrungsphänomen, dessen Relevanz für ästhetische Erfahrung noch zu bedenken ist, entnehmen. Zunächst ist Erfahrung - die Substantivierung des Verbs "erfahren" - offenbar in der Tat ein sehr altes Wort und sicherlich nicht nur ein Grundwort deutscher Sprache, sondern (Verweisungen auf das Lateinische und Griechische können das belegen) im anderen Lautgewand ein Grundwort vieler Sprachen. Das Phänomen der Erfahrung, der Schluß ist erlaubt, gehört zum Grundbestand menschlicher Weltzuwendung, und zwar vor aller methodischen Interpretation. Das heißt, Erfahrung wird nicht erst dadurch zu einer solchen, daß man sie verfahrenstechnisch und im Blickwinkel intersubjektiver Verallgemeinerung definiert. Vielmehr ist die verfahrenstechnische Festlegung von Erfahrungsprozeduren nur möglich, weil es schon zuvor dieses elementare Erfahren gibt, das auch in nicht-europäischen und nicht-wissenschaftlichen Kulturen seine Wirksamkeit in menschlicher Kreativität zeitigt. - Der knappe Blick auf die (deutsche) Wort- und Bedeutungsgeschichte von "erfahren" gestattet indes nicht nur einen Rückschluß auf den fundamentalen Charakter dieses anthropologischen Grundphänomens. Er zeigt es auch noch in einer bestimmten (und interessanten) Bedeutungsbewegung und -differenzierung. Diese Bewegung läßt sich als dreifach gestufte Entwicklung charakterisieren: auf anfänglicher und ursprünglicher Stufe ist Erfahren eng gebunden an die faktische Fortbewegung des Fahrens überhaupt, also der Fortbewegung von Ort zu Ort, die allerdings dadurch charakterisiert ist, daß sie auf etwas hin erfolgt. (Auch die irrende Fortbewegung ist nur als defizienter Modus der gerichteten konstatierbar.) Die konkret gerichtete

Fortbewegung, die ihr Ziel er-fährt (auch im Falle des Nichterreichens) wird nun auf einer zweiten Stufe der Bedeutungserweiterung gleichsam metaphorisiert und symbolisiert. (Er)fahren meint nicht mehr lediglich zielgerichtete faktische Ortsveränderungen, sondern den Vorstellungs- und Anschauungsgehalt, mit dem sich das Fahren im Fahrenden präsentiert und repräsentiert. Das Fahren steht für das, was in seinem Fortgang sich ereignete und sedimentierte im Besitz von Anschaulichkeiten als bildhaften Horizonterweiterungen durch das, was man gesehen hat. Auf der dritten Stufe der Bedeutungserweiterung, im Wörterbuch als zunehmende Abstraktion von faktischen Bewegungsmodalitäten gekennzeichnet, stehen Fahren und Erfahrung für Kennen und Erkennen der inneren und äußeren Welt. Jetzt, und das ist in der Tat aufschlußreich, muß - soll die Verbindung überhaupt noch erscheinen oder betont werden - der Bezug auf die ursprüngliche Leibbewegung ausdrücklich genannt sein. Nehmen wir nun die historisch bewegte Bedeutungsbewegung als systematischen Aufriß des elementaren Erfahrungsphänomens, so kann man sagen: Erfahrung als ursprüngliches menschliches Phänomen ist ein Zusammenhang von Fahren, Er-fahrung und Weltkenntnis, in dem sich leibliche Bewegungsprozesse in Anschauungsprozessen spiegeln, die ihrerseits als innere und äußere Kenntnisprozesse in der Reflexion eingeholt werden. Phänomenal entscheidend aber ist offenbar der grundsätzliche Bewegungsduktus im Erfahrungsphänomen. Er übergreift sowohl die leibliche Bewegung wie die innere Bewegung der Verbildlichungen und ihre erinnernden Eindruckssynthesen wie auch jene Bewegungen der (er)kennenden Reflexion, die man als Erfahrung der Erfahrungen bezeichnen kann. Bewegungslose Erfahrungen, das könnte man diesen Hinweisen entnehmen, gibt es nicht. Indes, man kann ihnen auch entnehmen, daß die leibliche Bewegung eine fundamentale Rolle spielt. Nun ist allerdings die Bedeutung leiblicher Beweglichkeit als Bedingung der Erfahrung und als ihr Vollzug noch nicht ausreichend, die spezifisch menschliche Erfahrungsbewegung zu charakterisieren. Sie zu erfassen ist die Feststellung erforderlich, daß menschliches Bewegen immer - wenn auch in Stufungen und Verschattungen - ein Sich-Bewegen ist.

Drittes Kapitel

Elementare Erfahrung - sinnliche Verbildlichung - ästhetische  
Symbolisierung in W.v.Humboldts Griechenbild.

I

Der wortgeschichtliche Hinweis auf den durchgängigen Bewegungscharakter von Erfahrung im ursprünglichen Sinne, auf ihre grundsätzliche Verwobenheit mit menschlicher Leiblichkeit, die auch dann nur bedingt aufgehoben ist, wenn Erfahrungen vor allem als sinnbildliche Erfahrungsprodukte und abgelöst von ihrem Bewegungsurprung eingeschätzt werden, bedarf der Ergänzung und Differenzierung. Schon deshalb, weil die Bewegungstypik allein (sieht man von den Vorgängen der Metaphorisierung und Abstraktion ab) den eigentümlichen Grundzug menschlicher Erfahrung (etwa im Unterschied zur Erfahrung anderer Lebewesen, denen mit ihrer Bewegungsfähigkeit auch Erfahrung zugesprochen werden muß) noch nicht zureichend zu fassen vermag. Auf menschliches Erfahren bezogen können wir im Sinne einer Grundthese sagen, es mache das Eigentümliche dieser Erfahrung aus, daß sich der Mensch ausdrücklich zu ihr verhalte. Der Mensch macht Erfahrungen. Darin ist er anderen Wesen und sind sie ihm durchaus vergleichbar. Dagegen ist es offenbar das Spezifische seiner Erfahrungen, daß sie ihm noch einmal thematisch werden können. Nur aufgrund solcher "Erfahrungserfahrung" sind Erscheinungen möglich, auf die wir uns unter anderen beziehen, wenn wir sagen: wir zögen aus dieser oder jener Erfahrung bestimmte Konsequenzen oder diese bzw. jene Erfahrungen belehrten uns darüber, daß wir von falschen Voraussetzungen ausgegangen seien, etwas falsch eingeschätzt hätten oder daß sich etwas gegenüber seiner früheren Gestalt verändert habe. Menschliche Erfahrung ist also in eigentümlicher Weise steigerungs-, differenzierungs- und korrekturfähig. Und nichts anderes als dieser Sachverhalt der inneren Bewegung in Resonanz mit der äußeren, faktischen Leibesbewegung in elementaren "Handlungskreisen" ist das ursprüngliche Element der Reflexion. Wir sind immer in konkreten Erfahrungsbezügen und sind doch, diese noch einmal erfahrend, über sie hinaus. Die Selbstübersteigerung in der Erfahrungserfahrung, die Doppelheit von Bindung an die konkrete Bewegung und deren Rückbindung an die innere Be-



wegtheit - man könnte auch sagen: die Doppelheit der Geworfenheit in einen unendlichen Erfahrungsstrom und der übersteigenden Entwürfe, in denen wir den Erfahrungsstrom zu kanalisieren bemüht sind - läßt etwas von dem erkennen, was menschlichem Erfahren wesentlich zukommt. Nicht zuletzt die zur Unterstützung der Suche nach einem vorwissenschaftlich-elementaren Erfahrungsverständnis herangezogene Wortgeschichte kann sich nur konstituieren und formulieren durch den Doppelcharakter menschlicher Erfahrungserfahrung, also durch das dem Menschen mögliche Ausdrücklichkeitsverhältnis zu seinen Erfahrungen, das selbst wieder eine Erfahrung involviert. Daß die Erfahrung der Erfahrung unterschiedliche Steigerungsgrade und Entwicklungshöhen kennt, bedarf - gerade für Pädagogen - keines besonderen Hinweises, so wenig wie die Tatsache, daß man Erziehung (und Bildung) im allerweitesten Sinne als Hilfen zur Erfahrung der Erfahrung bestimmen kann, und zwar ohne damit einem vordergründigen Pragmatismus das Wort zu reden.

Nun bewegen wir uns allerdings mit dem Hinweis auf die spezifische Doppelstruktur menschlicher Erfahrung und ihrer Begründung in einem anthropologisch sich durchhaltenden, wenn auch durchaus zu entwickelnden Ausdrücklichkeitsverhältnis immer noch im weiten Feld nahezu banaler Allgemeinheiten. Der Fortgang der Analyse erheischt daher Differenzierungen. In deren Richtung bewegt man sich mit der Frage, was denn eigentlich mögliche "Phänomene" vorbegrifflicher und vormethodologischer Erfahrung seien und wie diese selbst durch die Erfahrenden bedingt würden. Auf den ersten Teil der Frage (nach den möglichen Phänomenen) kann man wiederum zunächst sehr weit antworten: die Zahl möglicher Phänomene ist identisch mit der Gesamtheit der Welt selbst. Es gibt im Grunde nichts, was nicht Phänomen der Erfahrung sein könnte - selbst das "Nichts" wäre immer noch ein solches Phänomen. Woran sich allerdings die Frage anzuschließen hätte, ob sowohl "die Welt" wie auch "das Nichts" überhaupt Erfahrungs"phänomen" zu sein vermögen oder ob sie nicht nur als Grenzbegriffe fungieren, innerhalb derer phänomenale Erfahrung möglich ist. - Unterhalb solcher spekulativen Ebene kann man nur von einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Erfahrungsphänomenen sprechen, die - und das ist

nicht von geringer Bedeutung - in anthropologischer (und teilweise sich anschließender erkenntnistheoretischer) Kennzeichnung wesentlich bestimmt wird durch die menschliche Sinnesausstattung. Der Hinweis auf die Sinnesausstattung führt zum zweiten Teil der oben gestellten Frage: Wie sind die möglichen Gegenstände (besser vielleicht: Phänomene) durch den Menschen als Erfahrenden bedingt? Offenbar so, daß er sie in den Horizonten seiner einzelnen Sinne aufbaut, präjudiziert. So spricht man von akustischen, optischen, haptischen "Welten", von Welten des Geschmacks und des Geruchs und alles übergreifend von der "sinnlichen Welt" des Menschen. Will man hier allerdings nicht einem naiven Sensualismus verfallen, so muß man sich vor Augen halten, daß die Welt nicht einfach "in die Sinne fällt", daß diese nicht nur ein passives Repertoire von Sensibilitäten darstellen, sondern daß vielmehr die Sinne Konstruktionsprinzipien der je spezifischen Sinneswelten und der Sinneswelt insgesamt sind. So gesehen sind unsere Sinne keine teilnahmslosen Spiegel, sondern bestimmte Weisen, das was uns begegnet in der Weise, wie es uns begegnet, mitzubestimmen. Die anthropologischen Belege dafür sind mannigfaltig und leicht zu erbringen. Auf etwas abstrakterer Ebene formuliert: unsere Wahrnehmungswelt ist jeweils schon eine sinnlich vermittelte, und es ist nicht zufällig, daß seit Beginn anthropologischer Nachforschungen im engeren, nicht bloß spekulativen Sinne die sinnliche Verfassung des Menschen als welterschließende - auch ihre "Schönheit offenbarende" Thematik immer deutlicher ins Bewußtseinsinteresse gelangte. Hier wäre Herder zu nennen, der sich in seiner Sprachursprungsschrift (1772) fragte, wie menschliche Sinnesverfassung und Sprache zusammenhängen und - unter der Grundthese, "alle Sinne (seien) nichts als Vorstellungsarten der Seele" - zu einer aufschlußreichen Ortsbestimmung des Gehörs als mittlerem Sinn zwischen dem Sehen und dem Empfinden (Tasten) gelangte. (Vgl. Herders Sprachphilosophie, Meiner 1960, S. 31 ff.) Zu erinnern ist aber auch an den ersten Satz des ersten Buches (A.) der "Metaphysik" des Aristoteles, der bekanntlich lautet: "Alle Menschen streben von Natur (PHYSEI) nach Wissen (EIDENAI), dies beweist ihre Freude an Sinneswahrnehmungen (AISTHESIS), denn diese erfreuen an sich, auch abgesehen von dem Nutzen, und vor allen anderen die Wahrnehmung mittels der Augen." ( 980 a) Aus den Sinneswahrnehmungen (AISTHESEIS) und

aus der Erinnerung (MNENE) läßt Aristoteles die Erfahrung (EMPEIRIA) hervorgehen und aus dieser schließlich die praktische Kunst (TECHNE) und die Wissenschaft (EPISTEME). So gibt es eine Steigerungslinie von den erinnerten Erfahrungen über die praktischen Künste zu den Wissenschaften, deren entscheidendes Merkmal die Kenntnisse der Ursachen (ATIAI) ist. Auch bei Aristoteles, wenn auch verdeckt, gibt es zumindest eine innere Konstitution der Welt durch die anfängliche, erinnerte sinnliche Wahrnehmung.

Diese anthropologischen und historischen Andeutungen mögen genügen darzutun, daß Erfahrung in der Tat ein Elementarphänomen des Lebendigen und des Lebens ist, daß in die menschliche Erfahrung diese seltsame Steigerungsmöglichkeit fällt, die sich - nach unserer Interpretation - dem in jeder menschlichen Erfahrung implizierten Ausdrücklichkeitsverhältnis verdankt, daß Erfahrung mit der Aktivität der Sinnlichkeit (als Inbegriff der menschlichen Sinne und ihres Zusammenhangs) zu tun hat, daß diese Aktivität offenbar unverzichtbar ist, weil sie Welt und Welten als "unsere" erscheinen läßt, daß unsere sinnliche Verfassung ineins mit der schon darin angelegten "Erfahrungserfahrung" ebenso primär wie elementar ist, daß schließlich die Frage nach der Summe möglicher Erfahrungsgegenstände auf uns - die Erfahrenden - zurückführt und andererseits den spekulativen Gedanken einer alle Welten übersteigenden Welt hervorbringt, von deren Erfahrungsangemessenheit man, genau überlegt, nichts weiß.

## II

Mit unseren Beobachtungen zum Elementarcharakter von Erfahrungen und Erfahren, von ihrem inneren und äußeren Bewegungsduktus, ihren Selbstübersteigungen und Selbststeigerungen, bewegen wir uns immer noch auf einer sehr allgemeinen, aber doch auch grundsätzlichen Ebene. Von allen Erfahrungen nämlich, den zweckgerichteten wie den

zweckfreien, den dingbezogenen und den zwischenmenschlichen, läßt sich sagen, daß sie wesentlich in der Sinnstruktur der Leiblichkeit gründen und Selbstverhältnisse unter Einbezug der Welt, sogar primär auf sie gerichtet darstellen. Erfahrung bedarf der Phänomene... und sei es der erträumten so wie diese auch des Materials bedürfen, an dem sie sich als Träume erweisen. Immer ist Erfahrung ein inneres und äußeres Wechselwirkungsverhältnis, das von den Überschüssen lebt, die Antizipation, Einbildungskraft in Sinnes- und Geistesaktivitäten hineinbringt; und erfahrend bemühen wir uns offenbar immer um eine Verbildlichung der Welt in Situationsbildern ebenso wie im Großversuch der Weltbilder, die sich um die Vorstellung eines Ganzen bemühen. Niemals ist Erfahrung nur eine Verdoppelung des Erfahrenen in beliebigen Zeichen, immer ist sie Interpretation, und zwar eine solche, die weder im Einzel- noch im Gattungsleben an ein Ende führt. Aber auch unsere Sinnesverfassung ist Interpretation der Erscheinungen, die in ihr auftauchen, und nicht erst deren ausdrückliche Deutung durch hinzutretenden Verstand oder auslegende Vernunft. Denn nicht nur nach biologischer Erkenntnis konstruieren Sinnkomplexionen bestimmte Umwelten; schon die vorwissenschaftliche Selbsterfahrung legt davon Zeugnis ab, wenn sie Stimmungswechsel registriert oder überrascht wird von dem Eindruck, wie dieselbe Welt demselben Ich völlig unterschiedlich erscheinen kann. Es gibt also eine synthetisierende Vernunft der Sinne, die gleichsam Wahrnehmungsbilder komponiert, in deren Verflochtenheiten wir uns aus- und wiedererkennen. Und gerade darin zeigt sich, was Dichter als "Reichtum der Welt" erfahren und geschätzt haben, und zwar unabhängig von der Vielfalt pragmatischer Absichten. Nicht nur was wir als Zwecke, als notwendige Ziele definitiv setzen, verbildlicht uns die Welt zur Verfügung strategischer Konzepten, vielmehr ist sie auch bildlich einem sinnlichen Anschauen, das sie in Betrachtung und Besinnung gegenwärtig sein läßt.

Verbildlichung der Welt zur Wirklichkeit in festgehaltener Erfahrung ist ein anthropologisches Grundphänomen ersten Ranges. "Verbildlichung" kann dabei mancherlei bedeuten und in verschiedener

Sinnesmedien erfolgen. Verbildlichung - im weitesten Sinne die Gestaltung von Anschauungen - gibt es ebenso im sprachlichen Ausdruck wie in der musikalischen Tonfigur, ebenso im gemalten Bild wie in der wirklichkeitstreuen Zeichnung oder Photographie, ebenso in der figürlichen Plastik wie in der Architektur - und schließlich ebenso im kalkulierten Zeichen wie im Symbol, das nicht abdeckt, was es symbolisiert. Gleichwohl liegt in der ästhetischen Verbildlichung, in Verbildlichungen ästhetischer Erfahrung im engeren Sinne eine Besonderheit, über die Klarheit zu gewinnen für diesen Gedankengang erforderlich ist. Als Studienbeispiel können hierzu Ausführungen dienen, die sich in Wilhelm von Humboldts Fragment über "Latium und Hellas - oder Betrachtungen über das classische Altertum" (um 1807) finden. Im Bemühen, das Eigentümliche griechischer Kunst zu entfalten, werden für Humboldt vier Bestimmungen führend: "Tiefe, Klarheit, Sinnlichkeit und Idealität." In ihnen artikuliert sich das Grundthema der griechischen Kunst, nämlich "das Menschengeschlecht in seinem Gegensatz und seiner Gemeinschaft mit den Göttern und zugleich mit ihnen untergeordnet dem Schicksal als Eine kolossale Gestalt darzustellen." (Darmstadt, 3. Aufl. 1979, Bd. II, S. 40 f.) Die griechische Grundordnung der Schicksals-, Götter- und Menschenwelt, die Humboldt nüchtern konstatiert, ist gleichsam die ebenso umfassende wie elementare Verbildlichung des Kosmos überhaupt, die dem Menschen und (auf höherer Ebene) den Göttern ihren Ort zuweist, der durch die Geltungseinheit der grundlegenden kosmischen Anschauung definitiv entschieden ist. Diese Geltungseinheit kann man als das "griechische Weltbild" (also als das Weltbild einer kosmologischen, alle Dinge ordnend versammelnden Grundinterpretation) benennen. Die Konsequenzen dieses kosmologischen Weltbildes in der ästhetischen Erfahrung und deren Selbstverständnis sind für Humboldt nicht zu übersehen. Sie liegen in einer Tendenz griechischer Kunst zur exemplarischen Allgemeinheit, die das Interesse am Individuellen von vornherein einschränkt. Nicht also auf die individuelle Darstellung des Einzelnen kommt es an, sondern auf dessen beispielhafte und stellvertretende Überhöhung. Humboldt formuliert es so: "Nicht der Einzelne, sondern der Mensch soll auftreten in den bestimmt geschiedenen, aber einfachen Zügen seines Charakters." (a.a.O. S. 40) Dem fügen sich Tiefe, Klarheit, Sinnlichkeit und Idealität griechischer Dichtkunst als deren spe-

zifische Qualitäten der Verbildlichung. Die Tiefe griechischer Kunstgestalten, so deutet Humboldt, sei nicht "ergrübelt" (denn Grübeln legte den Akzent auf die Partikularität des Einzelnen, des individuellen Grüblers), vielmehr eröffne sich die Tiefe durch die Erschütterung des Gemüts, also nicht argumentativ, sondern existentiell. Erschütterung ist etwas, das dem Einzelnen geschieht, gleichsam der Einbruch eines Allgemeinen (des unvorhersehbaren Schicksals) in die Einzelheit eines Lebens. Tiefe wird in der Erschütterung durch die Darstellung anschaulich und anschaulich erfahren. Wie aber die Erfahrung der Tiefe nicht durch Überredung, sondern durch auf- und mitreißendes Zeigen an griechischer Kunst sich ereigne, so sei auch deren "Klarheit" ähnlicher Natur. Auch hier gehe es nicht um die argumentierende Aufhellung von Dunkelheiten oder um die sukzessive Aufschlüsselung von Verwickeltem. Vielmehr werde anschauliche Klarheit dadurch gewonnen, daß ein komplexer Stoff "bestimmt" auseinandergelegt werde. Klarheit ist nichts anderes als die Bestimmtheit sichtbarer oder sprachlicher Darstellungsform. Diese bestimmte Klarheit aber, die exemplarische Anschaulichkeit, beruht auf der spezifischen "Sinnlichkeit" (Anschaulichkeit), die, wie Humboldt darlegt, sich nicht auf den "Reichtum sinnlicher Gegenstände und Bilder verläßt, sondern auf der weisen Behandlung derselben." (a.a.O. S. 41) "Weise" aber ist die Behandlung dadurch, daß sie durch Wahl und Reduktion des Überflüssigen das allgemeine Empfinden hervorhebt. Anschaulichkeit, für die Sinnlichkeit steht, ist selbstgestaltete Repräsentanz und nicht einfach vielfältig angeregte und anregende Wiedergabe. Und nur die ästhetisch gestaltete Verbildlichung vermag der "Idealität" als dem vierten Merkmal griechischer Kunst zu genügen. Dabei liegt das Wesen dieser griechischer Idealität darin, daß sie in der Verknüpfung von Menschen und Göttern Hochbilder des Menschen erzeugt, die "alles Kleinliche und Gewöhnliche" schon hinter sich gelassen haben. Die Summe der vier Momente, die für Humboldt an griechischer Dichtkunst charakteristisch sind, liegt in dem diese Kunst leitenden Grundsatz "die Wirklichkeit, so rein und so treu als möglich, zum Symbol der Unendlichkeit zu machen." (a.a.O. S. 41) Dieser Grundsatz läßt sich naiv im Sinne eines gedankenscheuen Vulgär-Idealismus verstehen. Danach gäbe es einerseits einen unendlichen

Ideenkosmos, der sich andererseits in der Wirklichkeit abspiegelte und dessen Rückspiegelung zum Zwecke der Verdeutlichung Aufgabe der Kunst wäre. In solcher Ansicht ist die Darstellung der Idee nichts anderes als Wirklichkeitsflucht. Symbolisierung wäre nur eine Veranschaulichung von Unanschaulichem. Die Aktivität gestaltender Sinnlichkeit in jeder Kunstart stünde a priori im Zeichen einer Ideendiktatur. Das Symbol wäre in der Tat nur Zeichen für außerempirische Konstellationen. So indes sieht es Humboldt bei den Griechen nicht, wie viele seiner Kritiker meinen. Der symbolisierende Grundzug, in dem sich die Momente der Tiefe, der Klarheit, der Sinnlichkeit und der Idealität vereinigen, wird nicht als starre einseitige Repräsentation gefaßt, sondern als eine spezifische Lebendigkeit, der sich Darsteller und Dargestelltes vereinigen. Für diesen Zusammenhang gilt Humboldts Satz: "Leben wird zur Idee erhoben und Idee in Leben verwandelt." (a.a.O. S. 29) Es ist also die wechselseitige Durchdringung von Leben und Idee und nicht die Diktatur der Ideen über das Leben, die die ästhetische Erfahrung der Griechen - nach Humboldt - bestimmte. Und symbolisierende Darstellung ist nicht Wiedergabe vorgefaßter Ideen, sondern Vergegenwärtigung des Gegenwärtigen, Universalen, also eine Kraftleistung ideenreichen Lebens selbst.

Wie sehr Humboldts Symbolbegriff mit dem Gedanken lebendiger, der Ideen mächtiger Kraft zusammenhängt, wird vollends deutlich, wenn man sich aus seinem Fragment "Geschichte des Verfalls und Unterganges der griechischen Freistaaten" (1807) die Unterscheidung von Allegorie und Symbol vor Augen führt. Dort ist von der Verwechslung des Symbols und der Allegorie die Rede. Dagegen wendet Humboldt ein, daß zwar immer in beiden Formen verbildlichender Wahrnehmung "eine unsichtbare Idee in einer sichtbaren Gestalt" ausgedrückt werde. (a.a.O. S. 123) Im Unterschied jedoch zur Allegorie, in der man eine "deutlich gedachte Idee willkürlich an ein Bild knüpfe" (Hegel verweist hier in seiner Ästhetik auf das Bild des Löwen als allegorische Verbildlichung der Idee der Kraft, Humboldt nennt Beispiele aus der Antike) habe das Symbol die Eigentümlichkeit, "daß die Darstellung und das Dargestellte immer wechselweise den Geist einladend nötigen, länger zu verweilen und

tiefer einzugehen, da die Allegorie hingegen, wenn einmal die vermittelnde Idee aufgefunden ist, wie ein gelöstes Rätsel, nur kalte Bewunderung oder leichtes Wohlgefallen an anmutig gelungener Gestalt zurückläßt." (a.a.O. S.124) Symbolisierung in der Kunst ist also nicht die Allegorisierung einer Idee, sondern ein Wechselspiel, in dem sich Welt und Mensch "energisch" vermitteln. Die Einbildungskraft, die Individuum und Idee elliptisch umschließt, ist für Humboldt das Zentrum von Symbolen und Symbolisierungen. Wo sie erlösche oder erstarrte, korrumpierten sinnträchtige Symbole zu patenten Allegorien.

### III

Es ging uns nicht um Fragen der historischen Genauigkeit und Zuverlässigkeit, mit der Humboldt in seinem römischen Hellas-Fragment die griechische Kunstwelt rekonstruiert. Das wären Fragen der Historiker, der Kunsthistoriker im besonderen. Unser Interesse galt der Art und Weise, wie im Erinnerungsbild von Humboldt die ästhetische Wahrnehmung der Griechen gesehen, expliziert und eingeschätzt wird. Es ging um eine Differenzierung unserer These, daß ästhetische Erfahrung eine bildliche Welt- und Selbstwahrnehmung sei, wenn man so will: eine Selbstverständigung im Medium der Verbildlichung. Nicht also eine historisch-systematische Betrachtungsweise war führend, sondern ein Interesse an phänomenaler Anreicherung eines - von uns so eingeschätzten - anthropologischen Grundphänomens, nämlich der verbildlichenden und bildhaften Erfahrung, in der Darstellungsintention und Dargestelltes, Gezeigtes und Sich-Zeigendes eine besondere Synthesis eingehen. Dafür sollte Humboldt als weiterführendes Beispiel gelten. - Was aber wäre das Ergebnis dieser Weiterführung durch Humboldts Beispiel? Offenbar folgendes: Die bildliche Welterfahrung und -erschließung bei den Griechen (so wie Humboldt sie sieht) und deren Niederschlag (Darstellung) in griechischer Kunst und insbesondere in griechischer Dichtung, worauf sich Humboldts Interpretationskategorien der Tiefe, Klarheit, Sinnlichkeit und Idealität beziehen, ist charakte-



risiert durch einen symbolisierenden Grundzug. So könnte zumindest festgestellt und vielleicht festgehalten werden, daß eine Weise ästhetischer Verbildlichung in symbolischer Welt- und Selbstinterpretation bestehe - wobei vorerst noch offen bleibt, ob der symbolische Weltbezug, wie er an und in griechischer Kunst erscheint, nicht auch andere Erscheinungsweisen haben könne, als sie unter der Voraussetzung griechischer Menschen-, Götter- und Schicksalslehre zutage treten. Immer sind Symbole bestimmte Konzentrationen von Verweisungszusammenhängen. Im Falle griechischer Kunstsymbolik (nach Humboldts Interpretation) sind die symbolischen Verweisungen ein gestaltetes Zusammentreffen von Wirklichkeit und Über-Wirklichkeit, von wirklicher Anschauung und unter idealem Vorzeichen angeschauter Wirklichkeit oder - Kantisch gesprochen - die ästhetische Vermittlung von mundus sensibilis und mundus intelligibilis. Wichtig ist aber auch Humboldts Hinweis, daß in symbolisierender Wahrnehmung, die vieles in einem und eines in vielem zu spiegeln vermag, eine elementare Anschauungskraft sich entfaltet, auf die es letztlich ankommt. Das heißt, symbolisierende ästhetische Wahrnehmung ist wesentlich nicht reproduktiv, nicht nur nach- oder abbildend. Sie beruhigt sich nicht in Werksymbolen, die als endgültige Vermittlung in exemplarischen Gestalten verstanden werden könnten. Vielmehr erscheinen alle griechischen Werksymbole als geronnene Zeichen der dahinterstehenden ästhetischen Vermittlungskraft. Wenn es darum geht, "die Wirklichkeit, so rein und so treu als möglich, zum Symbol der Unendlichkeit zu machen", so ist das ein unabschließbarer Prozeß, der - bei Humboldt - angetrieben ist durch eine (auf Leibniz zurückführende) Kraftmetaphysik, die sowohl die Wirklichkeit wie die Dimension der Idealität in Spannung und Bewegung hält. Verbildlichung im Zeichen der Symbolisierung ist also ein unendlicher Vorgang des Bildens symbolischer Bilder, in denen Leben sich in Ideen und Ideen sich in Leben verwandeln. (Vgl. a.a.O. S. 29) Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, wie es im Fragment über die griechischen Freistaaten anklingt, ist nicht identisch mit demjenigen zwischen (unanschaulichem) Vorbild und (anschaulichem) Nachbild, sondern, sofern es sich entschieden symbolisch begreift, ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis derart, daß das Unanschauliche (die Idee) nur durch das Anschauliche (die Wirklichkeit) zu sein vermag

und das Anschauliche durch das Unanschauliche. Wenn eine Kultur wie diejenige der Griechen sich in einem Zusammenhang von Schicksal, Göttern und Menschen elementar auslegt, so ist in Humboldts Kunstlehre jeder dieser Weltmomente in einer Wechselbeziehung von Anschaulichkeit und Unanschaulichkeit. Jedes kann das andere exemplarisch an sich erscheinen lassen. Und symbolische Kunst, gleichsam als verdichtete Kraft ästhetischer Wahrnehmung, hat gerade darin ihr Wesen, daß sie - im Unterschied zur allegorischen Kunst - die Dynamik (griechischer) Weltmomente immer wieder freisetzt. Allegorien dagegen sind nur gefallene Symbole, deren Versteinerungen, die nichts mehr von der Kraft wissen, die sie hervorgebracht hat. So erscheinen sie als Festlegungen und gleichen sich einem Sprachverständnis an, das in der Sprache nicht länger einen Zusammenhang von ERGON und ENERGEIA sieht, sondern nur ERGA in der Weise von definitiv festliegenden Zeichen.

#### Viertes Kapitel

##### Differenzierungen: Verbildlichung und Einbildungskraft in W.v. Humboldts Ästhetik

#### I

Unsere Bemühung um eine Analyse ästhetischer Erfahrung, die sich weder einer bestimmten Position ästhetischer Wissenschaft verpflichtet, noch eine bestimmte philosophische Ästhetik favorisiert, nahm ihren sachlichen Ausgang von der Geschichte des Wortes Erfahrung. Wir suchten diese Geschichte auf in der Überzeugung, ihr Hinweise entnehmen zu können, die das Erfahrungsphänomen vor aller theoretischen und methodologischen Disziplinierung wenn nicht zeigen, so doch anzeigen. Diese Hinweise fanden sich in der Tat, und zwar im Aufweis einer Dreifalt von Bedeutungsebenen, auf denen das Erfahrungsphänomen elementar erscheint. Es erscheint als die konkrete Bewegung, in der welthafte Wirklichkeit erfahren wird, ferner als

Inbegriff dessen, was sich in reisendem Erfahren als dessen Produkt bildhaft in Vorstellung, Erinnerung und Gedächtnis niederschlägt, und schließlich erscheint das Erfahrungsphänomen - wortgeschichtlich aufweisbar - auf einer abstrakteren Ebene als innere und äußere Erfahrung mit der Erfahrung, gleichsam als die Sicherung der ersten und zweiten Bedeutung. Im Zuge der Vergegenwärtigung der Wortgeschichte machten wir uns deutlich, daß Erfahrung offenbar ein menschliches Grundphänomen ist, wobei allerdings auf dessen Reflexivität ("Erfahrungserfahrung") abzuheben ist, und daß Erfahrung (sofern ihr ein elementarer Bewegungsduktus eignet) an Leiblichkeit und Sinnlichkeit des Menschen gebunden ist. Stellt man sich Engel und Götter als leiblose Wesen vor, so könnten diese - in unserem Sinne - keine Erfahrungen machen. Sie bedürften ihrer allerdings auch nicht. Die Verbindung von Leiblichkeit, Sinnlichkeit und Erfahrung ließ uns - in einem weiteren phänomenalen Auslegungsschritt - darauf aufmerksam werden, daß Sinnlichkeit offenbar falsch begriffen werde, wenn man sie mit einem Spiegel oder Einfallstor von beliebigen "Daten" (Gegebenheiten) vergleicht oder mit der bekannten Wachstafel, auf der ein Zufallsspiel von Erscheinungen willkürliche Abdrücke hinterläßt. Im Gegensatz zu solcher sensualistischen Passivität ist Sinnlichkeit (als Inbegriff der Sinne und ihres Zusammenhangs) durchaus nicht passiv, sondern sie konstituiert Welt oder ist zumindest an bestimmten Erscheinungsweisen von Erscheinungen beteiligt. Zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts erschien es uns daher angebracht, von einer "Vernunft der Sinne und der Sinnlichkeit" zu sprechen, die sich (mit Herder wie auch mit Gehlen) im Aufbau überschaubarer und erfahrbarer Welten auszahlt.

Ist jedoch ein elementarer Sinn von Erfahrung in pragmatischer Weltgeschicklichkeit zu sehen, so fragt sich - und das vor allem unter dem Gesichtspunkt ästhetischer Erfahrung -, wie Wahrnehmen operiert, damit unter anderem auch Weltgeschicklichkeit, vorher aber überhaupt Welt erscheint. Hier fanden wir den Übergang zum Grundsachverhalt der Verbildlichung. Ästhetische Erfahrung ist, elementar gefaßt, Erfahrung der Welt durch deren Verbildlichung. Unsere Grundthese war

Verbildlichung. Unsere Grundthese war  
lichen Information überlassen. Jede  
Form der Vervielfältigung oder Ver-  
wertung bedarf der ausdrücklichen vor-  
herigen Genehmigung des Urhebers.

also, daß ästhetische Wahrnehmung - und hier liegt der Akzent auf "ästhetisch" - durch bestimmte Verbildlichungsleistungen die Erscheinung der Welt für uns in erfahrungsgesättigte Anschauung übersetze. Dabei hielten wir im Blick, daß die Verbildlichung (wahrscheinlich) das gesuchte Grundproblem ästhetischer Erziehung und Bildung sei oder daß dieses sich zumindest darin finde. Wie also verbildlicht sich der Mensch die Welt zu seiner Welt und wie - das könnte und müßte eine weitere fundamental-ästhetische Frage sein - verbildlicht er die geschichtlich-gesellschaftliche Bildwelt, in der er hineingeboren wird, zu seiner je-eigenen Bild- und Bildungswelt? Um einen ersten Zugang zur Verbildlichungsthematik (ästhetischer Wahrnehmung) zu finden, vergegenwärtigten wir uns einige ästhetische Überlegungen Humboldts zur Kunst der Griechen. "Methodisch", das sei hier noch einmal unterstrichen, ging es uns nicht um eine historisch-systematische Interpretation der Gedanken Humboldts, sondern wir befragten ihn in Unterstellung einer heuristischen Gleichzeitigkeit und also in der Annahme, daß er zu unserer Absicht einer phänomenalen Differenzierung des Verbildlichungsphänomens (von dem wir unterstellen, daß es gleichursprünglich mit dem Menschen sei) Wichtiges beizutragen habe - übrigens selbst dann, wenn seine und unsere Überlegungen (und Erfahrungen) am Ende nicht deckungsgleich sein würden. - Der phänomenale Gewinn unserer ersten Anfrage bei Humboldt liegt in seinem Hinweis auf die Kraft der Symbolisierung, die sich in griechischer Kunst - unbeschadet bestimmter Kunstformen und -gattungen - beispielhaft zeige. Auf unsere Frage nach ästhetischer Wahrnehmung als verbildlichender Welterfahrung gezogen, bedeutet das: Verbildlichung ist nicht nur das Vermögen, Unanschauliches anschaulich werden zu lassen, sondern jene Urstiftung eines Zusammenhangs von Welt und Mensch (im Falle der Griechen von Schicksal, Göttern und Menschen), die sich immer wiederholt und die im Kunstwerk ihren exemplarischen Ausdruck findet. Verbildlichung ist für Humboldt im Grunde eine metaphysische Tätigkeit, und es bleibt zu fragen, wie sich der Mensch eine Welt ästhetisch (und nicht bloß pragmatisch) verbildlicht, wenn er weder den kosmisch-schicksalhaften Zusammenhang der Griechen noch den philosophischen Zusammenhang von Endlichem und Unendlichem (im Sinne einer Kraftmetaphysik) zu unterstellen vermag. So viel aber kann abgeschätzt werden: der Sinn der Verbildlichung würde sich tiefgreifend ändern, und zwar

als Verbildlichung einer in ihrer Totalität bilderlosen Welt.

## II

Gerade in der Absicht, die letzte Frage (die Frage nach geschichtlichen Sinnverschiebungen im Verbildlichungsphänomen) weiterverfolgen zu können und darin zugleich die phänomenale Differenzierung der Verbildlichung weiterzutreiben, wird ein erneuter Blick auf Humboldts ästhetische Überlegung fruchtbar. Humboldt veröffentlichte 1799 eine Abhandlung "Über Göthes Herrmann und Dorothea" (die Ausarbeitung erfolgte in Paris Ende 1797 bis Anfang 1798). Diese Abhandlung sollte das Eröffnungsstück einer umfassenderen "Ästhetik" sein, zu deren Ausführung es allerdings nicht kam. Der Veröffentlichungstitel der Abhandlung darf also nicht über deren grundsätzlichen Charakter hinwegtäuschen. Es geht um den Zusammenhang von Kunst und Menschenbildung, wobei der Kunst eine höchst aufschlußreiche Rolle, die noch über die wissenschaftliche Anthropologie hinausführt, für die erstere vindiziert wird. Innerhalb dieser Abhandlung und als Vorbereitung der exemplarischen Interpretation des Goetheschen Epos entwickelt Humboldt einen "einfachen Begriff der Kunst", der für das Phänomen der Verbildlichung ebenso bedeutsam wie aufschlußreich ist. Mit deutlicher Programmatik wird gesagt: "Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln, ist die allgemeinste Aufgabe aller Kunst, auf die sich jede andere, mehr oder weniger unmittelbar, zurückbringen läßt." (Humboldt-Werkausgabe von Flitner/Giel, Bd. II, S. 137) "Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln" - dies geschehe durch die "Einbildungskraft", von der Humboldt sagt, daß sie darüber entscheide, ob jemand ein Dichter (Künstler) sei oder nicht. Zwar verfügen alle Menschen über das Vermögen der Einbildungskraft (sie wird nach Kant im Geschmacksurteil "produktiv und selbsttätig", indem sie "als Urheberin willkürlicher Formen möglicher Anschauungen" fungiert), der Dichter jedoch ist dadurch ausgezeichnet, daß er dieses allgemeine Vermögen "stark und ausschließend" ins Spiel bringt

Verwandlung des Wirklichen zum Bild der Einbildungskraft ist die elementare künstlerische Leistung. Aber wie ist diese Verwandlung zu verstehen, was ist das Wirkliche, das sich verwandelt und in welchem Medium geschieht das? Humboldt expliziert die einbildende Verwandlung von Wirklichkeit am Naturverhältnis der Dichtung. Die Natur, normalerweise Gegenstand der sinnlichen Anschauung (mit der sich nach Kant die Begriffe verbinden müssen, um nicht "leer" zu sein) wird durch die ästhetische Einbildungskraft des Dichters zum "Stoff der Phantasie". Das heißt, sie steht einer Verwandlung zur Disposition, und zwar als künstlerisch formbarer Stoff. Als Stoff der Phantasie (Phantasie ist für Kant, dem Humboldt hier offensichtlich verpflichtet ist, das Spiel der Einbildungskraft, sofern diese unwillkürlich Einbildungen hervorbringt und auf diese Weise "dichtend" - produktiv und nicht bloß reproduktiv - ist) löst sich das zufällige Beieinander des bloß Wirklichen auf. Die Wirklichkeit (die Gegebenheit der gewöhnlichen, empirischen Natur) wird durch eine eigene Formgesetzlichkeit der Einbildungskraft gleichsam überspielt und außer Kraft gesetzt. Damit aber die Verbildlichung (als Verwandlung) der Wirklichkeit gelinge, hat der Künstler eines entschieden zu tun: "Er muß in unserer Seele jede Erinnerung an die Wirklichkeit (also die Erscheinung der Natur in Zufälligkeiten und Einzelheiten - E.S.) vertilgen und nur die Phantasie (also das Spiel der Einbildungskraft mit der stofflichen Wirklichkeit - E.S.) allein rege und lebendig erhalten." (a.a.O. S. 137) Das hat Folgen für jene Subjekt-Objekt-Beziehung, die gemeinhin das menschliche Wirklichkeitsverhältnis konstituiert. Nach der Objektseite, der stofflichen Seite, darf - nach Humboldt - der Künstler nur wenig ändern, wenn die Natur in seinem Bilde wiedererkannt werden soll. Hier also gilt die strenge Nachahmung des sinnlich Vertrauten. Indes ist schon diese Nachahmung im Bilde nicht einfach eine Wiedergabe des sinnlich Zufälligen. Vielmehr versetzt dessen Nachahmung das Nachgeahmte "in eine andere Sphäre", in diejenige der Imagination, der aktiven Erinnerung. Darauf kommt es an. Bildliche Nachahmung, die sich in ihrem Absprung durchaus an die sinnlich-zufälligen Phänomene hält (und insofern Wiedererkennung erlaubt) ist in ihrer Entfaltung zugleich deren Verwandlung, weil sie im Rezipienten das Spiel der Einbildungskraft auslöst, dem sie sich - im Künstler - selbst ver-

dankt. Nachahmung, auch des wiedererkennbaren Stoffes, ist daher nicht Wiedergabe, Abbild, schiere Reproduktion oder folgenlose Verdopplung der Wirklichkeit im Kino der Vorstellungen, sondern deren qualitative Veränderung in einer neuen Einheit: derjenigen der produktiven Einbildungskraft, der eigengesetzlich spielenden Phantasie. In der "treuen" Nachahmung ändert sich, im Unterschied zur Erwartung, die das Postulat der "Treue" weckt, der Bezug zu den zufälligen Phänomenen qualitativ. Und der wesentliche Grundzug der qualitativen Veränderung liegt darin, daß jetzt das Subjekt nicht länger die Wirklichkeit nach ihrer zufälligen und konkreten Vorfindlichkeit in Bildern abmalt, sich nicht in eine mechanische Reproduktionshaltung begibt, sondern in eine Haltung imaginativer Verbildlichung, die - nicht die Natur, sondern ihrer nachahmend - die Erscheinungen in das Spiel frei produzierender Phantasie bringt. In Zufällen erscheinende Wirklichkeit und deren Nachahmung unter willkürlichen "Gesetzen" spielender Einbildungskraft, die in der Nachahmung produktiv ist, treten spannungshaft auseinander. An die Stelle, und das ist entscheidend, des sinnlichen Abdrucks diffuser Vielerleiheit tritt das Bild als höhere Einheit der Anschauungen in schöpferisch fungierender Einbildungskraft.

Das für den "einfachen Begriff der Kunst" entscheidende Verhältnis von Wirklichkeit und Phantasie (von begrifflichem Verstand und ästhetischer Einbildungskraft) erläutert Humboldt noch etwas eingehender in der Bemerkung: "In der Wirklichkeit schließt immer eine Bestimmung jede andere aus (...) vor der Phantasie hingegen fällt diese Beschränkung ... von selbst hinweg." (a.a.O. S. 137) Das bedeutet, in der Wirklichkeit kann ein Attribut einer Erscheinung nicht zugleich zukommen und nicht zukommen. Sie ist dadurch bestimmt, daß sie etwas ist und etwas anderes nicht ist. In dieser jeweils ausschließenden Weise ist das Wirkliche immer ein Bestimmtes. In der Phantasie (Einbildungskraft) und ihrem eigengesetzlichen Spiel jedoch fallen die Fesseln solchen Bestimmtheits. Selbst wenn es sich um die treueste Nachahmung, um die photographisch exakte Reproduktion handelt, so liegt allein im Faktum der Verbildlichung ein Freispiel vom Zudrang des Bestimmten, seine Transposition in die subjektive Lebendigkeit der Phantasie, die sich gewissermaßen frei in ihrem Verhältnis zum Wirklichen bestimmt, also dessen

Bestimmtsein durch eigene Bestimmung überbietet - und sei es auch in der Entscheidung zu äußerlich genauer Wiedergabe. Letztlich - und das ist die Konsequenz - ist nicht der Bildinhalt entscheidend, entscheidend ist vielmehr die Bildkraft, von der jedes künstlerische Bild zeugt und die es seinerseits als Phantasie des Betrachtenden freisetzt. Wenn es daher die allgemeine Aufgabe der Kunst ist, "das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln", so findet diese ihre bildungstheoretische Rechtfertigung in der Freisetzung wirklichkeitübergreifender Einbildungskraft. Im Hinblick darauf bildet jedes Bild und ist jedes Bild an menschliche Bildmächtigkeit gebunden.

### III

Die erste Charakteristik der Einbildungskraft und ihrer wesenhaften Verbildlichungsleistungen durch Humboldt ist eine Differenzierung und Erweiterung dessen, was uns als fundamentalanthropologisches Grundphänomen ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung im Blick steht. Humboldt, transzendentalphilosophische Gedanken Kants aufnehmend, begreift die bildhafte Verwandlung des Wirklichen in der Kunst (und sie gilt für alle Kunst) primär als eine spezifische Vereinheitlichung der Vielerleiheit des Wirklichen, das zugleich endlich, bestimmt und in seiner Bestimmung disparat ist. Das Kunstwort für Vereinheitlichung ist Synthesis. Das heißt, Bilder sind Synthetisierungen von endlich mannigfaltigen Erscheinungen, so aber, daß diese darin nicht bloß abgebildet, sondern in der Nachahmung einer "anderen Sphäre" zugeführt werden, die man als Sphäre überhöhender Einheiten kennzeichnen kann. Wie gesagt, selbst das strengste oder "treueste" Abbild einer Erscheinung aus der Mannigfaltigkeit des Wirklichen ist bereits deren Übersetzung in das eigengesetzliche Reich der Phantasie (der Einbildungskraft) und daher eine (im Sinne Humboldts) symbolische Transformation. Wie immer wir etwas verbildlichen - sei es im Medium der Sprache, des Tones, der einbildenden Erinnerung oder auch in stofflichen Materialien - niemals ist diese Verbildlichung für Humboldt lediglich eine Dokumen-



tation; sie ist immer eine Verwandlung der endlich-zufälligen Wirklichkeit, in gewisser Weise ihre "Aufhebung". Dabei ist die (künstlerische) Einbildungskraft nicht die einzige Modalität der Verwandlungen. Andere Modalitäten sind (und hier wird der Bezug auf Kant wieder deutlich) "das Sammeln und Ordnen bloßer Erfahrungskennntnisse" und die "Aufsuchung von Begriffen, die von aller Erfahrung unabhängig sind." (a.a.O. S. 138) Einbildungskraft fällt also weder zusammen, jedenfalls nicht als künstlerische, mit den Ordnungen der Empirie noch mit den Verstandes- und Vernunftsynthesen der Begriffe. Sie zielt auf eine Synthesis eigener Art, eben auf eine bildhafte, der Realität zugleich verpflichtet und enthoben.

Hier liegt nun der Ansatzpunkt für zwei Grundzüge ästhetischer (künstlerischer) Einbildungskraft, die genauer expliziert und bedacht sein wollen, wenn man einsehen will, was Verbildlichung der Wirklichkeit über den "einfachsten Begriff der Kunst" hinaus bedeutet. Es sind die Grundzüge der "Idealität" und der "Totalität". Gerade sie, das sei hier angemerkt, gelten auch als Spezifica der Bildungstheorie Humboldts. - Inwiefern ist also für Humboldt ästhetisch verbildlichende Einbildungskraft "idealisch" und inwiefern strebt sie zur Totalität (als Inbegriff der Vollendung)? "Idealisch" ist künstlerische Einbildungskraft nicht etwa dadurch, daß sie sich auf vorwegbestehende Ideen (wie sie beispielhaft in der platonischen Lichtmetaphysik gedacht werden) beziehen, "idealisch" ist Einbildungskraft auch nicht deshalb, weil sie eine schnöde Wirklichkeit begeisternd überfliegt. Vielmehr ist sie idealisch in ihrer Intention der Stiftung einer Einheit, eines durchgängigen Zusammenhangs, der die Partikularitäten zufälliger Erscheinungen zu einer Ganzheit verbindet. Das Idealische ist der Gegenbegriff (die Gegenintention) zum Zufall, die Totalität der Gegenbegriff zur Partikularität. Das Wort "idealisch" bezeichnet bei Humboldt also den Strebenscharakter der seelischen Grundvermögen, ihre innere Teleologie. Insofern ist auch die Vernunft idealisch, da auch sie, wie Humboldt sagt, darauf aus ist, "überall den Zufall zu verbannen, zu verhindern, daß in dem Gebiete des Beobachtens und Denkens er nicht zu herrschen scheine, im Gebiete des Handelns nicht herrsche." (a.a.O. S. 139)

Wo immer menschliche Grundvermögen (Sinnlichkeit, Verstand, Vernunft, Einbildungskraft) den Zufall unter das Gesetz der Notwendigkeit stellen oder in Gesetzen wenigstens zu bannen suchen, wirken sie idealisch. Idealisierung wäre die Aufhebung des Zufalls - auch und vor allem durch die Stiftung ästhetischer Zusammenhänge. Und der alle höheren Vermögen umgreifende Grundzug des Idealischen ist für Humboldt wie für andere seiner Zeitgenossen das auszeichnende Merkmal des Menschen, der immer das Bestreben hat, "die ungeheuere Masse einzelner und abgerissener Erscheinungen in eine ungetrennte Einheit und ein organisiertes Ganzes zu verwandeln."  
(a.a.O. S. 140)

Teilt nun die ästhetische Einbildungskraft mit anderen intellektuellen Kräften den Grundzug der idealischen Stiftung von Zusammenhängen, die sich an der Wirklichkeit zwar nicht finden, unter denen diese sich jedoch - den Zufall abstreifend - organisieren läßt, so hat sie ein Eigentümliches doch darin, daß ihre Stiftung des Idealischen den übersteigenden Umgang mit den Partikularitäten des Wirklichen besonders augenscheinlich werden läßt. Man kann es so formulieren: Die Verwandlung der Wirklichkeit erreicht weder im intellektuellen Bereich des Verstandes noch im moralischen Bereich der Vernunft den Rang, den sich die Kunst erkämpft. Diese These Humboldts ist zunächst merkwürdig. Denn gerade die künstlerische Einbildungskraft ist ja mehr als jede andere Seelenkraft auf die sinnliche Wirklichkeit (das Anschauliche) verwiesen. Dennoch hält Humboldt an seiner These fest, und zwar mit dem Argument, daß gerade und nur in der künstlerischen Einbildungskraft jenes völlig freie Spiel der Phantasie möglich sei, das es den Menschen erlaube, ganz bei sich zu sein. Trifft der Mensch das Wirkliche sonst im Zeichen des Genusses oder des Handelns oder auch des strukturierenden Denkens und bleibt er derart in sie verflochten, so bietet ihm die Einbildungskraft der Kunst als Phantasie die Chance, alle Verflochtenheiten zu überspringen und gleichsam der reinen Idealität zu leben, die im übrigen auch ihr Pendant in idealer Geselligkeit hat.

Wenn aber im "höheren Begriff" des Idealischen, in der Kunst, sich die Ablösung vom Wirklichen vollendet und sich die Einbildungskraft zum reinen freien Spiel der Phantasie befreit - müßte Humboldt dann nicht auch den Begriff der Nachahmung aufgeben, auf die er die Einbildungskraft anfänglich verpflichtete? Daran denkt Humboldt nicht. Vielmehr verdeutlicht er am Phänomen der Nachahmung sein Verständnis höchster Idealität als Beisichsein des Menschen. Man habe, so führt er aus, Kunst auf die Nachahmung der Natur (für ihn der Inbegriff des Wirklichen) durchaus zurecht verpflichtet. Auch habe man darum gewußt, daß Nachahmung und Nachgeahmtes nicht deckungsgleich seien. Nur habe man gleichsam den Fehler begangen, die künstlerische Leistung aus dem Vergleich mit dem (nachgeahmten) Gegenstand zu taxieren und nicht aus dem Hinblick auf den Menschen und die Qualität seiner Phantasietätigkeit. Darauf aber komme es an. Der künstlerische Gegenstand hat eigentlich nur den Charakter eines Anlasses, an dem sich die Selbsttätigkeit der Phantasie entzünden kann. In ihr wird gewissermaßen die idealische Kraft ihrer selbst ansichtig, synthetisiert sie sich unendlich mit sich selbst: "Denn alles ist idealisch, was die Phantasie in ihrer reinen Selbsttätigkeit erzeugt, was daher vollkommene Phantasie-Einheit besitzt." (a.a.O. S. 144).

## Fünftes Kapitel

### Eine Grundunterscheidung: Vor-stellende und dar-stellende Einbildungskraft

Idealische Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild - das ist, nach unserer Interpretation, Humboldts wesentliche Deutung ästhetischer Welterfahrung. "Idealisch" aber ist ästhetische Erfahrung nicht deshalb, weil sie auf präexistente metaphysische Ideen vorspringt und sie in der Wirklichkeit veranschaulicht, sondern deshalb, weil sie der zufälligen Bestimmtheit des Wirklichen in Bildsynthesen widerspricht, das Reich der Phantasie in Stiftung neuer Einheiten und Zusammenhänge im Werk etabliert. Idealisch ist das eingelöste Selbstverhältnis ungehemmter Einbildungskraft, die in der Kunst zugleich ihre höchste Freiheit und menschliche

Verbindlichkeit erlangt. Der Künstler ist in dem Maße ein beispielhafter Mensch, in dem es ihm gelingt, durch Verbildlichungen der Phantasie exemplarisch eine Chance aller Individuen zu objektivieren, nämlich in idealischer Nachahmung der eigenen, die Wirklichkeit überbietenden Bildkraft inne zu werden und mit ihr seinen Weltbezug der Vollendung anzunähern. Das Idealische jeglichen Bildens liegt in seiner synthetischen, den Zufall überwindenden Kraft; das Idealische der künstlerischen Bildung in einer Idealität, die jene der Gesetze des Intellekts und der Moral noch in Graden der Freiheit überbietet. Künstlerisches Bilden ist die freieste aller Synthesen, weil sie nur noch den eigenen Spielregeln der Phantasie zu folgen hat und darin der Totalität der äußeren Welt in der inneren grenzenlos zu entsprechen vermag. Die "vollkommene Phantasie-Einheit" in "reiner Selbsttätigkeit" Humboldts wäre in der Tat gleichsam nach innen verwandelte Totalität der Welt, in der sich der Mensch als einziges Wesen erweise, dem in seiner Endlichkeit das Unendliche zugänglich bliebe. Und die Verwandlung (also nicht nur Veränderung) seiner empirisch-gegenständlichen Wirklichkeit wie derjenigen der Welt stünde unter Synthesen von Phantasie und Einbildungskraft im Zuge einer Vollendungstendenz, die, sofern sie jemals eingelöst würde, die Versöhnung des Idealschen mit dem Wirklichen darstellen müßte.

Unsere Anfrage bei Humboldt stand im Zeichen des Interesses an phänomenaler Differenzierung und Anreicherung des Grundphänomens ästhetischer Erfahrung. Die Konzentration auf deren Grundzug der Verbildlichung wird gewissermaßen von Humboldt bestätigt. Auch für ihn hat ästhetische Erfahrung der Welt (und des Menschen in der Welt) grundsätzlich den Charakter einer Verbildlichung. Hier gibt es also Übereinstimmung, sicherlich auch darin, daß Verbildlichungen, wie Humboldt sie in griechischer Kunst beobachtet und als elementares ästhetisches Problem der Kunst allgemein in der Einleitung seiner Abhandlung über Goethes "Herrmann und Dorothea" untersucht, in einer besonderen Weise auf die Nachahmung - die freie Synthesis des Wirklichen - verpflichtet sind. Ästhetische Erfahrung hat für Humboldt ihr Wesen in nachahmender Darstellung

und er stellt sich hier in die Denktradition, die seit Platon und vor allem Aristoteles Nachahmung (MIMESIS) als jenen urtümlichen menschlichen Grundzug betrachtet, der im Zusammenspiel mit der Darstellung Kunst entstehen läßt. In der "Poetik" des Aristoteles heißt es entsprechend: "Wie es scheint, gibt es zwei Entstehungsursachen für die Dichtkunst, und zwar natürliche. Das Darstellen nämlich (die erste Entstehungsursache - E.S.) liegt den Menschen im Blute von Kindheit an, und dadurch unterscheiden sie sich von den anderen Geschöpfen, daß sie auf Nachahmen (die zweite Entstehungsursache - E.S.) versessen sind." Und Aristoteles fügt hinzu: " Auch das Lernen beruht anfänglich auf Nachahmen, und alle haben ihre Freude an Nachahmungen." (Poetik, 1088 b) Nachahmende Darstellung und darstellende Nachahmung gehören zur Natur (PHYSIS) des Menschen, und es ist ihnen bereits bei Aristoteles gemeinsam, daß ihnen eine Freude an der Verbildlichung eignet, unabhängig von dem Zweck, dem sie dienen können. Bilder darstellender Nachahmung haben eine bestimmte Bann- und Entlastungskraft und Aristoteles beobachtete zutreffend, wenn er darauf hinwies, daß der Mensch im Bilde ertrage, was er in der Wirklichkeit verabscheue: "zum Beispiel die Gestaltung auch der widerlichsten Tiere und Leichen." (vgl. a.a.O.) Der mimetische Impuls als spezifisches Unterscheidungsmerkmal von Menschen und anderen Geschöpfen ist offenbar auch für Humboldt ein Elementarphänomen von höchster Relevanz für Lernen und Bildung. Andererseits ist eine bestimmte Umdeutung - im Vergleich zu Aristoteles - nicht zu übersehen. Die Bannkraft ästhetischer Darstellung im Bild, das um seiner selbst willen gefällt (wie die AISTHESIS um ihrer selbst willen gefällt, vgl. "Metaphysik" A), entwickelt sich bei Aristoteles nahe am bildlichen Gegenstand, an der Sache. Bei Humboldt indes verschiebt sich der Akzent. Das Bild - in welchem Material und in welcher einfachen oder komplexen Medialität der Sinne es auch erscheinen mag - ist mehr eine Verbildlichung der Bildkraft als eine Verbildlichung der Bildgegenstände. Man kann diese Akzentuierung Humboldts als Individualisierung des Verbildlichungsgeschehens unter den Vorzeichen von Idealität und Totalität beschreiben. Vereinfachend formuliert: während es bei Aristoteles mehr um die Wiedererzeugung der Erfahrungswelt im Medium bildhaften, schönen Scheins geht, tendiert

Humboldt dazu, die Wirklichkeit der Erfahrungswelt überhaupt zu verwandeln, indem er sie in das Kraftfeld (individueller) Einbildungskraft hinüberzieht und ihr eine höhere Existenz im Bild verleiht. Letztlich konstituiert die reine Phantasie in ihren freien idealischen Synthesen allererst die ästhetische Welt, für die die Erscheinungswelt - die der "Empiriker" Aristoteles höher einschätzt - nur ein Anlaß ist, sich der freien Kraft der Phantasie als imaginative Freiheit zu versichern. Auch bei Aristoteles ist Verbildlichung in darstellender MIMESIS eine "kathartische" - Freisetzung vom unmittelbaren Erfahrungszudrang der Welt. Aber in der bildlichen Verwandlung der Wirklichkeit führt gleichsam jederzeit der Weg zur Wirklichkeit zurück. Im Grunde handelt es sich bei Aristoteles gar nicht um ihre Verwandlung, sondern um ihren ästhetischen Reflex im Medium des Bildes, das immer wesentlich in seiner Herkunft fundiert bleibt. "Übersetzung", die jederzeit die Rückübersetzung erlaubt, wäre das richtigere Wort, zumal dadurch der entscheidende Mechanismus des lernenden Wiedererkennens gesichert ist. Für Aristoteles muß also das Bild in seine Erfahrungsherkunft übersetzbar bleiben, was Variationen nicht ausschließt. Bei Humboldt hingegen übersteigen die idealischen Bildsynthesen die Wirklichkeit der Erscheinungen gewissermaßen endgültig und unwiderrufbar. Deshalb trifft hier auch das Wort "Verwandlung" zu, das eine substantielle Veränderung auf dem Grunde neuer Synthesen meint, und die Forderung, die an den Künstler ergeht, es solle jegliche Erinnerung an die Wirklichkeit "getilgt" werden, ist durchaus konsequent.

## II

Humboldt und Aristoteles lassen - jeder auf seine Weise - auf einen sehr wichtigen phänomenalen Befund aufmerksam werden, der in der These, nach der ästhetische Erfahrung eine verbildlichende Wahrnehmung der Welt sei, liegt und expliziert werden muß. Es ist der Befund der mimetisch synthetisierenden Leistung der Einbildungskraft, die den Rang eines anthropologischen Element-

tarvermögens hat und deren ästhetische Eigenart darin besteht, daß sie einen entlasteten Mensch-Welt-Bezug erlaubt, ein Spielen mit sich selbst und den Dingen und beides ineins. Oder anders und weniger kontextabhängig formuliert: In ästhetisch-nachahmender Vorbildlichung entwickelt sich jenes freie Verhältnis von Mensch und Welt, das in keiner pragmatischen Synthese zu erreichen ist. Pragmatische Synthetisierung der Welt zu gesetzlichen Befunden, an denen sich Handeln orientiert, ist immer in der einen oder anderen Weise die Entdeckung des Gegenstandscharakters der Welt, also Synthesis im Zeichen einer Widerstandserfahrung, in der die Not diktiert, die das Handeln antreibt. Auch hier gibt es, in Humboldts Worten, eine Verwandlung der Wirklichkeit, aber nicht zum "Stoff" ästhetischer Erfahrung, sondern zum "Material" der Verfügung. In dieser Sicht wären allerdings jetzt phänomenal zwei Weisen der Einbildungskraft zu unterscheiden: Die Einbildungskraft der spielend-umspielenden Phantasie und die Einbildungskraft gegenständlichen Vorstellens. Die Einbildungskraft des Vorstellens, pragmatischer und im weiteren Sinne wissenschaftlicher Erfahrung adäquat, bestünde in der Sicherung vor allem des nothaft bedingten menschlichen Natur- und Selbstumgangs. Sie synthetisierte die Natur nach Regeln unter Gesichtspunkten der Zweckmäßigkeit, nach Kausal- und Wahrscheinlichkeitszusammenhängen. Ihre "Bilder" verdankten sich vor allem Schemata, also Beziehungsstrukturen, die in ihrer höchsten und zugleich abstraktesten Ausprägung den Charakter mathematischer Formeln hätten und deren Veranschaulichung vorzüglich in Zeichen korrelierender Graphiken erfolgte. Vorstellende Einbildungskraft "arbeitet" aber sicherlich nicht nur auf dem Niveau mathematisierter Zusammenhänge. Jedes Kind, das seine Umwelt probierend erfährt, das beginnt, nach Nähe und Ferne zu ordnen, das einfache Phänomene in Erwartungshaltungen operational miteinander verknüpft, das unter Gesichtspunkten von Erfolg oder Mißerfolg, Lust oder Unlust Phänomene auffindet und einschätzt, handelt bereits im Zeichen vorstellender Einbildungskraft. Und die kindlichen Vorstellungen, die dabei entstehen, zusammen mit dem, was wir als "kindliche Vorstellungswelt" bezeichnen, sind durchaus Vorstufen jener abstrakten Schemata, die als formale mathematische Verknüpfungen eine im Sinne von Anschaulichkeit bilderferne Welt bezeichnen. Die anthropologische Funktion dieser Leistungen vorstellender Einbildungskraft

ist unübersehbar: sie macht die Welt operational kenntlich, deutet das Vorhandene in das Zuhandene um, macht aus menschlicher wie nicht-menschlicher Natur das "Material des Lebens". Sie ordnet, organisiert, schematisiert, regelt und schreibt der Welt eine bestimmte Umwelt ein. Sofern wir jeweils schon in spezifisch menschlichen Umwelten leben, begegnen wir auch immer schon den Produkten vorstellender Einbildungskraft, die fest-stellt, um herstellen zu können und herstellt, um fest-stellen zu können. Ist es aber dann überhaupt noch sinnvoll, von Einbildungskraft zu sprechen, also von einer Kraft, der Bildmächtigkeit unterstellt wird? Zu welcher Art von Bildern synthetisiert die vorstellende Einbildungskraft? Es war die Rede davon, daß sie schematisiere. Sind hier Bilder und Schemata nicht dasselbe? Es gibt ein bekanntes Gedankenexperiment, das verdeutlichen kann, inwiefern es immer noch sinnvoll ist, von vorstellender Einbildungskraft und nicht nur von Schematisierungen zu sprechen. In diesem Gedankenexperiment stellt man sich vor, ein Ingenieur, ein Militärexperte, ein Wassersportler (oder auch andere) sähen einen Fluß. Jeder sieht denselben Fluß auf dem Bild seiner Netzhaut und dennoch ist derselbe Fluß für jeden Experten ein anderer. Der Ingenieur etwa sieht den Fluß "als" Naturkraft, mit der man vielleicht ein Kraftwerk betreiben kann; der Militärexperte sieht ihn möglicherweise "als" Schutz oder "als" Hindernis; der Wassersportler taxiert ihn "als" Möglichkeit sportlicher Betätigung. Was hier als Verbildlichung vorstellender Einbildungskraft - und zwar "perspektivierend" - am Werk ist, liegt auf der Hand. Die spezifische Verbildlichung liegt im Hinein-Sehen bestimmter Möglichkeiten. Gemäß diesen Möglichkeiten wird der Fluß nicht "als" Fluß gesehen, sondern im Hinblick auf eine höchst variable Menge von Möglichkeiten vor-gestellt. Die Verbildlichung des Flusses in dieser oder jener Möglichkeitsvorstellung ist sogar der Normalfall, und es bedarf einer ausdrücklichen Anstrengung, den Fluß n i c h t "als" diese oder jene Möglichkeit (die in Wahrheit für uns zu-meist seine Wirklichkeit ist) zu sehen. Immer schon überschießt die vorstellende Einbildungskraft das, was "die Sache selbst" ist. Nicht aber schlicht deshalb, weil wir nicht diszipliniert genug wären, von unseren Absichten abzusehen, sondern weil das verbildlichende Sehen in Absichten (was bedeutet von etwas ab-, also weg-



zusehen, indem man hinsieht) entschieden notwendig ist. Von seinen Absichten abzusehen ist ungleich schwieriger, als sie ins Spiel zu bringen und mit ihnen zu rechten. Das Wozu als Leitfaden vorstellender Verbildlichung operativer Einbildungskraft liegt viel zu sehr im Blut unserer Natur, als daß wir ihm eine lediglich marginale Rolle zuweisen könnten. Im übrigen bezieht sich die vorstellende Einbildungskraft als absichtliche Verbildlichung selbstverständlich nicht nur auf Natursachverhalte, sondern auch auf menschliche. Auch hier ist jedes Sehen "als" ein Absehen von dem, was nicht zum Horizont des "als" gehört. Wir sehen einen Menschen nicht zuerst als Menschen, sondern wir sehen ihn zunächst in schematisierender Verbildlichung als Freund, Feind, als tauglich oder untauglich zu unseren Absichten, als "Typ" usf. Und die pragmatisch bestimmte Merkmale synthetisierende Einbildungskraft hat auch hier einen notwendigen Zweck, nämlich den unserer eigenen Orientierung unter Führung von Hinsichten, die jeweils ein "Absehen von..." sind.

### III

Hier drängt sich die Frage auf, ob es uns überhaupt möglich sei, etwas - die Sache selbst - anders zu sehen als in einer Modalität des "als". Wenn jede Umwelt eine immer schon vor-gestellte, in pragmatischen Bildsynthesen unter der Vorgabe von Zwecken interpretierte ist, wenn die Mannigfaltigkeit der Kulturumwelten wie der individuellen Lebensumwelten in der Verschiedenheit ihrer "Als-Charaktere" besteht, - was wäre denn die Welt "als" Welt oder der Mensch "als" Mensch? Ist das vielleicht nur eine müßige Frage, die philosophische Denkakrobatik ausgesponnen hat, die aber gar nicht sinnvoll, weil nicht zu beantworten ist? Das ließe sich einerseits begründet vermuten. Andererseits, wenn wir auf unser Reden und Denken achten, so sind diese immer wieder durchsetzt von Postulaten, die Welt "als solche", den Menschen "als solchen" zu betrachten und zu beachten. Wir sind offensichtlich

nicht damit zufrieden, uns nur in Perspektiven von Rollenaggregaten zu sehen und die Welt nur als Umwelt, konstituiert in vorstellenden Zwecksynthesen, wahrzunehmen. Wir fragen durch solche pragmatisch abzweckende Bildsynthesen hindurch und wollen nicht nur erfahren und wissen, was wir für uns als wahr "nehmen", sondern was etwas (wir selbst eingeschlossen) an ihm selbst in seiner Wahrheit ist. Unser Wahr"nehmen" ist uns nicht ohne weiteres identisch mit dem Wahrsein dessen, worauf wir uns wahr-nehmend beziehen. Wenn wir nach dem Fluß "als" Fluß, dem Menschen "als" Menschen, der Natur "als" Natur (und nicht als Gegenstand unserer Bearbeitung), nach der Welt "als" Welt (und nicht als eigens produzierte Umwelt) fragen, so hat solches Fragen eine Insistenz und Beharrlichkeit, die man nicht schlicht damit abtun kann, daß sie sich einem wissenschaftlich unaufgeklärtem Geist verdanke. Denn selbst der aufgeklärte wissenschaftliche Geist, der sich darauf beschränken möchte, "sachliche" und mithin beantwortbare Fragen zu stellen, macht doch Gebrauch von einem spekulativen Gedanken: daß es nämlich "hinter" den als (methodisch) beantwortbar ausgegrenzten Fragen solche gibt, die nicht in den Bereich der Beantwortbarkeit durch positive Methodik fallen, die aber dennoch den Menscheng Geist in Unruhe halten. So bleibt das Fragen nach der Welt "als" Welt, dem Menschen "als" Menschen und nach dem Verhältnis von Mensch und Welt jenseits von Umwelten von erregender Spannung, und zwar nicht zuletzt aus ethischen Gründen in einer Zeit, in der die Universalität der Produkte vorstellender Einbildungskraft die Frage nach dem Selbstsein von Menschen und Dingen und damit diese selbst mit dem Untergang bedroht. Konkret bedeutet das, daß Perspektivismus pragmatischer Vorstellungssynthesen sich zu einem immer dichterem Netz verknüpft. Die Welt wird durch und durch zu einem Abbild des Menschen, allerdings mit der fatalen Konsequenz, daß er weder sich selbst noch die Dinge selbst darin erkennt. Man könnte es auch so formulieren: die Differenz von Welt und Umwelt wird in der Totalisierung der Umwelt aufgelöst, und es entsteht eine funktionale Einerleiheit des Gleichgültigen. Die totale Verbildlichung der Welt, jedenfalls in Modalitäten pragmatisch-vorstellender Einbildungskraft, die auch dann noch "verbildlicht", wenn sie alle Züge konkreter Anschaulichkeit abstreift, birgt die Gefahr in sich, daß das Bild

gar nicht mehr als Bild erkannt, sondern als "die" Wirklichkeit eingeschätzt wird, von der es eigentlich perspektivisches Bild ist. Wenn Humboldt vom Künstler forderte, er habe die Wirklichkeit ins Bild so zu verwandeln, daß diese darin "getilgt" werde, so erfüllt sich anscheinend diese Forderung (bei Humboldt transzendental begründet) in einer Weise, die er nicht antizipieren konnte. Als Totalisierung vorstellender Einbildungskraft, die sich in ihrem pragmatischen Recht nicht mehr durchschaut und begrenzt, wird Wirklichkeit als das Vorausliegende der zufälligen Erscheinungen tatsächlich getilgt, so aber, daß nicht eine idealische Synthesis entsteht, in der - gemäß Humboldts Griechendeutung - der Mensch sich als Mensch in der Allgemeinheit wiedererkennt, sondern in der er, nur noch in Wechselwirkung mit sich selbst stehend, völlig unkenntlich wird, jedenfalls unkenntlich werden könnte. So aber würde der Mensch nicht zum Herrn, sondern zum Opfer jener Gesetzgebung, die ihn auf die Höhe seiner Selbstkraft bringen sollte.

Zur Analyse der Einbildungskraft zurückkehrend, ist hier zunächst festzuhalten: Die vorstellende Einbildungskraft fungiert als ebenso notwendige wie ursprüngliche Leistung menschlichen Lebens, und zwar noch bevor sie selbst zum Gegenstand (idealistischer, realistischer, sensualistischer) Erkenntnis- und wissenschaftstheoretischer Erwägungen wird. Insofern ist sie ein elementarer Lebensgrundzug. Der Mensch interpretiert in Synthesen dieser Einbildungskraft die Welt als "seine", indem er sie in einem "natürlichen Platonismus" (Kolakowski, 1984) vergegenständlicht. Vorstellungsbilder, mögen sie sich nahe an ein Vorgestelltes halten oder es in höchst abstrakten Kalkülen repräsentieren, sind perspektivische Abbräviaturen einer komplex erfahrenen Welt, in der sich der Mensch pragmatisch einrichten muß. Das gilt auch dann noch, wenn diese Vorstellungsbilder komplexer sind als die vermittelbaren Erfahrungen. Gleichwohl, die Anerkennung der operativen Einbildungskraft und der notwendigen pragmatischen Verbildlichung der Welt zu Übersichtlichkeiten und Kenntlichkeiten kann nicht darüber täuschen, daß die vorstellende Einbildungskraft (die sich beispielhaft an technischen Gebilden zeigt) nur eine Weise bildhafter

Produktivität ist. Eine andere ist die ästhetische. Will man dieser jedoch gegenüber der pragmatisch-vorstellenden eine eigene Qualität einräumen, so müßte sie phänomenal ausweisbar sein. Den Weg zu solcher Ausweisung mag zunächst der fragende Vergleich eröffnen: Wäre es vertretbar, die Synthesen ästhetisch einbildender Erfahrung als gegenläufig zur vorstellenden Verbildlichung anzusetzen und zwar gegenläufig insofern, als es in vorstellender Verbildlichung - gemäß unserer Analyse - vor allem um eine zweckgeleitete, absichtliche Erfahrung gegenständlicher Welt geht? Zielt die ästhetische Erfahrung vielleicht im Unterschied zur pragmatischen in ihren Bildern auf die Komposition der Perspektiven zu "Ganzheiten"? Wäre sie infolgedessen weniger ein Hinsehen unter Führung unserer Absichten, sondern ein Hinsehen unter Absehung von unseren Absichten? Wäre sie also eine absichtslose Verbildlichung, in der wir vor uns selbst zurücktreten, um dadurch genauer sagen, formen, gestalten zu können, was die Dinge vor ihrer Zerstückelung in der Perspektive des "als" sind? Könnte man vielleicht unter dem Leitgedanken an der Wahrnehmung (der wahrnehmenden Gesetzgebung nothafter Interessen) von genuin ästhetischer Erfahrung und Bildlichkeit annehmen, daß sie überhaupt nicht nehmend, sondern empfangend sei? Hätte sie insofern eine größere Nähe zur Weltform der Dinge als zu ihrem gegenständlichen und widerständlichen Auftauchen im Horizont von Umwelten? Das sind verlockende spekulative Gedanken. Indes, es wäre zu einfach und zu voreilig, wollte man gleichsam die Defizite vorstellender Verbildlichung in Intentionen und Chancen originär ästhetischer Verbildlichung umschreiben. Bevor solche Konsequenzen aus dem Vergleich gezogen werden, müßte man wenigstens ansatzweise Erfahrung und Erscheinung ästhetischer Verbildlichung in ihrer eigenen Phänomenalität aufzeigen.

Dazu können zwei bekannte Beobachtungen aus der Geschichte der Ästhetik verhelfen. Einmal die schon genannte Beobachtung des Aristoteles aus der "Poetik", daß Dichtung (sie stehe hier für Kunst) sich einer nachahmenden Darstellung verdanke, die im Element der "Freude" gleichsam spiele; sodann die bekannte Feststellung

Kants, in der er den "Geschmack" (die Beurteilung des Schönen) in folgender Weise erklärt: "Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen (Wohlgefallen ist für Kant ein Interesse, "das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden" - Kritik der Urteilskraft, § 2), oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön." (Kritik der Urteilskraft, § 5) Das ist die vertraute Bestimmung von Schönheit als "interesseloses Wohlgefallen" von der Seite des Subjekts her. Wir lassen hier die Frage beiseite, wie Kant das ästhetische Urteil als bloß subjektive Allgemeinheit und im Unterschied zur theoretischen und praktischen Allgemeinheit bestimmt und nehmen den Hinweis auf das interesselose Wohlgefallen als phänomenalen Befund spezifisch ästhetischer Erfahrung auf. Als solcher verbindet er sich mit Aristoteles' "Freude" und mit dessen Beobachtung (in der "Metaphysik"), die AISTHESEIS "erfreue an sich, auch abgesehen von dem Nutzen." Interpretiert man nun die Feststellungen Kants und Aristoteles' anthropologisch, so verweisen sie auf vertraute Sachverhalte ästhetischer Erfahrung und Verbildlichung der Welt. Vertraut ist nämlich die Erscheinung, daß wir uns - wenigstens bis zu einem gewissen Grade - von unseren theoretischen oder praktischen Interessiertheiten freihalten (freimachen), um in den Einzugsbereich "rein" ästhetischer Wahrnehmung zu gelangen. Wir brauchen einen Mittelzustand gleichsam zwischen uns und den ästhetisch "wahrgenommenen" Erscheinungen, den wir unterschiedlich charakterisieren: als "Stimmung", "Muße", "Betrachtung", gelegentlich als "Versunkenheit", "Selbstvergessenheit", die wir der "Verzauberung", der "Illusionierung", der "Faszination" usf. zurechnen. In einer solchen mittleren Verfassung zwischen völliger Selbsthingabe und autonomer Selbstbehauptung, so sagen wir ferner, ergreift uns eine freudige (oder traurige) Stimmung, aus der wir ins Alltagsleben wieder auftauchen. Und wollen wir uns klarmachen, wie dieser mittlere Zustand ästhetischer Weltvermittlung am ehesten zu fassen sei, so versuchen wir, ihn am Leitfaden des Spiels zu explizieren und denken vor allem an kindliche Spielweisen, in denen der Grad

der Selbstversunkenheit uns ebenso exemplarisch wie verlockend (unerreichbar) erscheint. Gerade in der Außenbeobachtung des kindlichen Spiels, mit dem sich der Erwachsene nur über schwache Erinnerungsbrücken identifizieren kann, zeigt sich eine merkwürdige Freiheit des Sachumgangs, die - dem Erwachsenen - nicht zuletzt deshalb merkwürdig erscheint, weil sich in diesem Spiel die pragmatisch-vorstellende Einbildungskraft immer wieder durch ein interessenloses Interesse (Kants interessenloses Wohlgefallen) überspielt findet. Spielend läßt das Kind seine Gegenstände immer wieder anders, abgelöst von ihren "eigentlichen" Funktionen und in ständig erneuerten und verworfenen Konfigurationen gelten. Es ahmt nach, aber noch um der Nachahmung willen; es identifiziert sich, um spielend zu "erforschen", aber es identifiziert sich noch wenig, um seine Identität darin zu behaupten, wiewohl auch das geschieht.

## Sechstes Kapitel

### Darstellende Einbildungskraft und der irritierende Rätselcharakter ihrer Bilder

Es ist nicht erstaunlich, daß kindliches Spiel und Spielen häufig als ursprünglicher Vollzug der Weltoffenheit interpretiert wurde. Das geschah auch bei Nietzsche, der in scharfer Kritik an der bildungsphiliströs verhärteten Welt das Kind über das Kamel und den Löwen triumphieren ließ. Es wurde ihm zum Inbegriff einer neuen Weltschöpfung aus radikal ergriffener Freiheit. Aber die exemplarische Gestalt des Kindes ist nicht umstandslos geeignet, die Archetypik ästhetischer Erfahrung aufzudecken. Seine ästhetische Nachahmung und Darstellung der Welt kennt noch nicht die Problematik von Bildsynthesen, in denen sich der menschliche Weltbezug ausdrücklich vermittelt, indem er auf ein Ganzes und Ganzheiten vorblickt, sie aber ohne das Risiko der Gestaltung nicht gewinnt. Es reicht auch nicht, die Stimmung der Freude, der uninteressierten Interessiertheit als wesentliches Merkmal ästhetischer vor pragmatischer Erfahrung anzusetzen, weil sie ästhetische

Erfahrung nur nach der subjektiven, nicht aber nach der objektiven Seite bestimmen. Es gilt daher weiterzudenken, worin die eigentümliche Intention ästhetischer Erfahrung bestehe, wenn sie nicht eine abgeleitete Modalität pragmatischer Erfahrung sein soll. - Nun besteht offenbar ein stabiler geschichtlicher Konsens darüber, daß zum Wesen ästhetischer Erfahrung und ihr folgender Einbildungskraft die Darstellung gehöre. (Auf die nachahmende Darstellung und die darstellende Nachahmung bei Aristoteles wurde schon hingewiesen.) Versuchen wir, diesen Konsens phänomenal aufzuschlüsseln und beim Wort zu beginnen, so meint Darstellung eine Zusammenfügung des adverbialen "dar" mit dem substantivierten Verb "stellen". "Dar" - lateinisch: ibi - ist eine Ortsanzeige bzw. die Richtungsanzeige einer Bewegung, wie sie in den Verben "darbringen", "darreichen", "darbieten" und schließlich "darstellen" auftaucht. Eine gerichtete Bewegung aber ist eine Handlung. Dem wäre als erster Hinweis zu entnehmen, daß dem Darstellen eine Handlungsintention zukommt, die beim Vorstellen, zumindest nicht mit gleicher Ausdrücklichkeit, mitgedacht wird. Aber worin besteht diese Intention? Im weitesten Sinne geht es darum, durch Dar-Stellung etwas vor eigene oder fremde Augen zu bringen (ponere ante oculos). Die Grundintention der Darstellung geht also auf das augenscheinliche Zeigen. Dabei hat dieses darstellende Zeigen nicht den Charakter der Beliebigkeit. Man zeigt nicht etwas, das "sowieso" gesehen wird, sondern man zeigt das in der einen oder anderen Hinsicht Bedeutungsvolle und zwar so, wie es an sich selbst ist. Darstellung als Zeigen des an sich Bedeutungsvollen kann unter anderem belegt werden an der Verwendung von Darstellung in der Chemie. Die Darstellung eines Metalls meint seine Demonstration in Reinheit. Folgt man diesem Hinweis, so läge das Bedeutungsvolle der Darstellung in der Läuterung des Dargestellten durch Darstellung. So wäre Darstellung in der einen oder anderen Weise läuterndes Zeigen und nicht nur die schiere Wiedergabe des zufällig Erfahrenen. Hier würde ein Moment der Herausforderung und Konzentration deutlich. Und auf der Seite desjenigen, der darstellt, besteht eine Art Wahrheitspflicht, die auch schmerzlich werden kann, wenn Darsteller und Dargestelltes identisch sind. Von der Schmerzlichkeit solcher (persönlichen) Wahrheitspflicht

zeugt die Wendung: "se alicui exhibere" - sich jemandem exhibieren, wobei exhibieren zwischen "herausgeben" und "ausliefern" schwankt. Das Grimm'sche Wörterbuch belegt den zumindest ambivalenten Charakter von der Wahrheit verpflichteter Selbst-Darstellung mit der Bemerkung Goethes: "ich habe viel von meiner gewöhnlichen Verlegenheit abgelegt und stelle mich so ziemlich dar." (a.a.O. Sp.792) Dem wäre zu entnehmen, daß Darstellung sich grundsätzlich in einem Medium der Öffentlichkeit bewegt, eine Weise des öffentlichen und veröffentlichenden Zeigens ist, und zwar im Unterschied zum Vorstellen (als Bewußtseinstatsache), dessen Wahrnehmungen gleichsam "privat" bleiben können.

Faßt man die ersten Eindrücke vom Phänomen des Darstellens und der Darstellung zusammen, so kann man sagen: zu diesem Phänomen gehört eine bestimmte Bedeutungshaltigkeit des Dargestellten, die gelegentlich als dessen repräsentativer Charakter bezeichnet wird; ferner gehört dazu ein Modus der Wahrhaftigkeit und (manchmal schmerzhaften) Redlichkeit, die auch "Wahrheitspflicht" genannt werden kann; schließlich sind die Momente der Öffentlichkeit und der Transparenz hervorzuheben, die sich auf das Verhältnis des Darstellenden zum Adressatenkreis ebenso beziehen wie auf die Sache, die möglichst "rein" zur Darstellung gelangen soll. Insgesamt scheint es nicht ungerechtfertigt zu sein, das Darstellen als ein prononciertes Zeigen zu begreifen, in dem der Darstellende vor dem zurücktritt, was er zu zeigen hat bzw. vor dem, was sich von sich her zeigt. Dieses Zurücktreten im Zeigen läßt sich ebenso an Darstellungen der Kunst wie im alltäglich darstellenden Zeigen erweisen, und es gilt auch dann (wie schon beobachtet), wenn der Darstellende selbst Thema der Darstellung ist, so in jenem "lyrischen Ich" (Benn), das, indem es sich formt, vor dem empirischen Ich zurücktritt, das seine Formung betreibt. Folgt man diesem Gedanken weiter, so eignet der Darstellung offenbar ein eigener Objektivitätsmodus, der gelegentlich als "Objektivation" beschrieben wird. Damit kann gemeint sein: das zur Darstellung Gelangende ist eine Expression in einem Material, die materialisierende Veranschaulichung einer Idee, eines Gedankens. So betrachtet, wäre Objektivation aber nur entäußerte Subjektivität und könnte - als ästhetische Objektivation - allein auf den Fall



zutreffen, in dem ein Einzelner sich zeigend objektiviert. Diesen Fall zum Modell für jede zeigende Darstellung zu nehmen, ist unzureichend und zwar wegen einer schleichenden Subjektivierung des ästhetischen Darstellungsprozesses und ästhetischer Produktion überhaupt. Abgesehen davon verschwindet im Modell der Objektivierung (als Erlebnisausdruck) die Differenz zwischen vorstellender und darstellender Einbildungskraft. Jedes Produkt, auch das technische, kann als Objektivierung gelten. Wir müssen also genauer fragen, worin der Objektivierungsmodus der Darstellung besteht, der sich immerhin als Schlüssel zur darstellenden Einbildungskraft erweisen könnte

Dazu ein einfaches und fast beliebig gewähltes Beispiel. In Ingeborg Bachmanns frühem Gedichtzyklus "Die gestundete Zeit" (1953) findet sich ein ebenso einfaches wie äußerst kunstvolles Gedicht unter der Überschrift "Die große Fracht". Die erste der drei Strophen lautet: "Die große Fracht des Sommers ist verladen/  
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit, / wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit. / Die große Frucht des Sommers ist verladen." (Serie Piper, München 1974, S. 15) Schon die erste Zeile ist von eigentümlicher Spannung. Zunächst könnte man sie als "dichterische Umschreibung" einer allgemeinen meteorologischen Information lesen: Herbstbeginn, der Sommer ist zuende. Jeder kennt das Faktum des Sommerendes, das Faktum des Ernteausschlusses nach eingebrachter Ernte. Auf solche Information gebracht, stellen wir uns in der Tat ein Sommerende intersubjektiv vor: Sinkender Sonnenstand, Ernte, abgeschlossene Vorratssicherung - eine pragmatische Synthese zwischen meteorologischen Befunden und daran orientierten Vorsorgeleistungen. Indes, auf den pragmatischen Nenner dieser objektiven Vorstellungen gebracht (Auflösung der Darstellung in Vorstellungen) verliert die erste (und die zweite) Zeile offensichtlich ihren Sinn. Sie erscheint nun als eine umwegige Wiedergabe eines pragmatisch zweckmäßigen Funktionszusammenhanges, dessen Allgemeinheit im übrigen wenig dazu angetan wäre, Interesse zu provozieren. Die objektive Leistung der Darstellung des Sommerendes im Medium der Sprache kann offenbar nicht in ihrem Informationsgehalt liegen. Der ist zu dürftig. Aber es ging Ingeborg Bachmann

auch gar nicht um objektive Informationen über das Sommerende und was damit zu tun hat; es ging ihr nicht um bildlich verklausulierte Allgemeinvorstellungen, sondern sie möchte das Sommerende "als" Sommerende nicht als meteorologisches Datum "zeigen". Schon der Versuch, die "Fracht des Sommers" mit der das "Sonnenschiff" beladen sein soll, in Erntevorstellungen zu übersetzen, ist schief. Die "große Fracht" des Sommers liegt keineswegs nur in dem, was der Sommer (und die ihn bestimmende Sonne) hervorbringt, sondern in dem, was er als weiter Himmel eröffnete. Und keineswegs ist ausgemacht, daß die Fracht - als "große" Fracht - nur die vorsorgliche Ernte meint, mit der man gut überwintern kann. Fracht ist vielmehr auch Last - Last jedenfalls, wenn die Fracht unter dem Geschrei der Möwen zur Abfahrt bereitliegt. Die Fracht ist die Sonne, die lichthafte Weite selbst. Was nachdenklich und bedenklich an dieser Fracht stimmt, das geht aus der zweiten Strophe hervor, in der von den "Lippen der Galionsfiguren" die Rede ist, auf die "unverhüllt das Lächeln der Lemuren" tritt. Lemuren sind nach alt-römischer Sage die Geister der Verstorbenen, eine Art nächtlicher Gespenster, zu deren Versöhnung das Lemurenfest mitternächtlich im Mai gefeiert wurde. Daß sie jetzt "unverhüllt" lächeln, ist eine ebenso unverhüllte Drohung. Was diese Drohung bedeutet, kündigt sich nicht nur im "Schrei und Sturz der Möwen" an, die auf Beute warten, es wird ganz offenkundig, wenn aus dem Westen der Befehl an das Sonnenschiff ergeht "zu sinken". Die Drohung bedeutet den Untergang der großen Fracht, der gleichsam in ihr selbst beschlossen liegt. Und diesem Untergang kann man nicht ausweichen: "doch offenen Augs wirst du im Licht ertrinken", in jenem Licht, das die Nacht in sich enthält. - Es ist also der große Zusammenhang von Zeit und Licht, den die ästhetische Einbildungskraft in ihren Bildern bei Ingeborg Bachmann darstellt, elementare Menschheitsthemen, wenn man so will, die die Übergänglichkeit der Menschen und Dinge zeigen. Das ganze Gedicht ist ein Bild. Dessen Objektivität jedoch liegt nicht im vorstellenden Abbilden, sondern im Erscheinenlassen des zumeist Unscheinbaren. Im Gedicht selbst wird kein großer Bildaufwand getrieben. Der ist eher sparsam: "Fracht des Sommers", "Sonnenschiff", vielleicht noch die Gespenster gestalten der "Lemuren". Doch gerade durch diese Sparsamkeit wird

die große Bildgestalt des Gedichts um so mächtiger und verbindet sich mit einer Gelassenheit, die distanzierend auf alle voreiligen Identifikationen wirkt, wie sie die fatale Aufforderung zum Nacherleben nahelegen möchte.

## II

Unsere Frage war, worin das "Objektive" der darstellenden (im Unterschied zum Objektiven der vorstellenden) Einbildungskraft bestünde. In dieser Frage versammeln sich die Merkmale der Darstellung, die anfänglich aus dem Wort herausgehört wurde: das Zeigen, dessen Wahrhaftigkeit, Öffentlichkeit und Transparenz. Wir suchten dieses Objektive an einem Kunst-Objekt zu fassen, an einem Gedicht. Ist es nur Expression einer höchst persönlichen Erlebnisstimmung - oder ist es eine Impression (künstlerische "Aussage"), aus der sich der Autor bis zur Unkenntlichkeit zurückhält? Auf die Bild-Frage darstellender Einbildungskraft zentriert: Sind Bild und Bilder Ein-Bildungen persönlicher Stimmungen in ein relativ gleichgültiges Material - oder sind sie Ab-Bildungen äußerer Gegenstandsarrangements auf dem Film des Bewußtseins, der gleichsam (bei Ingeborg Bachmann) im Medium der Sprache entwickelt wird? Zumindest bei ihr und in ihrem Gedicht "Die große Fracht" sind sie weder das eine noch das andere. Das Gedicht-Objekt, aufgefaßt als sprachliche Verbildlichung der Welt, ist sowohl ein Anzeigen dieser Welt wie ein Sich-zeigen desjenigen, der sie anzeigt. Mit einem Wort: das Bild i s t die Botschaft. Was ist damit gemeint? Gemeint ist, daß jeder Versuch, die Bildwelt des Gedichts nach seinem Thema (Ausgesagtem) oder nach seinem Subjekt hin (Aussagendem) aufzuschlüsseln, scheitern muß. Die Subjekt-Objektkategorien, die dichotome Trennung von Ich und Welt stimmen nicht mehr. Daher stimmt auch die Übersetzung des Gedichts - seiner Bilder - in reine Informationen "über" Gegenstände und Autoren nicht. Die Frage nach dem, was Ingeborg Bachmann mit ihrem Gedicht "aussagen" will, ist ebenso irreführend wie die Frage, was

in der Bildwelt dieses Gedichts "tatsächlich" ausgesagt wird. Fragt man auf diese Weise (und wir haben - zugespitzt - versucht, solche Fragen zu stellen), dann reduziert man die darstellende Einbildungskraft auf deren Vorstellungstypik genauer noch: man verfälscht die ästhetische Erfahrung in einen pragmatisch-instrumentellen Sinn, den sie hinter sich gelassen hat. Die Bildwelt des Gedichts "sagt" überhaupt nichts "aus"; sie "sagt" nur sich selbst. Es ist der Bildsinn der Sprache selbst, der als Botschaft, gewissermaßen ohne Absender und Adressaten (wenn auch nicht ohne Autor und Öffentlichkeit zu beteiligen) hervortritt. Das Objektive der darstellenden Einbildungskraft im Gedicht-Objekt liegt jenseits aller gegenständlichen und subjektiven Zurechenbarkeit. Es ist anscheinend ein Objektives als "Substantielles", als eine substantielle Erfahrungsbewegung, die unsere üblichen Distinktionen in sich hineinnimmt (oder ihnen vorausgeht), uns in selbständige Bildwelten verfremdet und zugleich beheimatet.

Es ist überraschend schwierig, den Bildcharakter (die Seinsweise) darstellender Bilder der Einbildungskraft phänomenal zureichend zu denken. Wir sind zwar immer schon vertraut mit solchen Bildern, kennen und schätzen sie in der Literatur, den bildenden Künsten, vielleicht auch in der Musik. Wir können sie lesen, zitieren, in verschiedenen Kontexten und Situationen damit umgehen. Wir finden sie "schön", "passend" und meinen, daß darin etwas richtig "getroffen" sei. Wir finden sie aber auch provozierend, unverständlich, gewollt, kurz: unstimmig. Vor die Frage jedoch gestellt, worin das Stimmige oder Unstimmige bestehe, geraten wir leicht in Verlegenheit. Es sei denn, wir ziehen uns darauf zurück, Bilder im Hinblick auf das zu prüfen, was darin dargestellt sein soll. Aber diese Identifikationsgeste, die vermeint, sicher die Brücke zwischen Bild und Bildgegenstand beschreiten und darin prüfen zu können, ob das Bild darstellender Einbildungskraft "richtig" oder "falsch" sei, ist nur eine Verlegenheit angesichts des Rätselcharakters von Bildern. Selbst wenn Bilder im präzisen Realismus Vertrautes minutiös wiedergeben, ist es nicht die *adaequatio imaginationis et rei*, also des darstellenden Bildes und der dargestellten Sache,

die über die Stimmigkeit des Bildes entscheidet, sondern eine seltsame Transparenz des realistischen Bildes, die gerade in strengster Anpassung an die Wirklichkeit diese durchdringt. Das würde bedeuten: auch im entschiedenen Realismus (Naturalismus) und allen Varianten alter und neuer Sachlichkeit übertrifft das geglückte Bild darstellender Einbildungskraft die Sache, von der wir sagen, daß es sie abbilde. Selbst eine Photographie, die nicht in dokumentarischer Absicht und gleichwohl von Erscheinungen der Wirklichkeit hergestellt wurde, überbietet in photographischer Reproduktion, was sich als Gegenstand in ihr ausmachen läßt. Auch sie bringt unseren Wirklichkeitsbezug, dessen Sicherheit wir je schon pragmatisch unterstellen, ins Schwanken, indem sie insistierend zeigt, was wir sonst zumeist übersehen: den festgehaltenen Blick eines Menschen, den typisierende Wahrnehmung sonst nur streift, die sinnlos leeren Straßen an einem Sonntagmorgen, die Landschaft in ihrer reinen Zufälligkeit und so fort. Wenn es aber zutrifft, daß selbst realistische Bilder uns schwankend werden lassen in unserer alltäglichen Zugriffssicherheit, dann ist es - psychologisch gerechnet - nicht erstaunlich, wenn wir darauf drängen, dem Schwanken dadurch zu entkommen, daß wir, mit dem Bild konfrontiert, die bekannte Frage nach dem, was es "vorstellen solle", nachdrücklich stellen. Ist doch immerhin zu hoffen, daß die Feststellung dessen, was ein Bild vorstellt, unsere Wirklichkeit vor ihm rehabilitiert, das heißt uns unsere Seh-Sicherheit wiedergibt. Der angeführte und bei Ingeborg Bachmann entdeckte Grundsatz, das Bild darstellender Einbildungskraft trage nicht etwa eine Botschaft (wie ein ausgesprochener Satz eine Information trage), sondern sei diese, und zwar auf eine recht rätselhafte Art, ist wahrhaft schwer zu ertragen. Denn seine Annahme bedeutet die Nichtübersetzbarkeit der Botschaft in "definitiven" Sinn. Man fühlt sich einfach sicherer, wenn man weiß, was eine Bilddarstellung "vorstellt", wenn man schlicht sagen kann, dieses oder jenes sei "bestimmt" damit gemeint. Dann nämlich hat das Bild seinen Rätselcharakter scheinbar verloren; seine Verzauberung ist gleichsam entzaubert, seine Provokation aufzufangen und entschärft. So jedenfalls scheint es.

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

Der hier als Sicherheitsmechanismus beschriebene Wille der Übersetzung von darstellenden Bildern in vorgestellte Gegenstände (von Produkten der darstellenden in vorstellende Einbildungskraft) bewegt sich im Rahmen einer Vulgarisierung platonischer Philosophie. Bekanntlich entwickelte die platonische Lichtmetaphysik eine Abstufung des Seienden nach Seinsrängen. Den obersten Seinsrang nahmen die Ideen ein (allen voran die IDEA TOU AGATHOU). Diese Ideen bildeten sich den wirklichen Dingen ein. Und so wie die wirklichen Dinge Abschattungen der Ideen waren, so waren die Bilder Nachahmungen dieser Abschattungen, also Abschattungen der Abschattungen. In solcher Seinshierarchie, das ist zweifellos ersichtlich, kommt einerseits den Bildern der geringste Grad an Bedeutung zu; andererseits sind sie immer auch auf das hin aufzuschlüsseln, wovon sie bloße "Schatten" sind. Bilder waren also jederzeit übersetzbar in Dinge, auf die sie sich bezogen, so wie diese (dem philosophischen Geist jedenfalls) auf die sie bestimmenden Ideen. Traf unter dem Gesichtspunkt der platonischen Ideenhierarchie das Unwirklichsein schon die handfesten Dinge, um wieviel mehr traf es deren Nachahmung in Bildern. Am Modell dieses Abschattungsgedankens orientieren wir uns indes noch heute, wenn wir - bewußt oder mehr unbewußt - nach dem verlangen, was ein Bild "eigentlich" vorstelle. Wir unterstellen dann, daß ein Bild uneigentlich ist und scheinbar gültige Information nur für diejenigen enthält, die als "Gefangene" der Höhle (siehe Platons Höhlengleichnis in der "POLITEIA") nichts anderes als Schatten kennen. Aber, so finden wir uns jetzt gedrängt zu fragen, sind die Bilder Ingeborg Bachmanns "eigentlich uneigentlich"? Gewiß, dingliche Wirklichkeit kommt einem "Sonnenschiff" nicht zu, so wenig wie dem Geschütz, das Otto Dix 1914 malte. Sonnenschiff und zersplittertes Geschütz sind weder in Dinge noch in (platonische) Ideen zu übersetzen. Dennoch sind sie von bestürzender Wirkmächtigkeit - wirkmächtiger als die Wirklichkeit unserer dinghaften und gedankenhaften Vorstellungen. So betrachtet und ausgehalten, sind Bilder durchaus nichts Geringeres als Ideen und Dinge, sondern von einem merkwürdig anderem Seinsrang als alles Wirkliche, auf das wir uns berufen oder in das wir uns flüchten im Wunsch, das nicht "faßbar" Vorgestellte in "realitätshaltigen" Vorstellungen faßbar zu machen. Es gibt diese Bilder (das ist eine platonisch nicht abdeckbare Er-

fahrung) nicht nur als Bilder v o n etwas, sondern als Bilder an sich. In dieser Weise ist Ingeborg Bachmanns "Sonnenschiff" ein Bild an sich, wie auch das in zersplitternden Formen auftauchende und darin zerrissene Geschütz von Otto Dix kein Bild von einem Geschütz, sondern das bildhaft Gegenwärtige des Krieges an sich ist. Im Unterschied zu Platons Einschätzung der Bilder als doppelt entfernte und schwache Wiedergabe von Ideen als höchster Wirklichkeit ist die späte nachplatonische Bilderschaft nicht durch Ideen und Dinge ermöglicht, sondern sie ihrerseits ermöglicht diese in bestürzender Weise. Massiv gesagt: Das Bild folgt nicht mehr als Schein dem Sein, sondern es geht diesem als dessen überlegene Negation voraus. Die normative Rangfolge von Sein und Schein kehrt sich geradezu um. Nur in der Beleuchtung von darstellenden Bildern kann etwas "an sich" erscheinen - oder: der Absturz des Seins in die positive Wirklichkeit (die für das einzig wahrhaft Seiende gehalten wird) etabliert die Herrschaft des Bildseins über den Schein des Wirklichen. Weil wir uns aber immer noch so verhalten, als gelte die alte Rangordnung, sehen wir in den Bildern vielfach nur einen Schein und wissen nicht, wovon. Wir verlangen immer noch, daß ein Bild etwas Gediegeneres abbilde als es selbst ist, und wenn es uns nicht gelingt, ein Abgebildetes zu finden, verdächtigen wir die darstellende Einbildungskraft der zügellosen Phantasmagorie.

### III

Zusammenfassend: Zur Seinsweise des Bildes darstellender Einbildungskraft, wie es uns beispielhaft in der Kunst erscheint, gehört eine seltsame Unwirklichkeit. Zwar gehört das "gemachte" Bild - das gesagte Sprachbild, das gemalte Kunstbild, das akustische Tonbild - auch unter die Gegenstände, sofern es in einem Medium "materialisiert" ist. Aber sein Bildcharakter geht nicht

in dieser Gegenständlichkeit auf. Ingeborg Bachmanns "Sonnen-schiff" steht da, in einem Text. Diesen Text gibt es so konkret wie es andere Dinge auch gibt. Doch hat das Sonnenschiff nicht die Gegebenheitsweise eines Textes, denn der Text, so sagen wir, hält das Bild nur fest. Es ist dort als ein geschriebenes und gedrucktes Wort, aber es ist nicht dieses geschriebene Wortzeichen. Problematischer noch: das Wortzeichen "Sonnenschiff" bezieht sich nicht auf das Phänomen Sonnenschiff wie ein Begriff auf eine Sache, von dem man bestimmt weiß, was er meint. Das schriftliche Wortzeichen "Sonnenschiff" deutet das "Sonnenschiff" selbst nur an. Dieses ist nirgendwo vorzufinden, "vorhanden". Es ist etwas Eingebildetes, so jedoch, daß es nicht nur willkürlich zusammenphantasiert ist, sondern daß ihm etwas - die ästhetische Erfahrung des Sommerendes - "entspricht". Die als Sonnenschiff vermeinte Sache ist eigentlich nicht - und sie ist doch nicht "nichts". Schon gar nicht ist sie Abbildung eines Konkreten (oder eines Abstrakten) in einer Welt des Widerscheins, die man auf ein bestimmtes Seien-des hin auflösen könnte. Der Versuch, das Sonnenschiff als Ver-bildlichung einer Idee zu entschlüsseln (wenn man unter Ideen vor-wegbestehende Orientierungen des Wirklichen meint), muß ebenso scheitern wie die Bemühung, in ihm das Produkt eines gezielten Ausdruckswillens zu sehen. So bleibt nur die Folgerung, daß Bilder (das Sonnenschiff, das zersplitterte Geschütz), wo sie nicht bloße Kopien und in diesem Sinne Veranschaulichungen von Ideen, Wirk-lichkeiten oder von beidem sind, eine eigentümliche Wirklichkeit - die Wirklichkeit einer Bildwelt - darstellen, die gleichsam in unserer vertrauten Wirklichkeit, aber doch als ganz andere vor-kommt. Philosophisch gesprochen liegt die Seinsweise darstellender Bildwelten gewissermaßen zwischen dem Sein und dem Nichts. Das heißt: das darstellende Bild ist nicht "nichts", aber es ist auch nicht so wirklich, wie es die vertrauten Umgebungsdinge sind, auf die sich die vorstellende Einbildungskraft bezieht. In diesem Zwischenstatus des imaginativen Bildes aber liegt seine eigentüm-liche Faszination und seine vielfach empfundene Irritation, der man dadurch zu entkommen sucht, daß man die Bilder ding-fest macht. Im übrigen ist Leben in den Bildwelten darstellender Einbildungs-kraft und auf der Grenze zwischen Wirklichem und Unwirklichem den



Kindern offenbar viel selbstverständlicher als den Erwachsenen. Sie kennen noch nicht die Spannung zwischen der Wahrheit des Vorstellens und der Wahrhaftigkeit des Darstellens, zwischen der Öffentlichkeit des definitiven Zeigens und der Offenheit des Sich-Zeigenden in imaginativen Verweisungen verbildlichenden Spiels. Kinder wechseln noch leicht über die Grenzen, die zwischen bildlicher Vorstellung in pragmatischer Absicht und bildlicher Darstellung verlaufen; sie sehen noch kein Problem darin, sich ein Sonnenschiff "vorzustellen". Sie sind in der Tat geübte Grenzgänger zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen, (das aber gleichwohl wirklich ist), denn sie fragen noch nicht, was die Botschaft des Bildhaften überhaupt sei, fragen noch nicht nach seiner Objektivität im Kontext des pragmatisch Objektiven.

## Siebentes Kapitel

### Die Krise der Kenntlichkeit oder die Entbildlichung der Welt

#### I

Ästhetische Erfahrung der Welt im Medium darstellender Einbildungskraft und geronnen in Bildern ist, wenn unsere analytischen Bemühungen zutreffen, eine besondere Weise des Zeigens. Wir erinnern uns: In unserer ersten Verständigung über das Phänomen des Darstellens ließen sich daran die Momente des Zeigens, der Wahrhaftigkeit, der Öffentlichkeit und der Transparenz abheben. Auf den ersten Blick scheinen diese Momente ganz selbstverständlich auf jede Art von Darstellung zuzutreffen. Ein Bild zeigt etwas (wir nennen es zumeist seinen "Inhalt"); ein Bild, das sich in einem Trägermedium (Sprache, Ton, Stoff, Film usf.) materialisiert hat, stellt sich zumindest potentiell einer Öffentlichkeit, derjenigen etwa des Betrachters; jedes darstellende Bild hat ferner einen Wahrheits-

und Wahrhaftigkeitsanspruch, selbst dann, wenn es Fiktionen oder Visionen darstellt; schließlich ist jedes Darstellungsbild insofern transparent, als man durch das Bild hindurch auf etwas verwiesen werden soll, was üblicherweise seine "Bedeutung" genannt wird. Die Überzeugung allerdings, mit dieser vierfachen Charakteristik die Eigenart des darstellenden Bildes schon zureichend getroffen zu haben, wird erst sicherer, sobald man das Darstellungsbild mit demjenigen der Vorstellung vergleicht. Schon wenn man nach der Besonderheit des Zeigens in darstellenden Bildern fragt, wird spürbar, daß ein darstellend zeigendes Bild nicht auf die schematisierende Wiedergabe unserer pragmatisch konstruierten Vorstellungswelten angelegt ist, sondern daß es diese, wie wir gesehen haben, auch dann noch übersteigt oder durchdringt, wenn es sie ganz realistisch repräsentiert. Das Zeigen der Einbildungskraft geht in der Tat - wie Humboldt formulierte - auf eine radikale "Verwandlung" (Tilgung) der Wirklichkeit. Man erkennt sie zwar - im realistischen Bild - wieder, aber man erkennt sie nicht so, wie man sie kennt. Das Zeigen im Darstellungsbild kann daher keine pure reproduktive Demonstration sein. Das heißt aber auch: der sogenannte Bildinhalt, mag er auch irgendwie als "konkreter" wiedererkennbar sein, bleibt in seiner Erscheinung nicht unbetroffen von seiner Vergegenwärtigung in bildlicher Darstellung. Die Konsequenz ist, daß der Öffentlichkeitsstatus des Darstellungsbildes nicht identisch ist mit demjenigen der allgemeinen Vorstellungen, also mit der Perspektivität des intersubjektiven Wahrnehmens und der wissenschaftlichen Objektivität. Das Darstellungsbild, so kann man sagen, veröffentlicht nicht nur etwas (einen subjektiven Seelenzustand), sondern es läßt etwas öffentlich werden, was im Vorstellungsgefüge alltäglicher Öffentlichkeit vielleicht als vorbewußte Öffentlichkeit (der Dinge selbst?) latent "vorhanden" ist. Verhält es sich aber so, dann sind Wahrheit und Wahrhaftigkeit des Darstellungsbildes nicht deckungsgleich mit der Wahrheit oder Falschheit objektiver Vorstellungen, die wir uns von der Welt nach Regeln unseres pragmatischen Interesses "machen". Noch einmal anders formuliert: Die Transparenz des Darstellungsbildes, selbst dort, wo es sich auf rein menschliche Sachverhalte bezieht, hat nicht die Struktur formaler Intersubjektivität (der alltäglichen Erfahrungen und der Wissenschaften), es ist nicht

gegenständlich transparent (selbst nicht in einem Stilleben), sondern ist durchsichtig auf eine vor-gegenständliche Welt- und Selbsterfahrung, in der Dinge und Menschen anders aufleuchten als im Scheinwerferlicht pragmatisch vorstellenden Bewußtseins. Und es ist die Erfahrung dieser Tiefentransparenz im durchdringenden Zeigen und seinem eigentümlichen Wahrheitsanspruch, die - jedenfalls heute - eine tiefsitzende Unsicherheit erzeugt, die den Umgang mit darstellenden Bildern zur Flucht in die Vorstellungswelten führt, in denen man sich sicher wähnt.

## II

Das Problem, das in neuzeitlicher ästhetischer Erfahrung der Welt im Medium darstellender Einbildungskraft immer schärfer hervortritt, kann als Problem der Kenntlichkeit von Bildern charakterisiert werden. Wir stellten bereits fest: Die Irritationen, die ein Bild der Einbildungskraft erzeugt, sind diesem grundsätzlich eigentümlich, weil jedes Kunst-Bild (unabhängig vom Medium der Verbildlichung) etwas darstellt, das nicht restlos in Aussagen und konkrete Erfahrungen übersetzbar ist. Das Kunst-Bild darstellender Einbildungskraft lebt geradezu von seiner Unauflösbarkeit in empirische Sachverhalte. Daran läßt sich die Einsicht, daß das Bild Botschaft sei und nicht Botschaften transportiere, festmachen. Diese Einsicht, das wurde allmählich deutlicher, bedeutet aber nicht nur eine quantitative Unerschöpflichkeit, sondern eine qualitative. Das heißt, ein darstellendes Bild läßt sich überhaupt nicht im Status eines Informationsträgers begreifen, sondern hat grundsätzlich den Rang einer Sinn-Bildlichkeit mit eigener Wahrhaftigkeit. Die Frage nach dem, was ein Bild erkennen oder kenntlich werden läßt, richtet sich niemals nur auf Tatsachen, sondern auf deren sinnhafte Verklammerungen. Wenn aber nun eine geschichtliche Situation eintritt, in der die Sinnbildlichkeit des Bildes der Einbildungskraft - also ihre religiöse, metaphysische, weltanschauliche Transparenz - als Sinnhorizont einer gemeinsamen Bildwelt zusammenbricht oder außer Kraft gesetzt wird, dann tritt das ein, was

Adorno als die Erscheinung des "bilderlosen Bildes" in der Kunst bezeichnet. Die aufschlußreiche Textstelle bei Adorno lautet: "Kunstwerke sind Bilder ohne Abgebildetes und darum auch bilderlos; Wesen als Erscheinung. Sie ermangeln der Prädikate Platonischer Urbilder so gut wie Nachbilder, zumal dessen der Ewigkeit; sind durch und durch geschichtlich." (Ästhetische Theorie, Ges.Schriften, Bd. VII, Frankfurt/Main 1970, S. 427) Machen wir uns das klar: Die plastische Darstellung der Erschaffung des ersten Menschenpaares und seines Sündenfalls, sei es in der Vorhalle der romanischen Kirche von Andlau oder auf einer Säule im südlichen Eingang der Kathedrale von Amiens, ist deshalb keine bilderlose Verbildlichung darstellender Einbildungskraft, weil ihr sinnbildlicher Sinn für den Gläubigen, der die Schöpfungsgeschichte, insbesondere Genesis 2-4, kennt, jederzeit lesbar war (und ist). Zwar ist auch hier das Bild kein gegenständlich übersetzbare Abbild, das man in einen sachlichen Informationsgehalt definitiv aufschlüsseln könnte, wohl aber erzählt das Bild einen Sinn, den Schöpfungsmythos in sinnbildlicher Verbildlichung. Der Mythos ist der am plastischen Bild jederzeit präsente Sinnhorizont. Er ist eine verbindliche und verbindende Auslegung, die das Bild kenntlich und für den Betrachter wiedererkennbar werden läßt. Mit Adornos Worten: es handelt sich nicht um ein "bilderloses Bild", sondern um ein bilderreiches Bild, in dem die Differenz von Darstellung und Dargestelltem nicht als Gegenstand und Vorstellung, wohl aber als Sinn und Bild immer mitgewußt wurde. Ähnliches ist wohl auch von den griechischen Bildwerken zu sagen. Die Bronze des Apoll von Phidias (450 vor Christus) war sinnhaft eindeutig. Apollon, die Liebesfrucht des Zeus und seiner Geliebten Leto, war den Griechen ein strahlender Repräsentant des Götterhimmels, eine Lichtgottheit, die auch das Dunkel der Zukunft durch Pythias Mund im delphischen Heiligtum zu durchdringen vermochte. Überdies war er der göttliche Schirmherr der Musik und der Dichtung, und es ist angesichts der Vielfalt solcher Vorzüge nicht verwunderlich, daß griechische Künstler auch dann an diesem Gott Maß nahmen, wenn es um die bildnerische Darstellung durchaus Sterblicher - etwa von Athleten - ging. Was Humboldt feststellte, nämlich die Einheit des griechischen Weltbildes als repräsentatives Gefüge von Schicksal, Göttern und Menschen, gibt in der Tat einen geschlossenen Sinnhorizont vor, der die Darstellungsbilder griechischer Einbildungs-

kraft ebenso durchdringt und umschließt wie die monotheistische Lehre des Christentums die religiösen Bildwerke in alten Kirchen und Kathedralen. Im einen wie im anderen Falle gibt es eine grundsätzliche Kenntheitlichkeit im Tertium des Mythos oder der Lehre. Mit einem Wort: Der Sinn des darstellenden Bildes ist hier keine autonome Schöpfung der Künstler, sondern er wird aus einem umfassenden Sinnhorizont vergegenwärtigt und gegenwärtig gehalten - auch durch das Zurücktreten dienender Einbildungskraft hinter ihrem Werk. Dieses begreift sich tatsächlich "medial", allerdings nicht primär im Sinne einer Vermittlung zwischen Menschen, sondern als Vermittlung zwischen Mythos, Lehre und Leben, die nach der Seite der Sinnmächte durch das Bild nie ganz eingeholt wird. Deshalb kann man hier auch noch zwischen Bild und Botschaft unterscheiden (oder zwischen Bild und Bildsinn) - allerdings auch nicht in der Weise der umstandslosen Aufschlüsselung. Auf das Moment der Transparenz bezogen: die Transparenz der Bilder hat eine deutliche Bezugsdimension, man weiß, worauf die Bilder hinweisen, und weiß es allgemein.

Eine deutliche Veränderung tritt nun in jenem geschichtlichen Moment ein, indem der einzelne Mensch - das Individuum, das Subjekt - sich gegen seine mythische Verortung in geschlossenen Sinnwelten zu behaupten beginnt. Für Nietzsche kündigte sich das bei Euripides an, von dem er sagt, er habe den (einzelnen) Menschen auf die Bühne gebracht. Andere verbanden dieses Ereignis weniger mit der antiken Aufklärung als vielmehr mit dem Beginn des neuzeitlichen Bewußtseins im 17. Jahrhundert. Zu welcher Schätzung man hier auch immer neigen mag: sicher ist, daß die reine Selbstverbildlichung des Menschen und seiner Welt die allgemeine Kenntheitlichkeit mythisch oder lehrhaft geschlossener Bildwelten angreift und bedroht. In Bildwerken rein künstlerischer Einbildungskraft setzt sich zunehmend durch, was man als Subjektivierung und Autonomisierung der Kunst bezeichnet. Beide Tendenzen verbinden sich in den Begriffen von Genie und Genialität, Begriffe, die im Künstler den großen Menschen herausstellen, der über mehr als nur landläufiges Talent verfügt. Prinzipiell bedeutet die Autonomisierung der Einbildungskraft deren Historisierung. Sie wird endlich, wenn auch in einem unendlichen Progreß. So bei Humboldt im Progreß der Annäherung an die Idee (der Vollendung), die in dem Maße

geschichtlich wird, in dem sie nur durch geschichtliche Individuen darstellbar ist. Hat die Kenntlichkeit des Bildes hier noch einen Anhalt an der idealischen Überhöhung der Wirklichkeit in freigesetzter Kraft und in der Beispielhaftigkeit, mit der sie das allgemein Menschliche der Einbildungskraft in idealischer und exemplarischer Weise bezeugt, so formuliert bereits Hegel die These vom Ende der Kunst in seinem ebenso grandiosen wie auch fragwürdigen Entwurf einer dialektischen Philosophie der Weltgeschichte. Darin werden die Kunstbilder der Einbildungskraft der Verwirklichung des absoluten Geistes unterworfen; das Verhältnis von Kunst und Idee wird ontotheologisch dynamisiert. Kunst ist nicht, wie bei Humboldt, die eigentlich unendliche geschichtliche Synthesis von Idee und Leben mit immanenter Vervollkommnungstendenz, sondern Kunst überlebt sich im Dienst des Weltgeistes. In der Einleitung zur Ästhetik Hegels heißt es unmißverständlich: "... die Kunst (ist) nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes." (Suhrkamp-Werkausgabe, Bd. 13, S. 25) Und den Prozeß ihres Vergehens schildert Hegel bekanntlich als Abfolge dreier Hauptformen der Kunst: der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunst. Sie folgen aneinander in einer Stufung, in der der absolut freie Geist zunehmend von sich Besitz ergreift. In symbolischer Kunst hängen Idee und Bild nur abstrakt und zufällig zusammen. Inhalt und Form des Kunstwerks stimmen noch nicht zueinander. In klassischer Kunst kommt es zu dieser Zusammenstimmung. Aber hier ist die Idee noch an das freie Subjekt gebunden. Erst auf der dritten Stufe, derjenigen der romantischen Kunst, erfaßt sich die Idee selbst als freier Geist und streift die Verbildlichungen von sich ab. Sie wird vollendet symbolisch und insofern philosophisch. Die reflexive Form wird gleichgültig gegen den Inhalt. Erst also ist der Inhalt gleichgültig gegenüber der Form, dann verschmelzen beide zu klassischer Stimmigkeit; diese aber löst sich wieder auf zugunsten des absoluten Geistes, der sich in der reinen Idee des Schönen ergreift und der am Ende Kunst insgesamt als Stadium auf seinem Lebenswege überschreitet, das heißt, sie wird selbst zum Sinnbild seiner abgelegten Vergangenheit.

Mit dem Ende zumindest der *w e l t* geschichtlichen Rolle der Kunst - denn historisch gibt es Kunst bis heute - hat auch die darstellende Einbildungskraft letztlich ihren Sinn eingebüßt. Die zur reinen Vergewisserung der Idee befreite Philosophie wäre an ihre Stelle getreten. Sie bedürfte als Selbstvergegenwärtigung des Geistes auf fortgeschrittener Stufe der Bilder nicht mehr. Die reine Reflexion hätte die weltgeschichtliche Phase hinter sich gelassen, in der sie, gleichsam noch auf die Bilder gestützt, sich im Medium der Anschauung bewegen mußte, um für sich selbst und andere verständlich zu sein. Wie immer man die weltgeschichtliche Konstruktion Hegels einschätzen mag: als problemgeschichtliches Symptom und somit von außen gelesen markiert sie in der Tat eine Situation, die man als Eröffnung einer bilderlosen Welt bezeichnen kann - einer Welt des reinen Gedankens, der offenbar nichts mehr anschauen kann und muß, um sich mit sich selbst zu vermitteln. Der absolute Geist erzwingt das Bilderverbot wie der alttestamentarische Gott.

Hier sollte die Erinnerung an Hegels Ästhetik nur dazu dienen, den Eindruck jenes Vorgangs zu vertiefen, den man als Entbildlichung der Welt durch den Verlust geschlossener Sinnbilder bezeichnen kann. "Entbildlichung" meint dabei nicht, daß es keine Bilder der Einbildungskraft mehr gebe; es meint allerdings, daß die verbindlichen Bildhorizonte, die Kunst-Bilder ehemals a priori verständlich sein ließen, sich aufgelöst haben, und zwar mit der Folge, daß die spätere Produktivität der Einbildungskraft mehr und mehr die allgemeine Kenntlichkeit ihrer Bilder verlor, diese selbst geschichtlich wurde. Die darstellende Einbildungskraft wurde gewissermaßen auf sich selbst zurückgewiesen. Berühmt für die Rückwendung darstellender Einbildungskraft auf sich selbst wurde ein Gespräch, das nach Aufzeichnungen von Paul Valéry zwischen dem Maler Degas (1834 bis 1917) und dem Dichter Mallarmé (1842 bis 1898) stattfand. Valéry berichtet, Degas, der sich selbst als Dichter versuchte, habe zu Mallarmé gesagt: "Ihr Handwerk ist infernalisch. Es gelingt mir nicht, zu machen, was ich will, und doch bin ich voller Ideen..." Darauf antwortete Mallarmé: "Verse macht man nicht mit Ideen, mein lieber Degas."

Man macht sie mit Worten." (P. Valéry, Dichtkunst und abstraktes Denken, 1939. In: P. Valéry, Zur Theorie der Dichtkunst, Aufsätze und Vorträge, Frankfurt am Main 1962, Insel-Lizenzausgabe 1975, S. 148) Mallarmés Reaktion auf Degas' Klage zeigt deutlich an, wie das Material der Dichtung - das Wort - sich gleichsam gegen den Sinn verselbständigt, wie Dichtung nicht mehr als poetische Einkleidung von bloß subjektiven Ideen verstanden werden kann und will, wie sie - im Verlust übergreifender Bildwelten - "rein" (pure) wird. In reiner Poesie spielt die Einbildungskraft nur noch mit ihrem Material und mit sich selbst; sie hat keine Entsprechungsbezüge mehr, wie sie in Mythen und geschlossenen Lebenslehren vorlagen. Ihre Verbildlichung ist nur noch Verbildlichung ihrer selbst, ohne Fremdbestimmung und kosmologischen Ort. Oder anders gesagt: der Künstler ist nicht mehr der Seher und Kündler, niemand mehr, der substantielle Formen des Glaubens, Denkens und Empfindens übermenschlich ins Bild bringt. Sein Thema sind auch nicht mehr die Menschen oder die Menschheit; sein Hauptthema ist er selbst - oder der Lyriker rettet sich in die reine Form und Sprache und setzt den entschiedenen Willen zur Form als (einzig) Objektives gegen die Überschwemmungen subjektiver Empfindungswelt. Auch in den bildenden Künsten ist zu belegen, wie sich die "Gegenstände" in Zentrierung auf die Ausdruckswelten der Künstler auflösen - auflösbar werden, weil keine "höhere Instanz" deren Ordnung und Ansehen verbürgt. Die Darstellungen der Einbildungskraft werden durchgängig in verschiedenen Stilrichtungen (Impressionismus, Expressionismus, konkrete und abstrakte Malerei) zu Selbstdarstellungen, wenn auch dieses Selbst keineswegs das bloß subjektive ist. Mit einem Wort: Die künstlerische Einbildungskraft anthropologisiert sich, das heißt: sie begreift sich zunehmend als menschlicher "Ausdruck" und nicht mehr als "Medium", das ebenso transparent auf die Menschen hin ist (auf den Künstler und Rezipienten) wie auf dasjenige, was ihn umgreifend als Ordnung des Weltbildes trägt. Das ist durchaus die Situation einer Krise, also einer tiefgehenden Unterscheidung in geschichtlicher Selbstausslegung darstellender Einbildungskraft, die in dem Maße an Bildsicherheit verlieren muß, in dem die Bilder nur noch als Ausdruck und nicht mehr als vorgeordnete Vermittlungen von Weltein-



druck und Selbsta Ausdruck verstanden werden. Jetzt wird Kunst anthropomorph, und nichts kann das verlässlicher zeigen als die Vorliebe für das Wort "Ausdruck". Man fragt eigentlich nicht mehr, was ein Bild bedeutet, sondern was es ausdrückt - oder man sucht die Bedeutung in seinem Ausdruck und findet sie dort nicht. Nicht zuletzt deshalb, um das noch einmal zu betonen, sucht man, wenn schon nicht nach dem Sinn des Bildes (der nicht mehr eindeutig auszumachen ist), so wenigstens nach den Vorstellungen, die es objektiv oder subjektiv enthält - und bemerkt nicht, wie diese Suche durch den eigentümlichen Bildcharakter des Darstellungsbildes selbst erfolglos sein muß.

## Achtes Kapitel

### Wahrheit und Verbildlichung: die Krise der Einbildungskraft bei Nietzsche

#### I

In Adornos Begriff des "bilderlosen Bildes" läßt sich (allerdings im Unterschied zu Adornos Ausweisung dieses Begriffs) das neuzeitliche Problem einer Einbildungskraft zusammenfassen, die - gleichsam vor den Trümmern übergreifender Bildwelten stehend ganz auf sich als den autonomen Autor ihrer Bilder zurückgeworfen wird. Die Krise darstellender Einbildungskraft liegt nicht darin, daß sie bildohnmächtig geworden wäre; sie liegt vielmehr darin, daß sie sich entschiedener denn je vom Menschen her begreifen muß. Die Verbildlichungen der darstellenden Einbildungskraft wurden durchgängig anthropomorph, seit kosmologische und metaphysische Ordnungen zersplitterten, jedenfalls an allgemeiner Verbindlichkeit einbüßten. Ihre Verbildlichungen wurden, wenigstens hinsichtlich der Kenntlichkeit, zunehmend riskanter. Und gerade wenn man sich die ehemals geschlossenen Bildwelten vergegenwärtigt, in denen Bild und Sinn, Schein und Sein noch eindeutig vermittelt waren, läßt sich die Frage nicht vermeiden, ob die Autonomie der

Kunst (der Einbildungskraft), ihre Freiheit, nicht auch sehr hoch bezahlt wurde. Aber das kann tatsächlich nur eine hypothetische, mithin folgenlose Frage sein. Der Versuch, geschlossene Bildwelten postmetaphysisch in Optionen für "neue Mythen" wiederherzustellen, muß mißlingen und ist bestenfalls eine Selbsttäuschung, schlimmstenfalls eine Selbstmanipulation. In beider Dienst sollte sich eine ästhetische Erziehung und Bildung nicht stellen lassen, die sich die Krise der Einbildungskraft vor Augen hält.

Überaus aufschlußreich für das Problem der Wiedergewinnung eines neuen Mythos war Nietzsches Versuch, den Sinn krisenhaft auf sich selbst geworfener Einbildungskraft in Teilen seines frühen Werkes zu durchdenken.

Unter den vielen Zitatfragmenten Nietzsches, die im Umlauf sind, findet sich auch jenes von der "ästhetischen Rechtfertigung der Welt". Das Zitat heißt im genauen Wortlaut: "denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt." Es findet sich im 5. Kapitel der Frühschrift Nietzsches mit dem Titel "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1870/71), die nach seiner eigenen und späteren Einschätzung von 1886 zwar ein "verwunderliches und schlecht zugängliches Buch" darstellt, in dem er aber doch den Mut gehabt habe, "die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der Optik des Lebens." (KTA, Bd. 70, S. 29 u. 32) Versuchen wir nun, Nietzsches Deutung der Einbildungskraft - der darstellenden vor allem - und ihrer Rehabilitierung in seiner frühen Philosophie nachzugehen, so finden sich in den Zitaten erste, entscheidende Hinweise: Der erste Hinweis betrifft die These Nietzsches, daß eine Rechtfertigung und das heißt "Legitimation" des menschlichen Lebens ("Daseins") und der Welt überhaupt nur durch die Kunst zu leisten sei, also durch keine andere Erfahrung. Diesem Hinweis folgend, müßten wir bei Nietzsche in der Tat eine Rehabilitierung der Einbildungskraft vermuten, und zwar selbst angesichts des Zusammenbruchs objektiv verbindlicher Bildwelten. - Der zweite Hinweis beträfe ein Verhältnis zwischen vorstellender und darstellender Einbildungskraft. Denn wenn Nietzsche es sich im "Versuch einer Selbstkritik" nach fünfzehn Jahren und deutlichen Wandlungen seines Denkens

immer noch als Verdienst anrechnete, wissenschaftliche Erfahrung unter die Optik der ästhetischen zu bringen und beide in ihrer Rechtfertigung vor dem Leben zu prüfen, so geschah das - in überdies bildungskritischer Absicht - vor allem als Konfrontation von wissenschaftlicher Vorstellung und ästhetischer Darstellung der Welt. Wir treffen also bei Nietzsche die Grundzüge der Einbildungskraft wieder, um die wir uns phänomenal und geschichtlich bemühten.

## II

Wenn Nietzsche sagt, Welt und Dasein seien überhaupt nur ästhetisch zu rechtfertigen, so setzt er offenbar große Hoffnung in die Einbildungskraft, von der wir meinten, daß sie - seit Hegel - in eine tiefe Krise geraten sei, die das Phänomen des bilderlosen Bildes (das Humboldt noch nicht kannte) heraufbeschwor. Man fragt sich also, wie Nietzsche seine These von der alleinigen Rechtfertigung von Leben und Welt durch ästhetische Einbildungskraft der Kunst selbst rechtfertigen konnte. Dabei muß einem deutlich sein, daß der Rechtfertigungsanspruch durch darstellende Verbildlichung einen erheblich höheren Anspruch an die Leistung darstellender Einbildungskraft stellt als irgendeine andere Weise der Verbildlichung von Wirklichkeit. "Rechtfertigung" heißt ja nicht nur, etwas bestätigend zeigen, sondern seine legitime Geltung vor Augen zu stellen. Das aber soll durch Kunst geschehen. Wir fragen: Wie? Die Beantwortung dieser Frage (für uns die Frage nach der Rechtfertigungsleistung der Einbildungskraft unter geschichtlich schwierigen Verhältnissen der Verbildlichung) bedarf eines genaueren Einblicks in Nietzsches Gedankengänge, die er im Vor- und Umfeld der "Geburt der Tragödie" formulierte. Hier findet sich das aufschlußreiche Textfragment "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" von 1873, das aus dem Nachlaß überliefert ist. Der Titel des Fragments zeigt seine Thematik deutlich

an: Es geht um "Wahrheit" und um "Lüge", und zwar im "außermoralischen" Sinne. Die These, um deren Evidenz sich Nietzsche hier bemüht, lautet: Die Wahrheit ist eine Lüge, der man nicht moralisierend beikommen kann, weil sie dem Dasein notwendig ist. Das ist zumindest eine sehr merkwürdige Behauptung, die (abgesehen davon, daß sie eigentlich selbst keinen Wahrheitsanspruch erheben dürfte) evident zu machen ist. Der für unsere Bild- und Verbildlichungsthematik entscheidende Argumentationszug Nietzsches operiert sprachtheoretisch in folgender Weise: Zunächst unterstellt Nietzsche, daß Wahrheit mit dem Gedanken arbeite, die Sprache sei "der adäquate Ausdruck aller Realitäten" (KTA, Bd. 71, S. 608). Das sei jedoch keineswegs der Fall, sondern die erste grobe Täuschung. Eine Täuschung deshalb, weil Sprache grundsätzlich nur in einem Bildbezug zu ihren Gegenständen stünde. Sprache ist nicht adäquater Ausdruck der Welt, sondern deren Verbildlichung im Horizont des Menschen. In einer etwas groben Rekonstruktion der Genesis von Worten (des klassischen Modells zur Erörterung der Sprachentstehung und Sprachwahrheit) erläutert Nietzsche die Wortentstehung als zunehmend starr werdende Verbildlichung eines ursprünglichen Nervenreizes, den das Zusammentreffen mit der Wirklichkeit im Menschen hinterläßt. Am Anfang also stünde ein Nervenreiz, der im Menschen eine Bildvorstellung auslöst (das wäre der erste Akt der Verbildlichung); die Bildvorstellung wird mit einer identifizierenden Lautkombination, dem Wortklang versehen (der zweite Akt der Verbildlichung), dem dann die schriftliche Fixierung (als dritter Akt der Verbildlichung) folgen könnte. Wichtig ist, daß der Rückgang vom Wortgebilde zur Sache nur bis zum auslösenden Nervenreiz rekonstruiert werden kann, nicht aber bis in die reizauslösende Sache selbst, die immer nur unter Bedingungen ihrer menschlichen Verbildlichungen erscheint, also niemals in dem, was sie an ihr selbst ist. Kurz, Wörter und Wortgefüge sind nicht Ausdruck der Sachen, sondern Ausdruck menschlicher Reaktionen auf Reize, über deren Beziehung zu den Sachen nichts auszumachen ist. So ist die Sprache für Nietzsche insgesamt eine mehrfach gestufte Metaphorisierung eines Reizerlebnisses, das nicht in Anspruch nehmen kann, in irgendeiner Weise der wirklichen Realität zu entsprechen. Den Grund zu sprachlicher Verbildlichung nennt Nietzsche "Metaphorisierung", das heißt

die gesamte Wortwelt ist eine metaphorische Welt - allerdings eine solche, das muß hinzugefügt werden, deren Metapher nicht in realitätsadäquate Aussagen übersetzt werden können. Die metaphorisch vermeinten Dinge selbst bleiben unbekannt, sie sind in keinen Aussagen wahrhaft auszusprechen. Sind nun schon die Worte nichts anderes als Metaphern, in denen sich der Mensch seine Welt einfängt, ohne deren Realitätsgründe zu kennen, so rücken auch die Begriffe den Menschen nicht näher an die Wahrheit, die er auszusagen behauptet, heran. Im Gegenteil, die Begriffe überbieten die Distanz metaphorisierender Worte zu den Sachen noch einmal. Denn sie sind letztlich nichts anderes als verallgemeinerte Metaphern, deren Schematisierungen durch Abstreifen individueller Bedeutungen. Begriffe sind schematische Fixierungen der um ihre individuellen Qualitäten gebrachten Reizerfahrungen. Sie entstehen durch "Gleichsetzen des Nichtgleichen" (KTA, Bd. 71, S. 610), wären also Allgemeinheitstäuschungen im Rahmen der vorbegrifflichen Metaphorik. Insgesamt: weder Wortgefüge noch Begriffskonstellationen (und letztere noch weniger als erstere) können für sich in Anspruch nehmen, in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit zu sein; sie sind nichts anderes als Projektionen und menschlich bewirkte Relationen - Täuschungen jedenfalls, wenn sie den Anspruch auf Realitätsadäquatheit erheben. Entsprechend resümiert Nietzsche seine sprachtheoretische Entlarvung scheinbarer Wahrheitsaussagen mit einer Feststellung und einer Konsequenz, die daraus folgt. Die Feststellung antwortet auf die Frage, was Wahrheit sei, mit dem Satz: "Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien (übertragen formulierten Begriffen), Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen..." Und die Konsequenz lautet: "Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind..." (KTA, Bd. 71, S. 610)

Wenn aber nun Wahrheit eine anthropomorphe Metaphorisierung der Welt (der Wirklichkeit) ist, also eine Illusion, und wenn der Mensch das überdies wissen kann und im Grunde weiß, so fragt sich, warum er derart versessen auf die Wahrheitsillusion ist. Die Wahrheit, die eine Illusion ist und gleichwohl als Wahrheit gilt, muß eine andere Funktion haben als diejenige der richtigen

Aufklärung über die Beschaffenheit der Dinge. Und für Nietzsche hat sie diese in der Tat: sie hat die Funktion einer Versöhnung des menschlichen Leidens an der Unergründlichkeit der Welt und sie hat die Funktion, eine notwendige Ordnung in die Welt zu bringen, die Handeln erlaubt. Die Illusion der Wahrheit ist also funktional auf den Menschen hin gerechtfertigt und nicht dadurch, daß sie irgendwelche Gegenstände richtig trifft. Und doppelt gerechtfertigt ist diese Illusion deshalb, weil sie einerseits eine Ordnung des Lebens im Weltchaos erlaubt und andererseits - als ästhetische Wahrheit - den Menschen von der leidvollen Erfahrung seines individuierten Daseins "erlöst". Ohne Schwierigkeiten aber erkennen wir in der doppelten Illusionierungsfunktion der Wahrheit unsere eigene Unterscheidung zwischen vorstellender und darstellender Einbildungskraft wieder. Für Nietzsche allerdings ist die Einbildungskraft im einen wie im anderen Falle mit ihrem Anspruch, Wahrheiten hervorzubringen, illusionär. Die vorstellende Einbildungskraft stellt so wenig die Dinge an ihnen selbst vor wie die darstellende. Vielmehr wird in beiden Modalitäten die Welt nur nach menschlichen Maßen und Intentionen imaginiert. Es gibt nichts, woran sich die Bilder der Einbildungskraft, seien sie vorstellend oder darstellend, festmachen könnte. Gleichwohl kann an der Notwendigkeit einbildungskräftiger Weltbezüge nicht gezweifelt werden. Der Mensch muß, um praktisch handelnd überleben zu können, - darin den Göttern gleich - die Welt nach seinem Bilde formen. Er muß auf die doppelte Distanz der Begriffe gehen, wenn ihm die blanke Not das Überleben diktiert. Er ist gezwungen, die anschaulichen Metaphern, die bloß individuelle Reize zu begrifflichen Allgemeinheiten identifizieren, wenn sein Überleben (im Unterschied zum Tier) davon abhängt, "eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden aufzubauen, eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Grenzbestimmungen zu schaffen, die nun der andern anschaulichen Welt der ersten Eindrücke gegenübertritt, als das Festere, Allgemeinere, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische. (KTA, Bd. 71, S. 612) Unverhohlen bewundert Nietzsche das "Baugenie" des Menschen, "dem gleichsam auf fließendem Wasser das Auftürmen eines unendlich komplizierten Begriffsdomes gelingt." (KTA, Bd. 71, S. 613)

Nur, der Mensch vergißt, in welchem beweglichen und unauslotbaren Boden er seine Grenzen einzeichnet oder wie mangelhaft gegründet seine "Begriffsdome" sind. Das ist ihm auch nicht vorzuwerfen. Im Gegenteil, der Mensch muß vergessen, um seinen Überlebensimpuls zu bewahren; er muß, wie es an einer entscheidenden Stelle heißt, die aus dem "Urvermögen menschlicher Phantasie herausströmende Bildermaße" durch den "unbesiegbaren Glauben" an eine Wahrheit an sich bändigen, und zwar "dadurch, daß (er) sich als Subjekt, und zwar als künstlerisch schaffendes Subjekt, vergißt." Nur dadurch "lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz." (KDA, Bd.71, S. 614)

Hier wird es vollends deutlich: der Mensch ist für Nietzsche wesenhaft Künstler. Nicht also der eine oder andere Mensch ist Künstler, den Talent, Gabe und Gelegenheit zu künstlerischem Ausdruck und Ruhm verhelfen. Der Künstler als Ausnahmeerscheinung ist nur Exponent eines viel hintergründigeren Künstlertums, das selbst die Wahrheiten schafft, von denen man platonisierend glaubte, sie trotzten dem Schein, in dem Kunst notwendig mit ihren Bildern gefangen sei. Die Wahrheit ist nichts anderes als Schein; aber ihre Scheinhaftigkeit ist das, was sie für den Menschen auszeichnet. Ohne die allgemeinen Bildschemata der Wahrheit, die für Nietzsche offenbar ein wahrhaft "frommer Selbstbetrug" ist, würde der Mensch gewissermaßen in den Fluß stürzen, über den er seine "Begriffsdome" errichtet hat. Und anthropologisch gerechnet gibt es auch für Nietzsche keinen moralischen Grund, Menschen ihren frommen Selbstbetrug in den Vorstellungsbildern der "Wahrheit" vorzuwerfen. Nichts ist dringlicher als die Illusion der Wahrheit. Nichts notwendiger als jene pragmatisch operierende Einbildungskraft, die Verlässlichkeiten erzeugt, von denen man allerdings fragt, wie verlässlich sie sind, wenn sie erst einmal als Illusionen, selbst als notwendige, durchschaut sind. Nietzsche aber ist offensichtlich der Auffassung, daß sich der Täuschungswille als tiefsitzender Lebensimpuls gegen jede Aufklärung durchsetzen wird, und zwar als deren Vergessen.

Aber die anthropologische Bestimmung des Menschen als eines Einbildungskünstlers, der sich in den Vorstellungskonstruktionen "seiner" Wahrheit zum Segen des Lebens vergißt, hat eine doppelte Ausprägung: der Mensch nämlich ist Vernunftkünstler (wenngleich er das vergißt) und er ist schöpferischer Bildkünstler, "Artist". Auch bei Nietzsche gibt es, wie angezeigt, die Differenz und Spannung zwischen arbeitender und träumender Einbildungskraft. Das wird im Textfragment besonders deutlich in Nietzsches Unterscheidung zwischen dem Vernunftmenschen und dem intuitiven Menschen. Dabei handelt es sich auch hier nicht um analytische Begriffe einer empirischen Charakterologie, sondern um zwei existentielle Grundstellungen zur Welt, die sich ontisch nur in bestimmten Charakteren ausdrücken. Verbunden sind diese Grundstellungen überdies in jenem wesenhaften Künstlertum des Menschen, das als "Trieb zur Metaphernbildung" und als "Fundamentaltrieb" (KTA, Bd. 71, S. 618) immer am Werk ist. Den Vernunft- und Begriffskünstler haben wir schon kennengelernt: er ist der Künstler, der über der anschaulichen Welt der Metaphern seine Begriffskonstruktionen, sei es handelnd oder wissend oder auf beiderlei Weise, errichtet. Seine Weise, die Welt vorzustellen, läßt sie zu vernünftigen Zweck erstarren. Aber unterhalb dieser Erstarrung, das wurde schon im Bild des "Begriffsdomes" deutlich, fließt die chaotische Welt der Erscheinungen fort, bleibt die Dynamik des Weltgrundes unerreichbar offen. Die Wahrheit vorstellender Einbildungskraft bezwingt nicht, worauf sie sich bezieht, so wenig wie die Vernunft der Begriffe das Gewoge der Anschauungsbilder, also die unendlichen Produktionen der Einbildungskraft bändigt. Der "Trieb zur Metaphernbildung" setzt sich immer wieder gegen jenen der Begriffsbildung durch. Um das, was sich in dieser Dissonanz und Spannung abspielt (es ist unsere Dissonanz und Spannung von vorstellender und darstellender Einbildungskraft) zu charakterisieren, greift Nietzsche zum spekulativ interpretierten Phänomen des Traums. Ist also der Vernunftmensch der abstrakte Begriffskünstler, so ist der Mensch der Intuition der Traumkünstler. Er bezieht sich nicht auf die sprachliche Welt des Logos und seiner Begriffe, sondern des Mythos und seiner Erzählungen. Das heißt: der Traumkünstler (für Nietzsche der eigentliche Künstler) geht den Weg vom Logos zum Mythos zurück: fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wahren Men-



schen so bunt, unregelmäßig, folgenlos und unzusammenhängend reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes ist." (KTA, Bd. 71, S. 618) Der Traumkünstler setzt an die Stelle der kausalen Konstruktionen des Vernunftmenschen (Konstruktionen, die in der doppelten Entfernung von der Realität ihren Sinn nur im Nutzen haben) eine a-kausale, im Mythos verdichtete Bildwelt, die im tiefsten Sinne des Wortes eine Spielwelt ist, in der das undurchsichtige Weltspiel mythisch nachgespielt wird. Und er überspielt - wie Nietzsche mit Blick auf die Griechen darlegt - die bloß vorstellende Einbildungskraft und deren Produktionen, indem er schöpferisch die Bedürftigkeit verleugnet, die jene hervorbringen ließ. Die Bild- und Begriffswelt des Handelns und der Vernunft deckt nur pragmatisch die Not ab, sich in einer unergründlichen Welt übersichtlich einzurichten. Sie führt nicht zu Glück und Befreiung. Dazu indes führt die gelungene künstlerische Intuition, sofern sie nicht nur Übel abwehrt, sondern "Erhellung, Aufheiterung und (das Entscheidende) Erlösung" ermöglicht. (KTA, Bd. 71, S. 621) Das bedeutet jedoch nicht, daß der intuitive Mensch glücklicher lebe als sein Bruder in der Vernunft, der freilich auch sein Gegner sein kann. Künstlerische Intuition enthält kein subjektives Glücksversprechen, das Dauer haben könnte. Im Gegenteil, die Intuition und ihre träumenden Verbildlichungen setzen jene tragische Verfassung des Menschen voraus, jene Bild-Einsicht Nietzsches, die er in der Feststellung formuliert: "daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens, und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend." (KTA, Bd. 71, S. 607) In Träumen hängend auf dem Rücken eines Tigers, das ist nicht nur irgendeine Metapher in diesem Kontext, sondern es ist das Grundgleichnis, in das Nietzsche die Mensch-Welt-Natur-Beziehung faßt. Davon weiß (ahnt) der intuitive Mensch, und er versucht in seinen Bildern und Mythen sich und andere Menschen mit dieser Weltlage zu versöhnen, indem er den Spielschein der Kunst zwischen sich und diese im Grunde erbarmungslose Welt ausbreitet. Er ist es, der die wahrhaft ästhetische Rechtfertigung der Welt und des Lebens leistet. Die Versöhnung des Lebens mit seiner elementaren Tragik ist das "Meisterstück der Verstellung", (KTA, Bd. 71, S. 621), das ganz

nahe am Leiden liegt. Wer sich also auf die Intuitionen darstellender Einbildungskraft einläßt in der Hoffnung auf Versöhnung, ist ungleich gefährdeter als jeder Vernunftmensch, dem immer noch die Maske stoischer Würde bleibt.

## Neuntes Kapitel

### Nietzsches Versuch einer metaphysischen Rehabilitierung der Einbildungskraft

Wir haben uns Friedrich Nietzsches früher Schrift "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" erinnert, im Zusammenhang mit unserem Problem der pragmatisch-vorstellenden und ästhetisch-darstellenden Einbildungskraft. Wir diagnostizierten, den Begriff des "bilderlosen Bildes" Adornos aufnehmend, einen zunehmenden Schwund übergreifender Bildwelten, der - im Blick auf unsere Zeit und deren Probleme ästhetischer Erziehung und Bildung - immer stärker dazu geführt hat, die unsicher gewordene Einbildungskraft durch die Substitution von Vorstellungen gegenständlicher Wahrnehmung zu sichern. Das jedenfalls auf der Seite der Zuschauer, während sich auf der Seite künstlerischer Verbildlichungen, so ist zu beobachten, die Hinwendung auf das Problem des Künstlers und das Experiment mit den Mitteln zu einer immer stärkeren und irritierenderen Autonomisierung der darstellenden Einbildungskraft führt. Diese Entwicklung konnte von Humboldt noch nicht vorhergesehen werden, noch wurde sie von Hegel geahnt, der allerdings mit der These von der Aufhebung der Kunst in die Selbstreflexion des Geistes auch als Wegbereiter einer Entbildlichung der Einbildungskraft gesehen werden kann. Wie aber steht Nietzsche in dieser Linie? Offenbar so, daß bei ihm noch einmal in einer höchst radikalen Wendung sowohl der vorstellenden wie aber auch der darstellenden Einbildungskraft eine entschiedene anthropologische (und letzten Endes kosmologische) Bedeutung zugesprochen wurde. Die Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild - die eigentliche Leistung ästhetischer Einbildungskraft nach Humboldt - wird bei Nietzsche zu einer Frage

von Überleben oder Tod. Nur, und das unterscheidet ihn diametral von Humboldt, gibt es für ihn in der Kunst keine idealischen Wahrheitssynthesen mehr, keine in der Erscheinung wurzelnden Ideen, in denen positive Welttotalität und Individualität sich auf dem Vollendungswege miteinander vermittelten. Nietzsches Rekonstruktion griechischer Kunst ist denkbar anders als diejenige Humboldts. Aber noch viel hervorstechender ist, daß Nietzsche im Vergleich zu überkommenen Denktraditionen die Verbildlichungen nicht mehr mit der Priorität der Wahrheit verbindet, sondern umgekehrt die Wahrheit als Verbildlichung im pragmatischen oder versöhnenden Schein und insofern (vor ihrem alten Begriff) als wahre Täuschung identifiziert. Nur so läßt sich die Daseinspriorität des darstellenden Künstlers begreifen, der, wie ausgeführt, für Nietzsche das Daseinsmodell par excellence ist. Will Hegel die Kunst in die Wissenschaft (des absoluten Geistes) aufheben, so Nietzsche die Wissenschaft in die Kunst. Der Anthropomorphismus, für Humboldt wie für Hegel (wenn auch mit verschiedenen Argumenten) verdächtig, ist für Nietzsche die einzig zulässige Weise, Wahrheit zu begründen. Diese kann allerdings, gemessen an ihrem überkommenen Anspruch auf Realitätshaltigkeit, keine Wahrheit mehr sein.

## II

Des frühen Nietzsche spekulative Rehabilitierung der ästhetischen Welterfahrung hat in seiner Interpretation griechischer Kunst in der "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" ihren Höhepunkt und ihre Vollendung gefunden. Die griechische Götterwelt erschien ihm keineswegs mehr als vollendetste und überdies noch heiterhelle Vermittlung zwischen Menschen, Göttern und Schicksal. Im Gegenteil, je mehr er sich auf die Kunsttriebe des Apollinischen und Dionysischen besann, desto fragwürdiger erschien ihm das heitere Griechenbild der Klassik. Resümierend schrieb er: "Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe (des Traumes und des Rausches - E.S.) und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht

zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr wurde, umso mehr fühlte ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, daß das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine als das Ewig-Leidende und Widerspruchsvolle zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung braucht." (KTA, Bd. 70, S. 61 f.)

Ist das aber die metaphysische Grundbefindlichkeit der Welt selbst, also die unauflösbare Widersprüchlichkeit des Wahrhaft-Seienden, so kann der Mensch nur die fortgesetzte Selbsterlösung der Welt in Visionen ihrer Erscheinungen wiederholen. Die Anthropomorphisierung der Welt - zumindest bei den Griechen, aber nicht nur bei ihnen - "entspricht" der metaphysischen Weltverfassung selbst. Diese ist tragisch und entsprechend ist das menschliche Leben in dieser Welt tragisch, durchsetzt von "Schrecken" und "Entsetzlichkeiten". Dagegen wehrte sich der Grieche in den Visionen seiner Kunst, so durch "jene künstlerische Mittelwelt der Olympia", die er aus "tiefster Nötigung" schuf. (Vgl. KTA, Bd. 70, S. 518) - Für uns aber ist an Nietzsches visionärer Rekonstruktion der Einbildungskraft bei den Griechen entscheidend, daß er ihre eigentliche Leistung in der schöpferischen Zeugung einer "Mittelwelt" sah, in der Mittelwelt der Mythen, die nach zwei Seiten transparent ist, nämlich nach der Seite der unergründlichen Welt (der Schopenhauer-Bezug ist hier sehr deutlich) und nach der Seite des Menschen, der sich im Schein des Mythos mit der Welt versöhnt. Die imaginative Erfindung einer Mittelwelt (als mittlerer Welt und Zwischenwelt) bleibt für Nietzsche die Hauptaufgabe ästhetischer Erfahrung unter der Annahme tragischer Weltverfassung. Allerdings wird im Gang der Zeiten und schon bei den Griechen eine Entwicklung deutlich, in der die mythische Erzeugung der Mittelwelt nicht unbestritten bleibt. Denn es tritt das in Erscheinung, was Nietzsche den "sokratischen Geist" des "theoretischen Menschen" nennt. Inbegriff des sokratischen Geistes ist der "Denker", der, nach Nietzsche, in der Gestalt des Euripides die geschichtliche Bühne betritt. Er ist der Logiker und Kritiker, der den "Zuschauer auf die Bühne bringt" (KTA, Bd. 70, S. 103), der also das mythische Geschehen der dramatischen Handlung subjektiviert und psychologisiert. Er ist der Aufklärer, der die darstellende Einbildungskraft subjektiv vorstellend domestiziert, der die ästhetische Mittel-

welt intransparent macht, indem er eine Mittelwelt der Vorstellungen an ihre Stelle setzt. Als ästhetische Erfahrung ist jetzt nur noch der "ästhetische Sokratismus" zulässig, der nach dem Motto handelt und kritisiert: "alles muß verständlich sein, um schön zu sein." (KTA, Bd. 70, S. 112) Seine Wahrheit ist diejenige des Bewußtseins und nicht mehr diejenige des Mythos. Unschwer läßt sich im ästhetischen Sokratismus jener "Vernunftmensch" des Textfragments wiedererkennen - jetzt allerdings mit einer geschichtlichen Pointe. Denn der theoretische Mensch, der in seiner "vor ihm unerhörten Daseinsform" (KTA, Bd. 70, S. 126) dem Mythos widerspricht, hat die historische Funktion, den sokratischen Geist auf die Spitze zu treiben, von der aus ein neuer Mythos sichtbar wird. Für diese historische Funktion der Wissenschaften (denn sie sind der Inbegriff des sokratischen Geistes) sprechen nach Nietzsche die besten unter den sokratischen Köpfen: Kant und Schopenhauer. Ihr Verdienst ist es gleichsam, den geheimen Wahn der Wissenschaften aufgedeckt und eine Wiedergeburt der Tragödie (die Nietzsche damals noch von Wagners musikalischem Gesamtkunstwerk erwartet) vorbereitet zu haben. In Kant (mit seiner Lehre vom Unerreichbaren "Ding an sich") und in Schopenhauers Pessimismus wird der Sokratismus vorstellender Einbildungskraft gebrochen und eine neue Möglichkeit der Erlösung der Welt und des Menschen im mythischen Schein darstellender Einbildungskraft historisch vorbereitet.

Dieser knappe Aufriß einiger Gedanken aus der "Geburt der Tragödie" ist erforderlich, wenn man Nietzsches Konzeption einer Rehabilitierung darstellender Einbildungskraft auch bildungskritisch verstehen will. Denn Nietzsches Bildungskritik läßt sich auf den Begriff des "Alexandrinertums" bringen. Alexandrinertum aber wäre nichts anderes als die Folge des seine historische Funktion nicht durchschauenden Sokratismus, also eine verhärtete Ruinanzform der theoretischen Einstellung. Alexandrinismus ist die nur noch positivistisch vorgestellte Welt der epigonalen Wissenschaften und Künste, aus der der Geist jeglichen schöpferischen Künstlertums geflohen ist. Prägnant formuliert Nietzsche das in seinen Notizen zu einer unausgeführten zeitgemäßen Betrachtung, die den Titel "Wir Philologen" tragen sollte. Dort heißt es: "Aufklärung und alexandrinische Bildung ist es bestenfalls, was Philologen wollen."

Nicht Hellenentum." (KTA, Bd. 71, S. 656) Alexandrinismus wäre eine vorgestellte Bildungswelt (des Gedächtnisses, der Daten und Fakten), die sich weder in ihrer Herkunft (aus dem Geist bloß vorstellenden Feststellens) durchschaut noch in ihrer geschichtlichen Funktion erkennt. Es ist eine im sokratischen Geist verödete Menschen- und Bildungswelt, die nicht mehr um die notwendige Lüge der Wahrheit weiß und unfähig ist, das elementare Wesen jeder Form der Einbildungskraft - nämlich die Konstitution der Mittelsphären und Mittelwelten zu erfassen. Gegen diese Verhärtung im blinden Alexandrinismus richtet sich Nietzsches ganze Bemühung um die Wiederherstellung eines postsokratischen Mythos. Jedenfalls fordert der naive Optimismus, den Nietzsche bei den alexandrinischen Gelehrten und bei den Bemühungen um besitzbürgerlichen Aufbau von Bildungswelten am Werke sieht, ihn immer erneut zu polemisch scharfen Argumentationen heraus. Ästhetische Rechtfertigung durch den künstlerischen Schein ästhetischer Einbildungskraft bezieht sich nicht nur auf diesen selbst, sondern ist auch Legitimationsgrund jeglicher Bildung, die dann allerdings nicht mehr im überkommenen Sinne als bloße Aneignung (vorgestellten) Wissens begriffen werden kann, sondern als eine bildungskräftige Bekundung pessimistischer Weltlage, die sich im Schein erlöst. So wie bei Nietzsche die Metaphysik geschlossener Weltbilder in der Chaos-These an ein Ende gelangt (alle Weltbilder sind letztlich nur anthropomorphe Perspektiven, nie "die" Welt), so gelangen auch alle Vollendbarkeitsideen von Bildung an ein Ende. Auch Bildung ist in der Tat nur ästhetisch legitimiert, das heißt: als notwendige Scheinwahrheit zu rechtfertigen, wobei diese Rechtfertigung letztlich (vgl. "Basler Vorträge") nur den Genies möglich ist, nicht jedoch den "Vielen", die gebildet sein möchten. Nur sie allein vermögen die anstehende Aufhebung der Wissenschaften in den (neuen) Mythos zu bewerkstelligen, also neue Versöhnungsbilder in darstellender Einbildungskraft zu schaffen, und zwar in einer bilderreichen Bildung.

### III

Nietzsches Bemühung um eine Rehabilitierung ästhetisch-darstellender

Einbildungskraft ist ebenso eindrucksvoll - wie letztlich tragisch, weil die Rechtfertigung seines Versuchs einer Wiedergeburt des Mythos sich historisch nicht einlöste. Schon zu seinen Lebzeiten, als sich Nietzsche aus der Faszination durch Wagner löste, mußte er das wohl erkennen. Weder trat das Ende des Sokratismus als Auflösung des "Wahns" der Wissenschaften ein, noch sollte sich das Alexandrinertum der Bildung - die Verbindung von Bildung und Besitz - überleben. Der "Instinkt für Kunst", einer der drei Indikatoren (neben dem "Bedürfnis für Philosophie" und dem Bezug auf das klassische Altertum) für eine wahrhaft akademische Bildung sollte nicht in die Substanz der Universitäten eingehen. (Vgl. "Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten" KTA, Bd. 71, S. 498) Die geschichtliche Vermittlung zwischen ästhetischer und vorstellender Einbildungskraft fand nicht statt. Der Gegensatz von "Anstalten der Bildung" und "Anstalten der Lebensnot", gleichsam die institutionelle Ausprägung des Doppelcharakters der Einbildungskraft, blieb nicht einmal als definierbarer Gegensatz bestehen. Er ebnete sich nach der Seite der Lebensnot ein. Dies aber mußte zwangsläufig geschehen, wenn Nietzsches metaphysische Grundannahme von dem substantiellen Widerspruchs- und Leidenscharakter der Welt zumindest offiziell nicht geteilt wurde. Ein neuer versöhnender Mythos ist nicht in Sicht, und er kann auch nicht durch schiere Forderungen sichtbar gemacht werden. Ihn herstellen zu wollen, das würde bedeuten, ihn als technisches Produkt der Vorstellungskraft zu etablieren, also ihn mit den Mitteln zu schaffen, gegen die er antreten soll.

Der geschichtliche Zug zur Entbildlichung darstellender Einbildungskraft konnte auch durch Nietzsches frühe Artistenmetaphysik nicht aufgefangen werden. Die ebenso radikale wie immer noch suggestive Interpretation der griechischen Tragödie mußte sich in der Hoffnung auf die Wiedergeburt des Mythos aus einer Zeit inspirieren lassen, die sehr weit hinter der historischen Stunde zurücklag, in der Nietzsche auf die Erneuerung des Mythos setzte. Gleichwohl bringt das Versagen prognostischer Hoffnung Nietzsches Analysen, phänomenologisch gelesen, nicht um jeden Kredit. Im Gegenteil, gerade durch dieses "Versagen" wird die Spannung der anthro-

pologischen Grundkräfte des Vorstellens und Darstellens nur um so deutlicher. Daß wir uns als Vernunftmenschen und als Künstler und als beides zumal immer wieder auf uns selbst zurückgeworfen finden, daß die ästhetische Rechtfertigung der Welt nicht deren einzige ist, sondern immer erneut pragmatisch (und mit guten anthropologischen Gründen) bestritten wird, daß - umgekehrt - der Universalitätsanspruch pragmatischer Rechtfertigung des Lebens und der Welt auf den Widerspruch ästhetischer Einbildungskraft stößt - diese weder im Mythos noch in Vernunftkonstruktionen der Geschichte unauflösbare Dialektik gehört offenbar zur fundamentalanthropologischen Selbsterfahrung, hinter die wir nicht zurückkommen. Gewiß hat es geschichtliche Phasen gegeben (und wir versuchten es darzulegen), in denen sinnbildliche Horizonte mythischer Allgemeinheit und der Allgemeinheit von Lebenslehren Vorstellung und Darstellung zusammenschlossen im Gefüge einer einheitlich erfahrenen Einbildungskraft. Immer aber ist der Mensch, und sei es auch nur Sinn verbürgend, an den Sinnwelten beteiligt, auf die er sein Leben und dessen Verständnis setzt. Diese Beteiligung mag zu Zeiten im Dunkel bleiben, sich gar nicht als solche wissen. Dennoch kommt offenbar die geschichtliche Stunde, in der sich die Beteiligung des Menschen an seinen Bildern ins Bewußtsein holt. Es ist gleichsam die Stunde zwischen Sein und Nichts, in der die Frage aufkommt, woraufhin denn die Bilder darstellender Einbildungskraft "eigentlich" transparent seien - auf die Wahrheit nämlich einer festgegründeten Seins- und Schöpfungsordnung oder auf die Wahrheit einer fortlaufenden Negation bzw. eines Scheins, der (wie bei Nietzsche) keine Chance hat, sich jemals auf "die" Wahrheit durchsichtig zu machen, und zwar deshalb, weil der Mensch in solchem Hoffen seine Wahrheitsmöglichkeiten überzieht. Man wird Nietzsche stets entgegenhalten müssen, daß er mit der Deklaration der Wahrheit zur Lüge immer noch mit einer Hoffnung auf "die" Wahrheit operiert, der er glaubt das Ende zu bereiten. War er vielleicht doch nicht konsequent genug im Hinblick auf die Wahrheit des Scheins, die nur eine mannigfaltige sein kann, weil in ihr die Zeit selbst spielt - die Zeit als Einbildungskraft der Intuition wie als Einbildungskraft des Vernunftmenschen.

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.



Wie gesagt: Die Artistenmetaphysik fängt die Entbildlichung der Moderne, gemessen an den geschlossenen Bildwelten vergangener Zeiten und europäischer Tradition, nicht auf, sondern sie betont sie nur noch im Verlust ihrer metaphysischen Hoffnung - wie Nietzsches frühe Bildungslehre das Bildungsproblem dadurch besonders betonte, daß sein Ausweg der Genius-Theorie der Bildung ungangbar war. Und in eben diesem Sinne unfreiwilliger Betonung und Hervorkehrung von Problemen durch Versagen von Lösungen unterstreicht der totalisierte Anspruch auf ästhetische Rechtfertigung der Welt aus allgemeinem menschlichem Künstlertum - gerade in seinem Versagen - sich auf die Rolle der Einbildungskraft sachhaltig zu besinnen. Das ist keine voreilige Affirmation, wohl aber das Eingeständnis, daß auch die elementare ästhetische Einbildungskraft, unbeschadet ihrer Eigenschaft als anthropologische Grundgegebenheit, an geschichtliche Bedingungen ihres Erscheinens gebunden ist, die sie allerdings auch mitformuliert. Und Nietzsche hat durchaus seine geschichtliche Lage entschiedener als andere begriffen, und zwar auch im Horizont unseres Problems: des Spannungsverhältnisses von vorstellender und darstellender Einbildungskraft. Wenn wir seine (frühe) Hoffnung auf eine Wiedergeburt des Mythos nicht teilen können, so nicht aus der Arroganz der Spätergeborenen, sondern aus Erfahrungen einer wiederum veränderten geschichtlichen Lage, in der die Herrschaft des Vorstellens, der Entbildlichung durch technisch-schematisierende Vorstellungsmuster, überdeutlich geworden ist und in der zugleich die verhängnisvolle Wirksamkeit ideologischer Zweckmythen das Vertrauen in den Mythos gründlich erschüttert hat.

Von diesen Erfahrungen bewegt waren auch die ästhetischen Überlegungen Walter Benjamins. 1936 schrieb Benjamin seinen bekannten Aufsatz mit dem Titel "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". Das eigentliche Thema dieser Arbeit ist die (politische) Verführbarkeit ästhetischer Einbildungskraft, die jeder mit Erfahrung abdecken kann, der sich noch an den suggestiven Schein von Aufmärschen zu erinnern vermag. Analytisch setzt Benjamin an beim Problem neuer technischer Reproduktionsmittel, vor allem bei der photographischen Reproduktion, die nur noch das Negativ, aber kein Bild-Original mehr kennt. Sie wird ihm zum Symptom

einer veränderten Grundstellung zur Kunst und ihrer Tradition überhaupt. Beide geraten in jene Krise, die Benjamin als Ende der "auratischen" Kunst schildert. Auratische Kunst ist in Benjamins kunstphilosophischer und kunstsoziologischer Betrachtungsweise jene, die Funktionen im magischen und religiösen Weltverständnis erfüllte und sich darin legitimierte. Benjamins bekannte Definition dieser Kunst bestimmt sie "als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag", wobei an das Kultbild als Nähe des fernen Gottes zu denken wäre. (W. Benjamin, *Illuminationen*, Ausgew. Schriften, Frankfurt/Main 1961, S. 154) Der von Benjamin konstatierte Zusammenbruch der Aura, also der Verklärung durch überhöhende Annäherung, kommt durchaus in die Nähe unserer Feststellung von der Entbildlichung darstellender Einbildungskraft. Ein entscheidendes Moment des krisenhaften Zusammenbruchs der Aura sieht Benjamin in der Tendenz zur Überwindung der "Einmaligkeit", die das Kunstwerk bislang auszeichnete und hervorhob. Diese Einmaligkeit machte die Echtheit und Unverwechselbarkeit des Originalkunstwerks gegenüber seinen Kopien (die es in begrenzterem Umfang und mit begrenzteren Mitteln auch in vormodernen Zeiten gab) aus. Sie war, nach Benjamin, verbürgt in der Rolle, die das Kunstwerk im religiösen und mythischen Ritual spielte. Wenn aber nun diese Einmaligkeit des auratischen Kunstwerks durch die technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten moderner technischer Mittel unterlaufen wird, entsteht in Benjamins Interpretationsperspektive eine neue Lage, die er in den Satz faßt: "An die Stelle ihrer (der auratischen Kunst - E.S.) Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik." (a.a.O. S. 156) So würde also die fortschreitende technische Entwicklung (die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken durch technisch-künstlerische Produktionsformen insbesondere) die "Umwälzung" der auratischen in die nicht-auratische Kunst bewirken. (Die Anlehnung an marxistische Denkkategorien ist hier unverkennbar). Allerdings ist diese Umwälzung in der Einschätzung Benjamins auch ambivalent. Zumindest läßt sich jene Feststellung so verstehen, in der es heißt: "Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe ... im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden." (a.a.O. S. 156) Verbindet man das mit dem Hin-

weis auf den tiefgreifenden "Wahrnehmungswechsel", der im Drängen auf Gleichartiges liegen soll und mithin das Einmalige vergleichgültigt, so finden sich darin auch kritische Untertöne. Und diese werden noch deutlicher, wenn es heißt: "So bekundet sich im anschaulichen Bereich, was sich im Bereich der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht." (a.a.O. S. 155) Die Umwälzung auratischer zu postauratischer Kunst durch Technisierung der Produktions- und Reproduktionsmittel führt demnach - in unserer begrifflichen Sicht - zu einer stiltypischen Verschmelzung von vorstellender (technischer) und darstellender (künstlerischer) Einbildungskraft. Die auratische Kunst hebt sich in einer künstlerischen Technik auf, die sich der materialen und formalen Vergleichgültigung statistischer Analyseverfahren angleicht. Bis zu diesem Punkt könnten wir Benjamin noch folgen. Es wäre seine Version des von uns als Entbildlichung bezeichneten Vorgangs. Schwieriger ist es, die Konsequenzen Benjamins aus seiner Analyse der Entbildlichung (als Aufhebung der Einmaligkeit) zu teilen. Die Hauptkonsequenz ist die These, daß mit der technisch vermittelten Form postauratischer Kunst sich - historisch erstmalig - die Chance eröffne, das Kollektivsubjekt der "Masse" (für Benjamin kein kulturkritischer, sondern philosophischer Begriff) in den Stand künstlerischer Autorschaft zu erheben - ein für Nietzsche etwa undenkbarer Gedanke. "Die literarische Befugnis", so sagt Benjamin, "wird nicht mehr in der spezialisierten, sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut." (a.a.O. S. 165) Diese Vision eines kollektiven Subjekts der Kunstproduktion in nachauratischer Zeit steht zwar in schärfstem Kontrast zu Nietzsches Genie-Theorie des großen Individuums, das allein wesenhaft gebildet und mithin wahrhaft Künstler sein könne. Andererseits trifft sich Benjamin mit Nietzsche aber im Grad seiner visionären Hoffnung. Die Ausschließlichkeit, mit der Nietzsche der Kunst am Ende die Rechtfertigung des Daseins im neuen Mythos vindizierte, findet sich bei Benjamin als absoluter Primat der Politik in der Kunst wieder. Oder anders: Der Verpflichtung der Kunst auf den neuen Mythos auf der einen Seite entspricht die Verpflichtung der Kunst auf eine eschatologisierte Politik auf der anderen. Ordnet sich bei Nietzsche die pragmatische Vorstellungskraft letztlich der darstellenden Einbildungskraft unter (denn nur sie kann versöhnen), so bei Benjamin die darstellende der vor-

stellenden, wenn auch durchaus nicht in einer Technokratie befördernden Weise. Denn Benjamin hat gesehen, daß die ideologische Bewirtschaftung ästhetischer Einbildungskraft in faschistischen Massenbewegungen eine große Gefahr war, der er am Ende selbst zum Opfer fiel. Deshalb sollte die Fundierung postauratischer Kunst auf Politik sich mit der ästhetischen Selbstmobilisierung der Massen verbinden und im Gegenzug gegen den Faschismus eine auch durch Kunst befriedete klassenlose Gesellschaft herbeiführen. Die Masse als Subjekt der ästhetischen Einbildungskraft - oder das Genie? Es berührt merkwürdig zu sehen, wie sich Nietzsche und Benjamin, in ihren inhaltlichen ästhetischen Intentionen geradezu konträr, aber dennoch im visionär Utopischen ihrer großen Hoffnung treffen. Darin besteht in der Tat eine tragische Verwandtschaft. Nietzsche wollte Lösung und Erlösung durch die Wiedergeburt des Mythos im postsokratischen Gesamtkunstwerk. Benjamin versprach sich dasselbe von einem postauratischen Massenschöpfertum. Der Gegensatz zwischen dem Genie-Subjekt und dem Massen-Subjekt als Künstler erscheint kaum überbrückbar, und dennoch verbinden sich beide Rehabilitierungen ästhetischer Einbildungskraft in ihrem utopischen Gehalt. Und an Benjamin wäre die Frage zu richten, ob nicht die postauratische Kunst als Selbstästhetisierung des Massensubjekts, ihrer eigenen Intention zum Trotz, wieder einen neuen und gefährlichen Mythos schafft, nämlich denjenigen einer sich selbst in Kunst verwandelnden Technik. Benjamin und Nietzsche träumten einen ähnlichen großen Traum. Sie sind dafür nicht zu kritisieren. Nur, wir stehen - leider - vor den Trümmern dieser Träume, unfreiwillig aufgewacht, und wir müssen uns solcherart wachend fragen, ob nicht jeder Versuch, die Wirklichkeit (und sei es utopisch) in ein Bild zu fassen, weder Lösungen noch Erlösungen bringt. Weder durch einen neuen Mythos noch durch seine Verschmelzung mit den großen Atemzügen politischer Philosophie ist der Prozeß der Entbildlichkeit gewaltlos rückgängig zu machen. Wo aber immer Einbildungskraft unter Gewalt gerät, und sei es diejenige ihrer eigenen Utopien, hat sie sich um ihren unvertretbaren Ursprung gebracht: um den Einzelnen, dem unter unseren geschichtlichen Bedingungen das Risiko zufällt, für seine Bilder und Schemata einstehen zu müssen, und zwar gerade, wenn man ihm das ausreden möchte.

## Zehntes Kapitel

Ausblick: Ästhetische Stiftung der Biographie durch  
erinnernde Einbildungskraft.

### I

Wer über Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung nachdenkt, steht offenbar vor schweren und schwierigen Hypothesen, wenn er sich auf die Probleme einläßt, die im Hintergrund seiner Fragen verborgen sind. Wir haben uns bemüht, ihnen nicht auszuweichen, dabei wohl wissend, daß die Ablösung der Hypothesen in einer griffigen Aufarbeitung der Phänomene und ihrer tiefgestaffelten Geschichte - nicht nur aus Zeitgründen - unmöglich ist. Gleichwohl ist uns etwas von dem Fundament in den Blick gelangt, auf dem ästhetische Erziehung und Bildung phänomenal und geschichtlich ruhen. Wir erinnern uns: Ausgangspunkt unserer Überlegungen war das vorwissenschaftliche Phänomen ästhetischer Erfahrung. Von ihr versuchten wir, unter Zuhilfenahme der Wortgeschichte (die uns als Dokumentation der Problemgeschichte erschien), einen ersten phänomenalen Eindruck zu gewinnen. Erfahrung als grundsätzliche Weise menschlicher Weltzuwendung, als elementar bewegte Einlösung unserer Weltoffenheit, das schien uns der Boden zu sein, in dem auch der ästhetische Umgang mit den Dingen und uns selbst wurzelt, bevor er sich in Verfahren spiegelt und methodologisiert wird. Das ist einerseits evident. Andererseits, welches mochten die Grundzüge ästhetischer Erfahrung sein? Was teilten sie mit dem allgemeinen Erfahrungs begriff, und was konnte ihre Besonderheit ausmachen? Um diese Frage beantworten zu können, suchten wir Rat und Hilfe bei Denkern, die sich diesem Problem gestellt hatten, vor allem bei Wilhelm von Humboldt. Sein ästhetischer Haupt-Satz, alle Kunst (verstanden als höchste Steigerung ästhetischer Welterfahrung) sei "Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild", unterstrich und bestätigte unsere Vermutung, das Entscheidende an ästhetischer Erfahrung sei eine Verbildlichung der Welt bzw. jener Wirklichkeit, die wir als "unsere

Welt" bezeichnen. Verwandlung der Wirklichkeit - aber wohin und wodurch? Das Wohin beantwortete sich bei Humboldt durch fortlaufende Synthesen harmonischer Proportionalität, und zwar im idealischen Zug zur Vollendung in der Verlebendigung der Ideen und in der Idealisierung des Lebens. Und wodurch sollte das geschehen? Durch Einbildungskraft. Sie wurde uns gleichsam zum Stichwort eigenen Weiterdenkens, für dessen Richtung Humboldt ebenfalls Anregung gab. Wir fragten nach dem anthropologischen Sinn (und Zweck) dieser Kraft, die Einbildungskraft genannt wird, und analysierten sie aus der Perspektive ihrer Grundleistungen. Diese sahen wir in zwei fundamentalen Zügen einbildungskräftiger Weltzuwendung: in vorstellender und darstellender Einbildungskraft. Das konnte nur bedeuten: es gibt nicht nur die ästhetische Einbildungskraft (und Verbildlichung), sondern auch jene, die wir als "pragmatisch" (gelegentlich in metaphorischer Wendung als "arbeitend") bezeichneten. Die anthropologische Evidenz dieser gedoppelten Einbildungskraft war leicht zu belegen. Der Mensch verbildlicht die Welt sowohl unter Gesichtspunkten der Zweckmäßigkeit, wie unter solchen des Schönen der Interesselosigkeit und des Wohlgefallens. Auch das bestätigten historische Denker von Rang - so Aristoteles, nach ihm und mit ihm Humboldt und Kant. Rein analytisch läßt sich die Doppelung der Einbildungskraft also gut belegen und durch "Autoritäten" bestätigen.

Aber diese Doppelung hat auch, so sahen wir, ihre eigentümliche Geschichte und Dramatik. Das pragmatische Vorstellungsbild, in dem wir unsere Welt praktisch und technisch schematisieren, geht - zumindest seit der neuzeitlich-technischen Entwicklung - nicht mehr nahtlos ins ästhetische Bild über. Mehr noch: die ästhetischen Bilder selbst werden unkenntlich und stellen sich dabei in ihrer seltsamen Rätselhaftigkeit heraus, die sie vielleicht immer gehabt haben, die aber durch die geschlossenen Bildwelten verdeckt blieb. Wir suchten diesen Rätselcharakter an einigen Zeilen Ingeborg Bachmanns zu begreifen und als merkwürdige Zwischenstellung des Kunstbildes zwischen Sein und Nichts wenigstens andeutend zu fixieren. Mit diesem Exkurs und den scheiternden Versuchen, die Verszeilen und Bilder zu "übersetzen", wurde uns das Problem der Entbildlichung, des drohenden Verlusts der Kenntlichkeit deutlich. Gerade die Bemühungen, Darstellungsbilder in solche der Vorstellun-

gen zu transferieren, sprachen hier in ihrem Scheitern eine beredete Sprache. Der Grundzug ästhetischer Erfahrung, die Verbildlichung der Welt, steht also nicht nur in Spannung zur Übermacht der Vorstellungsbilder, sondern entfaltet eine Spannung in sich selbst: den Widerspruch zwischen Verbildlichung und Entbildlichung, der auf die Gesamteinschätzung ästhetischer Einbildungskraft historisch durchschlägt, und zwar als ihr Fragwürdigwerden.

Wir bemühten uns, diesem Fragwürdigwerden etwas genauer nachzugehen. Dabei kam Hegel in den Blick (mit seiner These von der weltgeschichtlichen "Aufhebung" der Kunst in die reine Reflexion des absoluten Geistes), aber auch Nietzsche (mit seinem frühen und offensichtlich immer noch verlockenden Versuch, gleichsam im Gegenzug zu Hegel die weltgeschichtlich verabschiedete Einbildungskraft anthropologisch und metaphysisch zugleich zu rehabilitieren.) Könnte dieser Versuch gelingen? War an die Wiedergeburt des Mythos noch in einem geschichtlichen Augenblick zu denken, in der sich der Mensch mit allen seinen Wahrheiten lebensnotwendig betrog? War es nicht doch nur eine hintergründige anthropologische Zweckmäßigkeit (die Zweckmäßigkeit der Versöhnung), die die Einbildungskraft letztlich technisch rehabilitierte, nämlich als Versöhnungskonstrukt einer Zwischenwelt? Konnte diese Zwischenwelt, wie immer sie aussehen mochte, noch den Status eines verbindlichen Mythos gewinnen, wenn sich der Künstler-Mensch als dessen Urheber durchschaute? Sollte die Wiedergeburt des Mythos unter diesen Bedingungen möglich sein, dann doch nur, wenn sich der Mensch als dessen Urheber vergaß. Konnte er das aber noch? Ist die Wiedergewinnung des mythischen Scheins möglich, wenn dessen Scheinhaftigkeit erst einmal entdeckt ist? Oder sind dann nur noch Schein-Mythen denkbar, Selbsttäuschungen, in denen nicht Wahrheit aufgeht, sondern der "Wille zur Macht" lauert? Die Einbildungskraft im Dienste lebensnotwendiger Selbsttäuschung - würde sie nicht, verbunden mit dem "Willen zur Macht", dem schließlich auch der Mythos nicht heilig ist, nur eine gewalttätige Selbsttäuschung sein? Und gilt dasselbe nicht - mutatis mutandis - für Benjamins eschatologische "Politisierung" der Kunst in ihrer postauratischen Phase?

II

Es ist nicht verwunderlich, daß sich hier die Fragen häuften. Denn es sind unsere Fragen und Fragwürdigkeiten, die kein historisierender Geist in der Ferne zu entschärfen vermag. Und bedenkt man sie recht, so sind ästhetische Erziehung und ästhetische Bildung wahrhaftig keine Seitenthemen eines Hauptthemas "Erziehung und Bildung". Wenn es die Aufgabe ästhetischer Erziehung und Bildung ist, den einbildungskräftigen Zugang zur Verbildlichung der Welt zu eröffnen, diese aber in ihrem Bildsinn weder aktuell eindeutig kenntlich noch potentiell Ausblicke auf neue Mythen jenseits des Alltags und über ihn hinaus gewährt, dann können ästhetische Erziehung und Bildung keine homogenen Bildwelten vortäuschen oder sich an deren Antizipation, geschichtlich legitimiert, beteiligen wollen. Die widerstreitenden "Tendenzen" zur Verbildlichung und Entbildlichung müßten auch pädagogisch ernst genommen werden, und zwar gerade in der Absicht zu vermeiden, daß die Entfremdung der Einbildungskraft in vorfabrizierten Bild- und Sinnwelten zur undurchschauten Selbst- oder Fremdtäuschung gerät. Diese aber droht von zwei Seiten: von der Stilllegung der Einbildungskraft durch dicht gezeichnete Vorstellungsbilder, die der Mühe des Wiedererkennens entheben, weil sie immer nur das schon Bekannte präsentieren oder weil sie den irritierenden Schein der Kunstbilder in der Illusion befriedigen. Die Illusionierung der Einbildungskraft durch ihre bereitwillige Besetzung mit Pseudo-Visionen einer anziehenden oder abstoßenden Fassadenwelt ist deshalb so extrem gefährlich, weil sie jene um ihre Freiheit bringt, mehr noch, weil sie die innere Distanz unterläuft - die Distanz der *reservatio imaginationis* - die die elementare Voraussetzung der Stiftung eigener Bildwelten ist. An dieser Stiftung eigener Bildwelten aber kann ästhetische Erziehung und Bildung nicht vorübergehen, wenn sie geschichtlich ehrlich sein will. Die Erfahrung der Individuierung der Bildwelten ist nichts anderes als der Aufbau einer ästhetischen Biographie, der "ästhetischen Seite" der Identität. Und nicht etwa nur, weil man es päd-



agogisch mit dem Einzelnen (sich an Humanismen erinnernd) gut meint, ist die ästhetische Stiftung von Individualität ein "wertvolles Programm", sondern deshalb, weil die Einzelheit des Einzelnen unserer Selbsterfahrung auf der Stufe des Widerspruchs von Verbildlichung und Entbildlichung entspricht. In gebrochener Welt- und Wirklichkeitsharmonie treten mit sehr viel größerer Schärfe die Probleme der Individualität und Identität hervor als unter gegensätzlichen Bedingungen. Es ist vergleichsweise leicht, Individuum zu sein, wenn man sich in jedem Anderen ohne große Schwierigkeiten wiedererkennt, wenn eine fraglos gemeinsame Bildwelt die je-eigene Einbildungskraft immer schon vorformuliert und vermittelt hat. Ungleich schwieriger ist es, die Eigentlichkeit des Ich auszuhalten (und aufzubauen), wenn sie einerseits bestritten und andererseits gerade dadurch gefordert wird. Dann nämlich muß man nicht nur "das" Bild wissen (um an eine Forderung Rilkes aus dem Neunten der "Sonette an Orpheus" zu erinnern), sondern man muß "sein" Bild entwerfen, denn jetzt wird man in der Tat mit der Möglichkeit konfrontiert, daß die Wahrheit der Bilder eine vielfache sein kann, ohne bloß subjektiv zu sein.

Ästhetische Stiftung der Biographie durch darstellende Einbildungskraft - das könnte die Grundaufgabe ästhetischer Erziehung und Bildung unter der Signatur elementar-anthropologisch gefaßter Einbildungskraft ebenso sein wie unter der Signatur einer geschichtlichen Lage, die gekennzeichnet ist vom Widerspruch von Verbildlichung und Entbildlichung. Diese Aufgabenformulierung setzt sich allerdings dem Vorwurf existentialistischen Individualitätskultes aus. Das wäre jedoch eine falsche Einschätzung. Warum? Weil auch das je-eigene Bild, die je-eigene Bildwelt durchaus nichts bloß Individualistisches ist. Darauf verweist der Rätselcharakter der Bilder, der um so deutlicher hervortritt, je weniger die Mythen (auch die Alltagsmythen) eine gemeinsame Bildwelt tragen. Dieser Charakter trifft nicht die pragmatischen Vorstellungsbilder, in der wir Welt thematisierend vergegenständlichen und in unserem Gedächtnis präsent halten. Wohl aber gilt er für jene Bilder darstellender Einbildungskraft, an denen und in denen wir uns erinnern, ohne

definitiv zu wissen, was der Erinnerungsinhalt "definitiv" ist. Unsere Erinnerung ist zwar unsere je-eigene, aber - um einen Vergleich zu benutzen - so unsere je-eigene, wie es unsere Träume sind. Das heißt: Erinnerungsbilder sind zwar je-unsere und haben doch ein Eigenleben, das nicht in unserer individuellen Bewußtseinsaktivität aufzurechnen ist. Und insofern ist auch unsere Einbildungskraft, die sich aus eigenen und fremden Verbildlichungen speist, nicht eine eindeutig subjektive Kraft wie das Vorstellungsvermögen, sondern sie ist individuell und welthaft zugleich. Die Welt im "Spiegel" unserer Einbildungskraft ist in der Tat nicht nur deren Abbild, sondern deren eigenbildliche Präsenz. Anders gesagt, nicht nur wir bilden uns die Dinge ein, sondern diese bilden sich uns auf eine Art ein, die wir weder genau antizipieren noch genau vorausberechnen können. Nichts anderes als das aber wird in den Erinnerungsbildern deutlich, die in ihrer Gestalt nie nur unsere sind, sondern - und das ist am "Gestaltwandel" ablesbar - immer wieder als dieselben und doch als andere in uns auftauchen. Wir sind zwar Träger unserer Erinnerungen, aber immer nur bedingt deren Autoren. Darin liegt, in knappster Andeutung, die Rätselhaftigkeit der Bilder darstellender Einbildungskraft begründet. Wir nennen sie, im Unterschied zu unseren Vorstellungsschemata, daher auch "unerschöpflich", müßten aber hinzufügen, daß sie deshalb unerschöpflich sind, weil das Erinnerungsleben selbst es ist, dem sie entstammen und in das sie uns verflechten.

Unser Einwand gegen den Verdacht, die Formulierung der Aufgabe ästhetischer Erziehung und Bildung als Stiftung einer Biographie durch darstellende Einbildungskraft tendiere zum existentialistischen Individualismus, ist also der Hinweis auf das eigentümlich objektive Erinnerungsleben, das zum Teil hinter dem Rücken unseres Bewußtseins sich in Bildern und Verbildlichungen fortspinnt. Genau das jedoch entgeht einer cartesianischen Existenzphilosophie (etwa Sartrescher Prägung): der rätselhafte Grenzcharakter von Bildern, die nach der Seite der Biographie wie nach der Seite der Welt offen sind und in unabsehbaren Erinnerungen ihr Wesen entfalten, etwa wie Ingeborg Bachmanns "Sonnenschiff". - Die ästhetische Stiftung

einer Biographie durch Bilder darstellender Einbildungskraft in einer sich entbildlichenden Welt und als pädagogische Aufgabe müßte also Erinnerung und Wieder-Erinnerung bedenken. Sie müßte allerdings auch berücksichtigen, daß man Erinnerungen nicht "machen" sondern sie bestenfalls - wie die recht verstandene Einbildungskraft - nur "anregen" kann. Das bedeutet kein Zurücktreten vor solipsistisch verkerkter Individualität, sondern Anerkennung des Rätselcharakters, der im Grunde die Bildvermittlungen von Mensch und Welt (wo sie keine Festlegungen sind) durchstimmt. Das Sich-Wiedererkennen in der Eigengeschichtlichkeit der Erinnerungsbilder ist weder vorzuprogrammieren noch in seiner Offenheit in neuen Mythen einzufangen. Es gibt allerdings auch eine kollektive Erinnerung, die die biographische zu stützen vermag: die Tradition als Erinnerung. Das ist jedoch eine problematische Feststellung, wenn man unter ästhetischer Tradition (worauf es hier ankommt) lediglich das historische Gedächtnis faßt und ihm eine objektive Kontinuität unterstellt. Tradition im wesentlichen Sinne von Erinnerung aber ist etwas anderes als Tradition im Sinne von Gedächtnis. Die erinnerte und sich erinnernde Tradition ist genau so unabsehbar wie das Erinnerungsleben einer Biographie. Sie kennt wie diese die Brüche, Überraschungen und Rätselhaftigkeiten, sofern sie nicht - unter Verzicht auf das Erinnerungsleben - positivistisch wegdefiniert werden. Es war auch eben diese Tradition, die uns in eine geschichtliche Lage "gespielt" hat, die nur im Licht des Widerspruchs von Verbildlichung und Entbildlichung zu sehen ist. Machbarkeit der Tradition mag in Bereichen pragmatischen Vorstellens eine Frage von Abwägungen und Argumenten sein; im Horizont darstellender Einbildungskraft ist sie in ihrem Geschick so rätselhaft, wie es die Bilder sind, in der wir sie beschwören. Darin aber liegt zugleich die Chance für ihr pädagogisch angeleitetes, elementares Verständnis. Denn die Bilder, die in der Tradition spielen, die in allen Formen der Kunst dargestellt und niedergelegt sind, sind für die Späteren als Bilder der Einbildungskraft erkennbar, selbst wenn sie historisch nicht lesbar sind. Sie sind tatsächlich Botschaft, auch wenn Autor und Adressat nicht bekannt sind. Es ist deren Bildhaftes selbst, das gleichsam die Einbildungskraft zur Erinnerung anregt, und nicht erst die entschlüsselte Sinnbildlichkeit. Schon deshalb können ästhe-

tische Erziehung und Bildung sich im Blick auf die Bildtradition der Einbildungskraft nicht allein an das historische Gedächtnis wenden, das deren Produkte nur repräsentiert. Die ästhetische Verbildlichung der Welt in rätselhaften Bilderinnerungen ist ein so elementarer Grundzug menschlichen Daseins, daß ästhetische Erziehung und Bildung mehr als andere pädagogische Ambitionen darauf verweisen können und müssen. Sie können es aber, weil sie nicht nur erinnernd das Andenken großer Kunst fortpflanzen, sondern vor allem deshalb, weil sie in ihrer eigenen Voraussetzung (in den Kindern und Heranwachsenden) unmittelbare Zeugen des substantiellen Wesens erinnerungsträchtiger Einbildungskraft haben - wenn man jenen ihre Zeugenschaft nicht austreibt.

### III

Ästhetische Stiftung einer Biographie durch Erinnerungsbilder, die in einem Leben wiedererkannt und doch niemals endgültig und definitiv wiedererkannt werden - wenn das die Grundaufgabe und das Grundproblem ästhetischer Erziehung und Bildung sein soll, und zwar unter Bedingungen sich auflösender allgemeiner Sinnwelten, ist das nicht eine Überforderung? Und verhält es sich im übrigen nicht so, daß unsere Zeit von jenen Bildangeboten überflutet ist, die wir zu den Vorstellungsbildern gerechnet haben? Zu keiner Zeit uns bekannter Geschichte war die unmittelbare und unverzügliche Bildrepräsentanz der Welt derart entwickelt wie in der Gegenwart. Nahezu jeder Ort der Welt (und inzwischen greifen wir in den Kosmos aus) kann bildlich präsentiert werden. Das erlauben die modernen technischen Mittel der Bildproduktion und -übermittlung. Es fehlt uns wahrhaftig nicht an Bildern, und wenn man die Quantität zum Maßstab wählt, hat die Verbildlichung der Welt eine historisch einsame Rekordhöhe erreicht. Aber signalisiert diese Rekordhöhe noch eine solche der ästhetisch-darstellenden Einbildungskraft, zumal derjenigen, die wir für die Erinnerungsbilder einer

Biographie in Anspruch nehmen wollen? Wohl kaum. Denn es bedarf keiner subtilen Vermutungsstrategie zu erkennen, daß die technisch-inflationäre Verbildlichung der Welt auch zu Lasten jener biographischen Erinnerungsbilder geht, in denen sich nicht nur die Wirklichkeit als äußere, sondern auch die je-einzelne Existenz wandelt und verwandelt. Technische Beschleunigung und (in ihrer Folge) Inflationierung des Bildangebots hat auch zur Folge, daß die Einbildungskräfte überlastet und, zur Distanzlosigkeit gezwungen, abgebaut werden. Das ist zumindest eine "Tendenz", gut belegbar an industrialisierter Unterhaltung, die in Serienangeboten simpel typisierter Bildsequenzen ihren Erfolg aus der Suggestion bezieht, man könne sich der Mühen eigentätiger Einbildungskraft durch Wahrnehmung optischer Sonderangebote entziehen. So gewinnen marktgerecht fabrizierte Bildwelten, die den schönen Schein durch den falschen unterlaufen, den Charakter von Bilderwelten zweiter Hand, wiederum mit der gefährlichen Tendenz, die originären Stiftungen darstellender Einbildungskraft in ein privates Abseits zu drängen, das schon die Erinnerung an sie der Überfälligkeit verdächtigt. Wer so beobachtet und argumentiert, setzt sich leicht dem Einwand kulturkritischen Hinterwäldertums aus - einer Kritik, die dem, was sie kritisiert, in ihrem Duktus gleicht. Jenseits solcher Kritiken und Gegenkritiken behauptet sich indes der Tatbestand, daß die Verbildlichungen der Einbildungskraft in dem Maße stillgelegt werden, in dem die Bildangebote ihre eigene Interpretation "unmißverständlich" mitliefern oder jede Interpretation durch realistischen Kurzschluß ausschließen. Was hier als Rätselcharakter der Bilder sich immer wieder herausstellte, ihre seltsame Vieldeutigkeit zur Welt und zum Menschen hin, darf dann nicht sein oder wird unterlaufen in Pseudo-Verbindlichkeiten, -Logiken und -Richtigkeiten. Im scheinbaren Glück der Eindeutigkeit verlieren die Bilder ihre Transparenz. Sie stellen noch etwas vor Augen, aber sie lassen nichts mehr sehen; sie suggerieren äußerste Wahrhaftigkeit, aber sie vermitteln nur Bekanntes, das keinen Wunsch zur Wiedererkennung und Auslegung weckt; sie geben sich öffentlich, aber ihr Öffentliches ist steril und typisiert - es zeigt nichts. Auf solche Weise standardisierte Bildwelten nähern sich der Funktionalität reiner Verkehrszeichen und Piktogramme, die auf das Abspulen von Reaktionsmustern angelegt sind. Und mag bei letzteren noch der Reiz im Nutzen liegen, so ist dieser bei den Standardisierungen der um ihre

Vitalität gebrachten Einbildungsbilder nicht mehr zu sehen - es sei denn in einem zweifelhaften "Entlastungsangebot", das sie als persönlichen Unsicherheitsfaktor einstuft. Eine der wichtigsten technischen Möglichkeiten zur möglichst lückenlosen Etablierung standardisierter Bildwelten ist die Verbindung von optischer und sprachlicher Wahrnehmung, also die Mehrkanaligkeit der Bildrepräsentanz. Sie wurde vielfach (auch von Pädagogen) als Fortschritt (vor allem didaktischer) Einflußnahme begrüßt. Aber die Zwei- und Mehrkanaligkeit in bildnerischer Darstellung der Welt ist zumindest ambivalent. Selbstverständlich kann es sinnvoll und ästhetisch chancenreich sein, etwa den sprachlichen Ausdruck mit Bildern dessen, was er "vorstellt" zu verbinden, also Anschauungshilfe zu bieten. Problematisch wird es allerdings dann (und nicht nur im pädagogischen Bereich), wenn die Veranschaulichung des gesprochenen (zumal des bildhaften) Wortes zur bildlichen Fixierung der je-eigenen Einbildungs- und Erinnerungskraft gerät oder wenn der Konkretismus der Veranschaulichung die Rätselhaftigkeit der Bilder darstellender Einbildungskraft überspielt und sie nur als unerfahrene Anschauung denunziert. Dann entsteht, in Analogie zum sprachlichen Analphabetismus, ein Analphabetismus der Einbildungskraft, die "ihre" Bilder entweder nicht mehr lesen kann oder (was noch folgenreicher ist), die gar nicht mehr weiß, daß die Rätselhaftigkeit der Bilder eine Aufforderung ist, sie zu "lesen", das heißt: sie erinnernd wiederzuerkennen und sie wiedererkennend zu erinnern. Noch einmal sei es erlaubt, auf Ingeborg Bachmanns "Sonnenschiff" zu verweisen: dieses läßt sich nicht veranschaulichen und gleichwohl ist es sichtbar, für denjenigen nämlich, der in sich die "Szenerie" eines mehrdeutig erfahrenen Sommerendes hervorzurufen vermag und dem es gelingt, diese Szenerie im Bild - als seine eigene und doch nicht nur als seine eigene - wiederzuerkennen. Die Vereinbarkeit des Bildes mit der Biographie (und der Biographie mit dem Bild) hat nichts mit vorstellender Veranschaulichung zu tun. Sie liegt als offenes Spiel der Verbildlichung (des Bildes und der Erinnerung) darunter. Zu diesem Spiel aber muß die Einbildungskraft frei sein, und zwar jenseits aller Standardprogramme der Auslegung dessen, was man sich unter einem Sonnenschiff "vorzustellen" habe.

Die Tendenz zur lückenlosen Auflösung rätselhafter Mehr- und Vieldeutigkeit von Erinnerungsbildern in solche standardisierter Vor-

stellungen, instrumentiert mit modernen technischen Mitteln, ist offenbar ein entscheidendes Problem und Hindernis für eine ästhetische Erziehung und Bildung, die - aller Gegenkritik zum Trotz - ihre Aufgabe als Beitrag zur ästhetischen Erinnerungsbiographie begreift. Zwar wird dieses Aufgabenverständnis Biographie nicht als Selbsterfindung fassen und sich auf eine Gemeinsamkeit von Bildern beziehen, in denen sich die Generationen (auch über die Zeiten hinweg) austauschen. Doch ist diese Gemeinsamkeit der Bilder (selbst nach dem Verlust geschlossener Bildwelten), sofern sie sich unter dem Vorzeichen der Einbildungskraft verstehen, gerade nicht durch objektive Bildstandards bestimmter Geltung gesichert, sondern durch freie An- und Wiedererkennung eines Überlieferungsgeschehens, in das sich die eigene Bild-Biographie mischt. Diese Gemeinsamkeit, darauf wurde schon hingewiesen, ist nicht machbar; sie ist indes auch nicht möglich, wenn der Sog ins Diktat bildlicher Vorstellungen zunimmt. Sicherlich ist es unbequem und für den Einzelnen belastend, seine Einbildungskraft als Anspruch auf sinn-bildliche (und nicht nur zweck-bildliche) Deutung unter solchen Bedingungen durchzuhalten, sich in einem gemeinsamen Spiel der An- und Wiedererkennung zu halten - anders gesagt, die Rätselhaftigkeit für sich in Anspruch zu nehmen, die ihm die Welt der Bildfabrikate als irritierende Träumerei ausreden möchte. Dennoch wird jeder (also auch der Pädagoge) das Risiko des Unverständnisses auf sich nehmen müssen, das in der Einsicht in den Rätselcharakter ästhetischer Bildung liegt, will er - im Element seiner Biographie und des Überlieferungsgeschehens - am substantiellen Sinn ästhetischer Erfahrung der Welt festhalten. Diese läßt sich nicht vorstellend veranschaulichen und intersubjektiv verifizieren. Das aber ist ihre Chance jenseits der alten und neuen Mythen.

Die Aufgabe ästhetischer Stiftung einer Biographie in erinnerungs-

trächtigen Bildern und unter dem geschichtlichen Vorzeichen einer Krise der Einbildungskraft treibt - gleichsam unter der Hand - die Probleme deutlich hervor, die als Grundthemen ästhetischer Bildung diese selbst beanspruchen. Vor allem ist es, wie dargetan, das Thema der Standardisierung des biographischen und geschichtlichen Erinnerungslebens und ihrer Verwobenheit. Damit im Zusammenhang aber steht noch ein anderes kritisches Grundthema, dem eine Besinnung auf Probleme ästhetischer Bildung nicht ausweichen kann, nämlich die "Musealisierung" ästhetisch darstellender Einbildungskraft, ihrer Erfahrungen und Werke. Musealisierung ist ein mehrdeutiger Begriff. Hier soll er eine Haltung und Tendenz bezeichnen, die man als Verabschiedung der Einbildungskraft und ihrer Bilder in die definitive Vergangenheit beschreiben kann. Solche Musealisierung durchschaut sich vielfach nicht. Sie möchte bewahren und bedenkt nicht, wie gerade das Bewahrenwollen das Bewahrte im Bewahren versteinert. Charakteristisch für diese (teilweise unfreiwillige) Musealisierung ist sicherlich jene Einstellung zur Historie, die Nietzsche bekanntlich als "antiquarisch" bezeichnet. Es gehört zu ihrer Dialektik, daß sie aus Ehrfurcht die Ehrfurcht um ihren Gegenstand bringt, daß sie in der Pflege des Denkmals das wahre und wirkende Andenken tötet und aus den Nachfahren mutlose Epigonen werden läßt. So schlägt die Hochachtung vor den musealisierten Gebilden in die Verachtung der Kraft um, die sie hervorbrachte. Das Schicksal ambivalenter Musealisierung bereitet jedoch nicht nur antiquarische Beflissenheit und Betulichkeit den Bildern der Einbildungskraft, sondern auch jener objektivistische Geist der Wissenschaft, der ausschließlich für sich in Anspruch nimmt, die Wahrheit der Gebilde und Bilder ausschließlich im Bewußtsein zu entbinden. Daran erinnert Paul Valéry in seinen autobiographischen Aphorismen, die unter dem Titel "Das Problem der Museen" zusammengefaßt wurden. Valéry bekennt, Museen nicht sonderlich zu lieben, weil man dort "so allein gegenüber so viel Kunst" sei und daher die Flucht in die Oberflächlichkeit antrete. Aber das ist nur eine Möglichkeit. Die andere ist die "Sachkennerschaft". Das Museum macht uns also entweder oberflächlich, führt Valéry aus, "oder wir werden zu gelehrten Sachkennern". Dann folgen die sehr bemerkenswerten Sätze: "In Sachen Kunst ist Gelehrsamkeit fast etwas wie eine Niederlage. Worauf sie ihr Licht



wirft, ist nicht das eigentlich Beglückende. Was sie vertieft, ist nicht das eigentlich Wesentliche. Sie setzt ihre Hypothesen an die Stelle des Gefühls, ihr erstaunliches Gedächtnis an die Stelle der Gegenwärtigkeit des Wirkens und fügt dazuhin, dem Museum ohne Maß eine Bibliothek ohne Grenze bei. Venus wandelt sich zum Dokument..."

(Paul Valéry, Über Kunst, Essays, Frankfurt a.M. 1959, S. 57)

Valéry spricht sehr behutsam und ohne Polemik, aber seine Bedenken sind deutlich: die Sachkennerschaft im Gefolge musealisiert versammelter Kunst wird als "Niederlage" empfunden, weil sie, um sein zu können, was sie ist, die lebendig zugreifende Erinnerung - so würden wir sagen - durch das objektiv zitierende Gedächtnis ersetzt. So aber wird die Musealisierung der Kunst-Bilder zu deren Vergleichgültigung. An die Stelle der Gegenwärtigkeit des "Wunders" (wie Valéry es sagt) tritt das objektivierende Zitat, das den Rückzug der "Betroffenen" aus ihrer höchst persönlichen Erfahrungssphäre gebietet. Hier wäre vieles über den historisierenden Geist und Ungeist zu sagen - wichtig ist für uns, das Valérys Selbstbeobachtung die Musealisierung der Einbildungskraft und ihrer Bilder im Zusammenhang mit Sachkennerschaft sehr augenfällig beschreibt: "Venus wandelt sich zum Dokument ... " Das ist in der Tat nicht mehr die Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild, die Humboldt als Grundzug aller Kunst identifizierte. Es ist vielmehr eine Wandlung der Einbildungskraft selbst ins Gleichgültige oder besser noch: in die präsentierbare Vorstellung, die jeder (prinzipiell) mit jedem teilen kann, weil niemand seine ästhetische Erfahrung einzubringen braucht und darf.

Auch diese institutionelle wie wissenschaftliche Musealisierung der Kunst-Bilder und Kunstgebilde der Einbildungskraft wäre als Symptom ihrer Krise zu werten, mit dem sich die ästhetische Erziehung und die ästhetische Bildung zu befassen hätte. Es käme gleichsam darauf an, die Mauern der Museen zu durchbrechen, vor allem aber auch die inneren Mauern, die den freien Umgang mit der Rätselhaftigkeit der Bilder durch einen schlechten Begriff musischer Bildung kanalisieren wollen. Was wir die ästhetische Stiftung einer Biographie nannten, muß sich aus den alten Bild- und Bildungsmuseen selbst herausholen, indem es sich dem objektivistischen Ungeist verweigert,

der das Gedächtnis an die Stelle der Erinnerung, das Zitat an die Stelle des Bildes, das richtige Bewußtsein an die Stelle rätselhafter ästhetischer Erfahrung setzen möchte. Das sind gewiß programmatische "Formeln", die sich aber von anderen Formeln dadurch unterscheiden, daß sie am Ende eines Gedankenganges stehen, der für sich in Anspruch nehmen kann, nicht leichtfertig vollzogen worden zu sein. Und wenn der Gedankengang uns eines zeigte, dann doch dieses: Die darstellende Einbildungskraft ist in einer Krise, die ihren Rätsel- und Experimentcharakter unter Bedingungen der Entbildlichkeit nur um so stärker hervortreibt. Indem das jedoch geschieht, kommt sie nicht zum Erliegen, sondern wird radikal auf sich selbst geworfen - es sei denn, sie beugte sich den Tendenzen, die wir nur als ihre Verdinglichung in standardisierten Bildwelten oder in den verschiedenen Bahnen der Musealisierung beschreiben können. Es ist kaum möglich, die fundamentale Rolle darstellender Einbildungskraft stärker zu akzentuieren als unter geschichtlichen Bedingungen ihrer krisenhaften Entbildlichkeit. So merkwürdig es anmuten mag: gerade weil die allgemeine Kenntlichkeit der Bildwelten nicht mehr gewährleistet ist, wird das eigentümlich Bildhafte ästhetischer Verbildlichkeit (der Rätselcharakter, auf den wir immer wieder stießen) nur um so deutlicher. Und wenn wir in der Kunst beobachten, daß sie in entschiedener Einlösung ihrer (durchaus auch problematischen) Autonomie immer erneut uns distanziert, so ist es gerade diese Distanz, die unsere ästhetischen Biographien einbildungskräftig in Bewegung hält, in einer Bewegung, die auch im Bruch noch die Erinnerung und Überlieferung zu einer Kontinuität des Fraglichen zusammenbindet. Was wir als Stiftung einer ästhetischen Biographie in aktiver Einbildungskraft - zugegeben: mehr andeutend als ausführend - zur Grundaufgabe ästhetischer Erziehung und Bildung erklärten, hat sein Ziel keineswegs in einer schönen Beharrlichkeit unerschütterlichen Geschmacksurteils, sondern in der Zumutung von Irritationen, die entscheidend jeder wahrhaften Erfahrung zugrunde liegen. Davon macht auch die ästhetische Erfahrung mit den je-eigenen und doch nicht nur eigenen Erinnerungsbildern keine Ausnahme. Wollten wir und die Generation, die uns als nachfolgende mit uns selbst konfrontiert, von solchen Irritationen frei bleiben, dann dürften wir nicht jene Wesen sein, die gestellt zwischen Wahrheit und Schein, Sein und Nichts,

Vorstellung und Bild dem Paradox eines utopischen Ortes eine nur vorübergehende Balance abzugewinnen hätten. Darauf kann und muß ästhetische Erziehung und Bildung aufmerksam machen: eben auf die Rätselhaftigkeit der Welt und unseres Daseins in ihr. Hier ist die eigentliche Chance moderner Ästhetik - nicht in einem neuen Mythos.

Einleitungen zur Vorlesung

SS 1986

Anmerkung zu Seite 14

Die Eigenständigkeit ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Phänomene, auf die hier zurückgegangen werden soll, kann man sich verdeutlichen, wenn man sie mit (modernen) technischen Produkten und Produktionsformen vergleicht. Moderne technische Apparaturen nämlich sind ohne die Wissenschaften, die sie ermöglichen, nicht denkbar. Es gibt keine Kraftmaschine ohne Physik, keinen Steuerungsautomaten ohne Regelwissenschaften, kurz: keine moderne Zivilisation, die nicht direkt oder indirekt Wissenschaft zu ihrem Bestehen voraussetzte. Deshalb sprechen wir auch zutreffend von einer wissenschaftlich-technischen Zivilisation. Sie hat die Wahrnehmung und Form unserer Welt so entschieden durchmächtigt, durch einen unlösbaren Zusammenhang von Wissenschaft und Lebenspraxis so nachdrücklich definiert, daß derjenige, der nicht - bewußt oder unbewußt - über die Denk- und Wahrnehmungsmuster wissenschaftlicher Rationalität verfügt, kaum eine praktische Lebens- und Überlebenschance hat. Er muß nicht Wissenschaftler sein, aber über den "Stil" wissenschaftlicher Wahrnehmung verfügen, der ihm in jedem technischen Produkt (die Produkte der Sozialtechnik eingeschlossen) entgegentritt.

Anders verhält es sich offenbar bei ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischen Produktionen. Selbstverständlich bleiben auch sie von rationalen Grundzügen einer Wissenschaftskultur nicht unberührt. Aber, in eine einfache Feststellung gefaßt: Auch die moderne Kunst bedarf nicht der Kunstwissenschaft, um künstlerisch arbeiten zu können. Und die ästhetische Wahrnehmung muß sich nicht in wissenschaftlich-technischem Sinne "rationalisieren", um Welt in ihren Bildern einzufangen und zu interpretieren. Anders - und vielleicht noch deutlicher - gesagt: im Hinblick auf ästhetische Phänomene und elementare ästhetische Wahrnehmungen bleibt Wissenschaft immer n a c h g ä n g i g, während sie

im Hinblick auf technisch-pragmatische Phänomene, zumindest in unserer Zeit, durchaus v o r g ä n g i g ist. Die Wissenschaft v o n der Kunst steht zur Kunst grundsätzlich anders als Wissenschaften moderner technischer Lebenszurüstung. Sicherlich kann technische Wissenschaft auch in der Kunst und in ästhetischer Wahrnehmung thematisch werden, wie es auch möglich ist, daß sich ästhetische Wahrnehmung und Produktion mit modernen technischen Mitteln instrumentieren. Aber weder die Thematisierung von Wissenschaft in ästhetische Wahrnehmung noch die Nutzung dessen, womit sie diese Wahrnehmung anreichert, machen Wissenschaft zu ihrer substantiellen Voraussetzung.

Die ästhetische Erfahrung der Welt - das ist hier jedenfalls die Grundthese und das Grundproblem - ist ein (im Vergleich zu den Wissenschaften) eigentümlicher Weltzugang, von dem wir allerdings zunächst nur wissen (ahnen?), daß er der Vernunftform der Wissenschaft nicht bedarf, wie sehr er auch thematisch in sie involviert sein mag, sei es in Zustimmung, Kritik oder Nutzung. Zugespitzt formuliert: Immer spottet in einer noch näher zu bestimmenden Weise das Gedicht seiner wissenschaftlichen Durchdringung, immer noch spottet die ästhetische Verbildlichung der Welt den Bemühungen, sie in normativen Ästhetiken stillzulegen. Immer noch setzt sich das, was sinnliche Kraft genannt werden kann, in der Nachahmung über das hinweg, was sie zweckmäßig disziplinieren möchte und immer noch entfaltet sinnbildliche Kraft ihre eigentümliche Vernunft gerade darin.

Einleitung zur Vorlesung vom 29. April 1986  
(1. Vorlesung, Haupttext S. 1 f.)

Der Titel dieser Vorlesung kann zu Mißverständnissen und Erwartungen führen, die ich nicht erfüllen kann. Es seien mir daher einige - vielleicht klärende - Hinweise erlaubt.

Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung führen in einen Bereich, der sich leicht dem Verdacht aussetzt, zu theoretisch zu sein. Er ist in der Tat "theoretisch", wenn man darunter versteht, daß die Gedanken ihre Rechtfertigung nicht - zumindest nicht unmittelbar - aus ihrer "Umsetzbarkeit" beziehen.

Daß man dabei gleichwohl auch als Pädagoge ein gutes Gewissen haben kann, hat seinen Grund in der Tatsache, daß auch Pädagogik nicht darauf verzichten kann, nach eigener Rechtfertigung ihrer Gedanken zu suchen. Mit anderen Worten: auch die Pädagogik hat ihre eigenen Grundlagen- und Grundlegungsprobleme. Diese muß sie für sich aufnehmen, wenn sie nicht zum "Spielball der Sekten" werden will.

Allerdings trifft sich die Pädagogik in ihren Grundlagen- und Grundlegungsfragen seit altersher mit der Philosophie in ihrem Stil eines Nachdenkens, das die Unsicherheit nicht scheut, sondern sie zur Tugend macht. Die Kehrseite eines solchen Nachdenkens auf eigene Rechnung und eigenes Risiko ist allerdings, daß es sich den Vorwurf gefallen lassen muß, nicht "up to date", zu wirklichkeitsfremd oder unwissenschaftlich zu sein. Mit diesem Vorwurf kann man indes leben, so lange einem an der Freiheit des Denkens liegt.

Was den näheren Gegenstand der Vorlesung angeht, so möchte ich mein Motiv nicht verschweigen. Mir scheint, daß die Bildungstheorie - für mich immer noch das Herzstück der Pädagogik - in ihrer neuzeitlichen Form allzusehr unter dem

Eindruck stand, sich wissenschaftlich gegen die Wissenschaften behaupten zu müssen. Darüber geriet, das ist mein Eindruck, die ästhetische Legitimation von Bildung als eines eigenständigen und wissenschaftlich nicht kompatiblen Weltzugangs aus dem Blick. Entweder war man bemüht, ästhetische Phänomene nun auch wissenschaftlich zu legitimieren - oder man konzidierte sie als "musische Erziehung" für den Freizeitbereich und mit dem Hintergedanken, etwas für den ganzen Menschen zu tun. Zwischen solcher kompensatorischen oder szientifischen Funktion ästhetischer Phänomene aber geht meines Erachtens der genuine Weltzugang ästhetischer Erfahrung verloren.

Sich auf ihn zu besinnen, soll Intention dieser Vorlesung sein. Sie soll sich interessieren für den eigentümlichen Wahrheitsbezug, den etwa Kunst im Unterschied zu Wissenschaft darstellt. Es mag sein, daß das Interesse sich in der Ausführung des Gedankens nicht voll einlösen kann. Aber selbst unter diesen Bedingungen ist der Versuch sinnvoll.



Einleitung zur Vorlesung vom 27. Mai 1986  
(Haupttext S. 30 f.)

Wir stehen in dem schwierigen Versuch, uns in die Grundlegungsthematik ästhetischer Erziehung und Bildung hineinzufragen. Schwierig ist dieser Versuch nicht zuletzt deshalb, weil wir vermeiden wollen, voreilig theoretisch Position zu beziehen. Wir suchen also nach einem elementaren Zugang zum Phänomen des Ästhetischen, sind bestrebt, es uns selbst vor den Blick zu bringen. Das mag umständlich und eigenwillig sein, hat aber sein verständliches Motiv in einem Unbehagen, das sich nicht zuletzt an den Lehrplänen entzündete. Sie zeugen kaum von einer in sich konsistenten Theorie, der man sich hinsichtlich der Grundlegung ästhetischer Erziehung (und vor allem Bildung) ohne weiteres anschließen könnte. Zwar gibt es eine Vielzahl von Theorien, aber man hat den Eindruck, als werde darin das menschliche Elementarphänomen ästhetischer Weltwahrnehmung eher perspektivisch verstellt als substantiell aufgeleuchtet. Nur als Beispiel: der von Dieter Henrich und Wolfgang Iser 1984 herausgegebene Sammelband "Theorien der Kunst" verzeichnet allein zehn verschiedene Theorietypen - von der phänomenologischen, metaphysischen, gestaltpsychologischen, anthropologisch-soziologischen, marxistischen, psychoanalytischen, pragmatischen, semiotischen, informationellen bis zur bedeutungstheoretischen Ästhetik. Diese Vielfalt von Theorien drängt geradezu darauf, hinter sie zurückzufragen. Gewiß, solche Bemühung setzt sich dem Verdacht aus, nicht wissenschaftlich zu sein und bestenfalls der Aufklärung des eigenen Vorverständnisses zu dienen. Dieser Verdacht indes ist durchaus erträglich und vielleicht sogar ungerechtfertigt, wenn man die eigene Gedankenbemühung an der Sache - der ästhetischen Erfahrung, die es ja gibt - unter Kontrolle hält und sich überdies anderer Erfahrung versichert. Im Sinne einer solchen Versicherung anderer Erfahrung in eigener Erfahrung haben wir sowohl die Wortge-

schichte bemüht (in deren Tradition wir immer auch selbst stehen) wie auch bei Wilhelm von Humboldt angefragt. Das mag wissenschaftlich nicht unbedenklich sein, ist aber meines Erachtens ein zulässiger Weg eigenen Lernens am Phänomen, das den Pädagogen unter den Wissenschaftlern gut ansteht: kommt es doch für sie vor allem darauf an, sich selbst etwas zu zeigen, um es anderen zeigen zu können. Kein geringerer als Herbart sah darin eine Haupttugend des Pädagogen. Er nannte sie "Denkkraft" und forderte von ihr die ästhetische (die sichtbare) Darstellung der Welt als "Hauptgeschäft der Erziehung".

Etwas von Herbarts Aufforderung und Rechtfertigung geht auch in das Selbstexperiment dieses Gedankengangs ein.

Einleitung zur Vorlesung vom 3. Juni 1986  
(Haupttext S. 36 f.)

Wir verdanken Humboldt in unserem Bemühen um einen phänomenalen Zugang zur ästhetischen Erfahrung (als dem elementaren Boden ästhetischer Erziehung und Bildung) einen wichtigen Hinweis: denjenigen auf die Wirksamkeit der Einbildungskraft - für Humboldt das metaphysisch eingefärbte Vermögen, die Wirklichkeit in ein Bild zu verwandeln. Humboldt studierte dieses Vermögen an griechischer Kunst, deren besondere Weise der Vermittlung des Endlichen mit dem Unendlichen für ihn in der durchgehenden Symbolisierung besteht. Griechische Kunst ist symbolisch vermittelte und vermittelnde Kunst. Es mag dahingestellt sein, ob Humboldts Griechendeutung mehr über Humboldts eigene ästhetische Erfahrung aussagt als über diejenige der Griechen oder nicht: wichtig ist, daß Humboldt überhaupt den Blick öffnet für den eigentümlichen Tätigkeitscharakter ästhetischer Erfahrung, der in Bildern und Gebilden der Einbildungskraft manifest wird. Alle Kunst soll nach Humboldt Wirklichkeit in ein Bild (Gebilde) verwandeln. Zumindest große Kunstwerke sind demnach nichts anderes als Gebilde der Einbildungskraft, sind einbildungskräftige Verbildlichungen der Welt. In welchem Sinne, davon wird weiter zu handeln sein.

Blicken wir hier, für einen Augenblick die Nachzeichnung Humboldts unterbrechend, auf unsere Zeit. Können wir sagen, auch für diese gelte umstandslos Humboldts Satz, alle Kunst verwandle die Wirklichkeit in ein Bild, das seine Überzeugungskraft aus beispielhafter Verwirklichung von Einbildungskraft beziehe? Hier kommen in mehrfacher Hinsicht Zweifel. Zwar werden wir uns selbst die Einbildungskraft nicht absprechen können (und wollen), aber der Glaube, es gäbe eine in sich stimmige und überzeugende Kultur der Einbildungskraft, will sich selbst kritischem Zeitbewußtsein nicht einstellen. Diesem erscheint es eher so, als ständen die Bilder der Einbildungskraft, mit der wir

uns umgeben, in einem sehr disparaten Verhältnis zueinander. Die Bilder haben, so hat es den Anschein, eine gemeinsame Bildwelt - die sie auch verständlich sein läßt - immer mehr verloren. Da erscheint denn auch die Frage nicht unberechtigt, ob das als Gewinn an Autonomie der Kunst oder als Verlust von Identität zu bewerten ist. - Eine andere Frage zum Thema "Einbildungskraft in unserer Zeit" betrifft das Problem, ob diese Zeit überhaupt der Entfaltung von Einbildungskraft günstig sei, oder ob nicht vielmehr die zunehmende (übrigens schon im Humanismus beobachtete) Funktionalisierung der Individualität die Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild selbst funktionalisiert und industrialisiert hat. Eine Folge wäre möglicherweise, daß der Ort, an dem sich die Einbildungskraft tummelt, gar nicht mehr die offizielle Kultur, sondern eine permanente Subkultur verschiedener Schattierungen ist. Diese Vermutungen (Beobachtungen?) zur möglichen subkulturellen Emigration der Einbildungskraft und zur Auflösung homogener Bildwelten können an dieser Stelle unseres Gedankengangs nicht mehr als zufällige Randbemerkungen sein - keinesfalls sind sie gemeint als vorgezogene Kulturkritik. Analytisch wissen wir noch zu wenig vom Welt- und Selbstbezug verbildlichender Einbildungskraft, als daß es uns schon möglich wäre, von der allgemeinen Analyse ästhetischer Erfahrung zur Problematik ihres derzeitigen Erscheinungsbildes fortzuschreiten. Wir halten uns aber gegenwärtig: Humboldts These, alle Kunst sei Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild, kannte noch nicht jenes Problem, das Adorno als Problem des "bilderlosen Bildes" ansprach - also einer Verbildlichung der Welt ohne Ausblick auf harmonische Vermittlungen von Individualität und Totalität. Es wäre das Problem einer (im Vergleich zu Humboldt) ohnmächtig werdenden, vielleicht sogar verzweifelnden Einbildungskraft.

Einleitung zur Vorlesung vom 5. Juni 1986  
(Haupttext S. 42 f.)

Wir kommen heute an einen wichtigen Punkt in unserem Versuch, die ästhetische Erfahrung nachdenklich einzuholen. Von Humboldt lernten wir, die Einbildungskraft (verstanden als ästhetische Verbildlichung der Welt) als wesentlichen Grundzug ästhetischer Erfahrung zu sehen. Wir lernen von ihm, daß Einbildungskraft die Wirklichkeit "idealisch" synthetisiert mit dem Vollendungsziel einer freien Vermittlung von Mensch, Idealität und Totalität. Mehr im Hintergrund blieb, wenn auch nicht völlig unausgesprochen, daß es nicht nur die idealischen Kunst-Bilder der Einbildungskraft gibt, sondern daß diese auch (transzendental) in der Vernunft- und Verstandeszuwendung zur Wirklichkeit am Werk sei. Dem entnehmen wir einen Hinweis: den Hinweis nämlich auf eine Spannung, die im Grundphänomen der Einbildungskraft selbst liegt. Diese Spannung läßt sich darstellen als Differenz zwischen *v o r s t e l - l e n d e r* Einbildungskraft und *d a r s t e l l e n d e r* Einbildungskraft. Wir meinen also, um das anzudeuten, daß Einbildungskraft nicht nur in ästhetischer Wahrnehmung am Werke sei, sondern auch in technisch-pragmatischer Vorstellung der Welt unter dem Gesichtspunkt von Zwecken, die wir setzen und setzen müssen.

Es liegt auf der Hand, daß, wenn Einbildungskraft in sich diese Dopplung hat, Welt vorzustellen und darzustellen, auch zwei Grundweisen der Verbildlichung unterschieden werden müßten: die Verbildlichung als vorstellende Schematisierung und die Verbildlichung als darstellende Synthetisierung. Würde sich die Berechtigung dieser Unterscheidung nicht nachweisen lassen und wäre ferner die Einbildungskraft (und mit ihr der Mensch) gleichsam gespalten oder sogar zerrissen, so stünde die ästhetische Erfahrung in einem dramatischen Bezug zu den pragmatischen Vorstellungswelten. Die Dramatik

dieses Bezugs aber müßte sich in dem Maße steigern, indem geschichtlich der Widerspruch zwischen pragmatisch-vorstellender und ästhetisch-darstellender Weltverbildlichung hervorträte. Dieser Widerspruch aber träte um so stärker hervor, je weniger übergreifende Sinnklammern (Mythologien, Metaphysiken, Weltbilder) einen ausbalancierten Zusammenhang von Vorstellungs- und Darstellungsbildern verbürgten.

Zunächst aber geht es um eine Phänomenologie des Vorstellens und Darstellens, und zwar aus anthropologischer Sicht. Gemäß dieser Sicht wäre der Mensch ein Wesen, das sich zugleich vorstellend und darstellend die Welt (und sich selbst) vermittelt.

Einleitung zur Vorlesung vom 12. Juni 1986

(Haupttext S. 55 f.)

Mit der Unterscheidung von pragmatisch-vorstellender und ästhetisch-darstellender Einbildungskraft betritt man ein schwieriges Feld der Analyse. Zunächst scheint nichts selbstverständlicher zu sein als der anthropologische Grundsachverhalt, daß der Mensch sich einerseits auf bestimmte Weise, nämlich unter dem Eindruck seiner Zwecke und Vorhaben, die Welt zu seiner Welt vorstellt (sie zum Material seiner zweckmäßigen Vorstellungen macht) - und daß er andererseits und auf eine andere Weise sie und sich in ästhetischen Bildern darstellt. Versucht man allerdings, diese Selbstverständlichkeit in der Frage nach der jeweiligen Bildlichkeit genauer zu bedenken, so ist das gar nicht mehr selbst- oder leichtverständlich. Während wir die Bilder und Gebilde pragmatischer Vorstellungen noch leicht identifizieren können, weil sie den Stempel unserer Absichten tragen, in deren Profil das jeweilige Material erscheint, ist es ungleich schwerer, von einem Kunstbild und -gebilde zu sagen, was diese "letztlich" bedeuten. Und das verschärft sich noch in einer Zeit (wie zu zeigen sein wird), in der übergreifende Bildwelten ästhetischer Einbildungskraft kaum vorhanden sind.

Der Anlaß, die Bildlichkeit darstellender Einbildungskraft, (die die Welt gerade nicht einfach so zeigt, wie wir sie uns vorstellen oder wie sie in unserer pragmatischen Vorstellungs- und Umgangskultur jederzeit präsent ist) ergab die Frage nach der Objektivität und Wahrhaftigkeit des darstellenden Bildes, der darstellenden Einbildungskraft. Die Objektivität kann offensichtlich nicht einfach in intersubjektiv verifizierbaren Aussagen und Informationen liegen. Dann wären Kunstbilder darstellender Einbildungskraft grundsätzlich nichts anderes als verklausulierende

Metaphern, die man jederzeit in das zurückübersetzen kann, was sie "definitiv" meinen. Jeder weiß aber, und die verschiedenen Interpretationsgeschichten, die sich um "klassische" Kunstbilder ranken, belegen es, daß es hier keine derartige Rückübersetzung ins Objektive gibt. Andererseits ist auch die These nicht zu halten, Darstellungsbilder seien bloß subjektiv, also Ausdrücke gehobener Seelen, die das Glück hatten, über entsprechende Ausdrucksmittel zu verfügen und das weitere Glück, auf verwandte Seelen zu treffen, die jene höchst subjektiven Ausdrucksbedürfnisse teilten.

So steht man also vor der Merkwürdigkeit eines Bildphänomens, auf das die Kategorien des Objektiven und Subjektiven im herkömmlichen und verlässlichen Sinne nicht zutreffen, das irgendwie "wahr" ist, ohne im Sinne unseres pragmatischen Vorstellens "richtig" zu sein, das sich auf uns und die Welt bezieht, ohne beides als Objekte zu identifizieren, das seinen Ursprung in unserer Einbildungskraft hat, ohne daß es in der Weise unser Produkt wäre, wie es die Kenntnisse der Wissenschaften oder die Werke der Technik sind, das eine Öffentlichkeit hat, die nicht die schlichte Folge von Veröffentlichung ist, sondern in einer grundsätzlicheren Offenheit liegt.

In der Tat, die Bildlichkeit der Einbildungskraft ist analytisch schwer zu entziffern. Dem Wunsch nach Identifikation steht immer die Erfahrung eines nicht faßbaren Bedeutungsüberschusses entgegen, den vorstellende Einbildungskraft gerade nicht hat. Entzieht sich aber das Bildleben darstellender Einbildungskraft der feststellenden Vorstellung, so ist es nicht verwunderlich, wenn dieses gelegentlich gefährlich und auch verlockend erscheint. Gefährlich ist seine offene Hintergründigkeit und gerade diese wiederum ist verlockend für jene Geschäftsführer des Meinens, die in der Bildwelt der Einbildungskraft eine willkommene Chance sehen, sie mit eindeutigen Vorstellungen zu besetzen. Das Verfahren ist klar: Die Bilder der Einbildungskraft werden - in Sicherheit versprechende, aber keineswegs verbürgende - Vorstellungen überführt. Das aber wäre nichts anderes als die Ideologisierung darstellender Einbildungskraft.



Einleitung zur Vorlesung vom 19. Juni 1986  
(Haupttext S. 62 f.)

Wir haben uns in einer Weise in die Bildproblematik vertieft, die bei dem einen oder anderen den Eindruck erwecken könnte, wir hätten uns darin verrannt. Was, so wird man vielleicht fragen, hat das noch mit Problemen ästhetischer Erziehung und Bildung zu tun? Worin könnte - pädagogisch - der Sinn solcher Analysen liegen, die mit der Differenz von vorstellender und darstellender Einbildungskraft arbeiten? Liegt das nicht viel zu weit ab vom pädagogischen Geschäft des Tages wie auch von den Fragestellungen pädagogisch relevanter Theorien? Ist das nicht analytisches "l'art pour l'art", das praktischer Weltfremdheit alle Ehre macht - soweit diese überhaupt etwas Ehrenwertes ist? Indes, man braucht nicht den Schutz einer Deklaration zur Grundlagenforschung, um dem Vorwurf praktisch folgenloser Weltfremdheit zu begegnen. Denn was sich in unseren Analysen zeigt (und je weiter sie fortschreiten, desto mehr) ist doch, daß unsere Lebenspraxis durchlöchert und durchspannt ist von in sich kontroversen Weisen der Verbildlichung. Gerade weil Bilder nicht im Sinne des naiven oder natürlichen Platonismus pure Abbildungen dessen sind, was wir für "stabile" oder "solide" Praxis halten, sondern immer ein Überschuß der Praxis, die sie wesentlich mitformuliert, kann es auch dem Pädagogen nicht gleichgültig sein zu begreifen, was Verbildlichung meint. Kein Pädagoge kann meines Erachtens sinnvoll und verständig - um nur einige Beispiel zu geben - über die Prinzipien der "Anschaulichkeit", der "Veranschaulichung", der "Darstellung" im Unterricht, der "richtigen Vorstellungen" usf. reden und noch weniger urteilskräftig handeln, der sich nicht zumindest einmal Gedanken darüber gemacht hat, was er eigentlich in diesen Prinzipien ausspricht, worin sie gründen und mit welcher Hypothek sie ein Zeitalter versehen, das um seine Selbstan-

schaulichkeit in Bildern kämpft. Gerade weil man diese Fragen abgedrängt hat, in den vermeintlich besonderen Zuständigkeitsbereich musisch-ästhetisch-literarischer Bildung, weil sie also separiert worden sind (aus Gründen einer differenzierteren Erschließung von Praxisfeldern, wie es heißt), hat man sich der Chance begeben, den universalen Charakter menschlicher Verbildlichung der Welt in ästhetischer Erfahrung als elementare Dimension jeglichen pädagogischen Handelns ins Spiel zu bringen. So hat man zum Beispiel nicht nach dem Bildcharakter einer Theorie gefragt, auch nicht bedacht, daß es überhaupt keine bilderlose Praxis gibt. Ein anderes Beispiel: Man sagt - salopp - man wolle seine Schüler über ihre Welt "ins Bild setzen". Da fragen wir: In welches Bild? In das der Vorstellungen oder Darstellungen, vielleicht auf beiderlei Weise? Wie aber kann man jemanden "ins Bild setzen" wollen, wenn man nicht zuvor bedacht hat, welche Probleme und Spannungen sich gerade heute darin verbergen? Schließlich - als letztes Beispiel -: es ist nicht mehr verhänglich, von Vorbildern zu sprechen. Ist es da nicht zumindest hilfreich, den elementaren Unterschied zwischen "richtigen" Vorstellungsbildern und "wahrhaftigen" Darstellungsbildern zu kennen? Und sei es nur, um zu vermeiden, daß aus dem Vorbild ein zweckmäßig konstituiertes (und beliebig zu vervielfältigendes Abbild wird.

Kurz, die Bildproblematik durchzieht pädagogisches Handeln in vielen seiner wichtigsten Bereiche. Wenn man sich das einmal, und sei es nur cursorisch, vergegenwärtigt, wird man auch keine pädagogischen Legitimationsprobleme mit dem gemeinsamen Versuch einer Vertiefung in die Bildproblematik haben. Wir haben uns nicht verrannt - auch nicht in ein pädagogisch obsoletes Philosophieren.

Einleitung zur Vorlesung vom 26. Juni 1986  
(Haupttext S. 69 f.)

Wir haben unserer systematischen Analyse von vorstellender und darstellender Einbildungskraft, die uns ebenso als Grundphänomen wie auch als Grundproblem ästhetischer Erziehung und Bildung erscheint, einen Blick auf die Geschichte ihrer neueren Entwicklung folgen lassen. In solchem geschichtlichen Blick läßt sich zweierlei erkennen: erstens, die pragmatisch-vorstellende ("arbeitende") Einbildungskraft hat sich in technischen Weltzugriffen mit ihren abzweckenden Schematisierungen immer abstrakter differenziert und durchgesetzt; zweitens, die ästhetisch-darstellende ("träumende") Einbildungskraft mit ihren eigentümlich ungreifbaren Bildern wurde zwar zunehmend autonomer, zugleich aber auch in ihren Bildwelten immer offener, unverbundener und unverbindlicher, so daß das Bestreben, ihre Bilder als konkrete Vorstellungen zu entschlüsseln, nur allzu verständlich ist, wenn es auch mißlingen muß. Wir stießen damit auf ein geschichtliches Phänomen, das wir als "Krise ästhetischer Einbildungskraft" bezeichnen können. Wir machten uns diese Krise als Krise der "Kenntlichkeit" von Bildern deutlich (vor allem von Kunst-Bildern). Das heißt, die Bilder ästhetischer Einbildungskraft werden zunehmend unkenntlich, verglichen etwa mit der Kenntlichkeit alter Plastiken und Skulpturen. An Hegels Ästhetik (seinen "Vorlesungen über Ästhetik") nun erschien uns in diesem Zusammenhang bemerkenswert (wir konnten das allerdings nur streifen), daß er nicht nur die Bildwelten der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunst durch den Fortgang des weltgeschichtlichen Geistes für überwunden bzw. "aufgehoben" hielt, sondern daß ihm die Kunst und mithin die ästhetische Einbildungskraft überhaupt an ihr wesentliches Ende gelangt zu sein schienen. Humboldts allgemeine Bestimmung der Kunst als "Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild" (bei Gadamer:

ins Gebild) hat in Hegels Spekulation auf den Gang des Weltgeistes durch die Weltgeschichte gleichsam ihre Funktion erfüllt und damit auch verloren. Hegels These vom Ende der Kunst und ihrer Aufhebung in den reinen Geist der Reflexion belegt außerordentlich eindrucksvoll (und folgenreich) die Beobachtung von der geschichtlichen Entbildlichung der Einbildungskraft, von deren dramatischen Fragwürdigwerden - auch wenn man Hegels spekulativer Geschichtskonstruktion nicht zustimmt.

Selbstverständlich hat es auch nach Hegel Einbildungskraft und ihre Kunstbilder gegeben. Aber die Frage, ob und wie weit Kunst noch legitim sein könne, wenn eine allgemeine Kenntlichkeit ihrer Bildwelten (in welcher Kunstform auch immer) nicht mehr gegeben ist, blieb unterschwellig virulent und sie verband sich immer erneut (so schon beim jungen Hegel) mit dem Wunsch nach einer Wiederherstellung mythischer (Kenntlichkeit der Bilder verbürgender) Allgemeinheit. Dieses Verlangen hat einen tiefen Sinn - birgt aber auch die große Gefahr, geschichtlich blind zu werden und sich Kräften auszuliefern, die sich der frustrierten Einbildungskraft bedienen, um ihre keineswegs bloß menschenfreundlichen Zwecke zu verfolgen. Tiefsinnige Reflexion, vordergründige Appelle und opportunistische Verführungskünste liegen eng beieinander, wenn es um das Problem einer Rehabilitierung der Einbildungskraft durch neue Mythen geht. Und hier finden ästhetische Erziehung und Bildung, das sei hinzugefügt, in der Tat ein weites Feld pädagogischer Entwicklung von Urteilskraft im Umgang mit ästhetischer Einbildungskraft und den ihr aufgedrängten Angeboten.

Einer derjenigen, die sich mit ebenso feinem wie tiefem Gespür für das Unkenntlichwerden der Bilder und die Entbildlichung der Einbildungskraft das Problem ihrer Rehabilitierung in der Krise stellte, war Friedrich Nietzsche. Nietzsche verfügte selbst über eine erstaunliche denkerische Einbildungskraft, die vor der Vision nicht zurückscheute - auch nicht vor der Vision der

"Wiedergeburt des Mythos". Da auch er (in seinen Frühschriften) zwei anthropologische Grundformen der Einbildungskraft (diejenige des intuitiven Menschen und des Vernunftmenschen) spannungshaft unterschied und sie überdies in seine Bildungskritik einfließen, sind einige seiner Grundgedanken für die Perspektiven unserer Fragestellung von ebenso geschichtlicher wie exemplarischer Bedeutung - übrigens auch in ihrem faktischen historischen Scheitern. Aber das wird zu zeigen sein.

Einleitung zur Vorlesung vom 1. Juli 1986  
(Haupttext S. 72 f.)

Unser Gedankengang zu Grundproblemen ästhetischer Erziehung und Bildung hat uns immer tiefer in die Problematik der neuzeitlichen Krise der Einbildungskraft geführt. Diese Krise besteht vor allem darin, daß sich die geschlossenen Bildwelten aufgelöst haben, die ehemals die allgemeine Kenntlichkeit ästhetischer Bilder und Gebilde verbürgten. Mit der Auflösung dieser Bildwelten (ihrer scheinbar unmittelbaren Anschaulichkeit) aber gerät die Legitimation der Einbildungskraft, vorzüglich der ästhetisch-darstellenden, selbst in äußerste Gefahr. Sie scheint, wie Hegel nahelegt, eine geschichtlich abgelebte Kraft der Weltgeschichte zu sein, eine Kraft jedenfalls, die ihre Funktion in der Aufhebung der Anschaulichkeit in die Reflexion verloren hat. Das wird anscheinend auch durch die Autonomisierung der Kunst bestätigt, die gleichsam, aus ihrem geschichtlichen Dienst entlassen, sich nur noch mit sich selbst beschäftigt und ihre Bilder den Zufallsinterpretationen des Meinens und Vorstellens anheim gibt.

In dieser Auflösungsgeschichte ästhetisch-darstellender Einbildungskraft formuliert Nietzsche eine äußerst konträre Position. In denkbar schärfstem Gegensatz zu Hegel, aber auch zu allen aufklärerisch-autonomen Ambitionen ebenso befreiter wie reiner Kunst, gibt er der ästhetisch-darstellenden Einbildungskraft einen schlechthin unüberbietbaren Rang: sie allein soll imstande sein, Welt und Dasein zu rechtfertigen und zu versöhnen. Das ist, im Vergleich zu Hegel, eine völlige Umwertung ihrer Rolle. Denn Einbildungskraft leistet in dieser Wendung keine Zubringerdienste mehr für das Bewußtsein und die Wahrheit (als deren Veranschaulichung), vielmehr sind Bewußtsein und Wahrheit nur Sonderfälle der Illusionierung, für die Einbildungskraft steht. Oder anders ausgedrückt: der Schein einbildungskräftiger Bilder bezieht seine Rechtfertigung nicht

mehr aus dem Sein, das in ihnen hervortritt, sondern umgekehrt: Was wir für die Wahrheit des Seins hielten, ist nur ein Schein, den die Einbildungskraft erzeugt, um unser Leben zu sichern und erträglich zu machen. Wahrheit ist nichts anderes als eine Fiktion und mithin ein Produkt eben jener Einbildungskraft, die sie ehemals als ihre Dienerin verachtete. Den Beweis für diese wahrhaft "umwerfende" These sucht Nietzsche durch die Aufdeckung der Sprache als durchgängige Metaphorisierung einer real unerreichbaren Welt zu erbringen. So wird die gesamte Sprache zu einem Produkt darstellender Einbildungskraft, zu einer "Bildermasse", die zwar durch Begriffe geordnet, aber damit nicht realitätshaltiger gemacht werden kann.

In letzter Absicht setzt Nietzsche also auf die Wahrheit der Kunst, allerdings in der Einsicht, daß diese keine Wahrheiten, die mehr als Schein (Illusionen) sein könnte, zu stiften vermag. So werden Künstler und künstlerische Einbildungskraft bei Nietzsche metaphysisch universalisiert - eben als einzige Möglichkeit, Dasein in einer Welt zu rechtfertigen, die sich mit dem Gedanken abfinden soll, in der Wahrheit ihre verborgenste Illusion zu haben. - Diese Rehabilitierung der Einbildungskraft durch Entlarvung der Wahrheit als Illusion ist nicht ohne Probleme, wie sich noch zeigen wird. Ihr Hauptproblem aber ist, daß sie auf die Wiedergewinnung des Mythos setzt, der am Ende aber nichts anderes als die Freisetzung des "Willens zur Macht" in der Kunst darstellen würde.

Einleitung zur Vorlesung vom 3. Juli 1986

(Haupttext: S. 79 f.)

Als bedeutender und problematischer geschichtlicher Versuch der Rehabilitierung ästhetischer Einbildungskraft beschäftigt uns Nietzsches Bemühung um die ästhetische Rechtfertigung der Welt und des Daseins auf ihrem Grunde. Sie sahen: Nietzsches spekulativ-metaphysische These erklärt die Wahrheit zum Schein, dessen der Mensch bedarf, um "auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend" überleben und sich mit dem Pessimismus versöhnen zu können, den der ästhetisch ungeschützte Anblick der tragischen Weltverfassung gebieten muß. Die Lebensgrundstimmung ist also pessimistisch und der Mensch als intuitiver wie als Vernunftmensch kann mit dieser Grundstimmung nur leben, wenn er sich im Schauspiel der Tragödie und im Begriffsgefüge seiner konstruierten Behausungen, deren Herkunft vergessend, einrichtet. Wie soll man das verstehen? Als Endzeitstimmung (Fin-de-siècle) oder als eine ab- und hintergründige Euphorie, die Kunst und ästhetische Einbildungskraft mit einer Hypothek belastet, der sie nicht gewachsen sein kann? Wird hier der "europäische Nihilismus", den Nietzsche in der Spätphase seines Philosophierens als abendländisches Schicksal der "Umwertung aller Werte" feststellt und begrüßt, nur vorbereitet, oder ist es der letzte Versuch, ihm zu begegnen, und zwar in der Beschwörung des tragischen Mythos, den Nietzsche - auf einen neuen hoffend - nur von den Griechen erinnern kann? Die ästhetische Darstellung der Welt, von Herbart vom Pädagogen gefordert, gewinnt bei Nietzsche jedenfalls derartig unheimliche Züge, wie sie die deutsche Klassik und der Humanismus kaum gedacht hatten. Und auch das ist absehbar: ästhetische Erziehung und Bildung können in dieser Artistenmetaphysik der mythischen Kunstbilder weder als harmonische Ausbildung der Kräfte unter Bedingungen des schönen Spiels, noch als Vorbereitungs- und Durchgangsstadium eines Vernunftstaates gefaßt werden. Diese Tradition



findet in Nietzsche ihr Ende. Ästhetische Erziehung und Bildung sind, wenn menschliches Künstlertum in der Substanz als Vollendung der Wahrheitsillusion begriffen wird, Vorbereitung auf einen Umgang mit der Welt, der selbst dann nur als tragisch pointiert bezeichnet werden kann, wenn er Erlösung und Versöhnung verspricht. Nichts mehr hat das Individuum bei Nietzsche zu tun mit beispielhafter Vollendbarkeit, die man an seinen Nachwirkungen und an seiner Vorbildlichkeit einschätzen könnte. Das Individuum schwebt einsam über dem abgründigen Fluß, in den es einmal stürzen wird; und die Gesellschaft behauptet sich mühsam in den Konventionen von Geselligkeit, den fragilen Konstruktionen der begrifflich-vorstellenden Einbildungskraft am Ende stoisch ergeben.

So kann der Mythos weder heiter sein, noch die Vernunft prinzipiell aufklärend. Und das gilt auch für ästhetische Erziehung und Bildung. Sie steht gegen den sokratischen Optimismus vorstellender Einbildungskraft, der - für Nietzsche in den Wissenschaften Triumphe feiernd - sich weitgehend durchgesetzt hat. Zwar gibt es für ihn auch ein tragisches Selbstbewußtsein, aber nur in wenigen auserlesenen Köpfen (darüber wird noch zu sprechen sein). Grundsätzlich aber verfällt der Geist moderner Gelehrsamkeit und Wissenschaft in seinem hemmungslosen Vertrauen auf die Möglichkeit von Wahrheit Nietzsches schärfster Kritik. Gelehrte Wissenschaft und ihr folgende Bildung (auch als ästhetische) können die Situation nicht retten. Sie sind nur einbildungssohnmächtige Veranstaltungen, die nicht wissen, daß der Schein, anthropologisch betrachtet, die Wahrheit ist.

Einleitung zur Vorlesung vom 8. Juli 1986  
(Haupttext S. 85 f.)

Es waren zwei Gedankenzüge in Friedrich Nietzsches frühem Denken, die uns im Zusammenhang mit der Frage nach darstellender Einbildungskraft unter geschichtlichem Zeichen "bilderloser Bilder" interessierten: der Gedanke der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins und der Welt (im postsokratischen Mythos) und der Gedanke ästhetischer Bildungskritik an alexandrinischer Bildung und Gelehrsamkeit. In beide Gedanken spielt grundlegend das von uns geschichtlich ausgemachte Spannungsverhältnis von Darstellung und Vorstellung - in Nietzsches Worten: von Vernunft und Intuition - hinein. Wir sahen: An Nietzsches entschiedenem Willen, die Scheinwelt der Einbildungskraft in ihrem ästhetischen Modus zu rehabilitieren, ist nicht zu zweifeln. Und Nietzsche scheut auch nicht vor der Konsequenz zurück, im Schein (Täuschung und Lüge) den eigentlichen anthropologischen Sinn der Wahrheit zu sehen, diese als notwendige Illusionierung zu entlarven und sie zugleich in ihr Recht zu setzen. Die Illusion der Wahrheit ist nötig, um Überleben in einer konventionalisierten Welt pragmatisch zu sichern. Wir zweifelten allerdings, ob die durchschaute Konvention und Illusion noch pragmatisch Vernunftssicherheiten verbürgen könne - es sei denn (so müßte man hinzufügen), nur ein Teil der Menschen wüßte in der Form eines Geheimwissens um den grundsätzlich illusionären Charakter der Wahrheiten und ein anderer, der größere, nicht. Jedenfalls, die ästhetische Rechtfertigung ist in ihrem Kern ein aristokratisches Konzept - was Nietzsche nicht bestritten, sondern bejaht hätte. Zwar ist der Mensch wesenhaft Künstler, aber faktisch wäre dieses Künstlertum gebrochen in die Kunstgenies der Intuition und der Vernunft und in jene, die sich in deren Produkten unbewußt täuschten.

Mit verstärkter rangmäßiger Unterscheidung und einer bildungskritischen Zielrichtung taucht die Differenz zwischen (vernünft-

tiger) Vorstellungs- und (intuitiver) Einbildungskraft wieder auf in der "Geburt der Tragödie" und in den "Basler Vorträgen". Denn hier wird die Vorstellungskraft des theoretischen Menschen doppelt qualifiziert: einmal als Sokratismus, der geschichtlich seine Funktion darin hat, die Wiedergeburt des Mythos durch Einsicht in die Grenzen des theoretischen Menschen vorzubereiten, und - in negativer Qualifizierung - als Alexandrinertum der unbelehrbaren Gelehrten und epigonenhaften Besitzbürger, die beide den geschichtlichen Zweck theoretischen Menschentums stillen, also eine Wiedergeburt des Mythos verhindern. Sie sind die Anti-Künstler par excellence, die in Nietzsches früher lebensmetaphysischer Sicht jeden Kontakt mit dem eigentlich tragischen Lebensboden verloren haben. Sie kennen nicht einmal das Problem einer ästhetischen Rechtfertigung von Dasein und Welt.

Wir hatten mehrere Zweifelsfragen an Nietzsches Hoffnung auf eine radikale Rehabilitierung ästhetischer Einbildungskraft im Zusammenhang mit und vor allem vor der pragmatischen. Die eine Zweifelsfrage betraf das Problem, ob die Aufklärung über die Illusion der Wahrheit überhaupt einen neuen Mythos zulassen werde, oder ob nicht ein neuer Mythos (eine mythisch geschlossene Bildwelt) in deren Gefolge nur dessen technische Rekonstruktion bedeuten könne. Gegen Nietzsches These (und Hoffnung), die Welt (und das Dasein) seien nur im Schein zu "erlösen" und zu "versöhnen" setzten wir die Überzeugung, daß der Widerspruch zwischen ästhetisch-darstellender und vorstellend-schematisierender Einbildungskraft überhaupt nicht nach der einen oder anderen Seite endgültig zu vermitteln sei. Anders gesagt: die Technisierung ästhetischer Einbildungskraft unter pragmatischen Zweckgesichtspunkten der Not ist ebenso eine Verfremdung wie die Ästhetisierung pragmatischer Vorstellungskraft unter Vorzeichen ästhetischer Bildwelten. Gewiß gibt es hier Übergänge und Überblendungen. Aber, um es massiv zu formulieren: der technische Mythos ist ebenso gefährlich wie die mythische Technik - in beiden blendet sich der freie Blick. Und beide stehen am

Ende gegen die Rätselhaftigkeit der Kunstbilder, die inmitten unserer geschichtlich-gesellschaftlichen Umwelten eine Offenheit bezeugen, der kein Bild und kein Gedanke letztlich gewachsen ist. Es ist, wenn daran erinnert werden darf, die Offenheit, die in jenem "als" liegt, das offenbar nie zu erschöpfen ist und doch in seiner Unerschöpflichkeit von jedem Kunst-Bild angezeigt wird, das uns an die Grenze von Sein und Nichts bringt. Nietzsche meinte diese Offenheit zu kennen - er dachte nicht anthropomorph genug.

Diese Kopie wird <sup>in persön-</sup>  
lichen Information <sup>überlassen.</sup> Jede  
Form der Vervielfältigung oder Ver-  
wertung bedarf der ausdrücklichen vor-  
herigen Genehmigung des Urhebers.  
© Egon Schütz