

E. Schütz

Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung II

Vorlesung, WS 1986/87

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

© Egon Schütz

<u>Inhalt</u>	<u>Seite</u>
Exposition	1
Der Rätselcharakter der Kunst-Bilder und das Phänomen des authentischen Bildscheins	11
Die Bild-Paradoxien des echten Scheins und der wahren Illusion	20
Kants Lehre von der Unvermeidlichkeit des transzendentalen Scheins	26
Vom dialektischen Schein im besonderen	37
Vom Vernunft-Bild der Gottheit	49
Bilanz und Rückfragen	57
Explikation des Scheins am Leitphänomen des Spiels bei Eugen Fink	64
Platons Spiegel-Modell in phänomenologischer Kritik	74
Das mythische Modell unwirklicher Wirklichkeit	81
Überlegungen	92
Versuch einer Zusammenfassung	99

Exposition

I

Die Fortsetzung eines Gedankenganges zu Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung kann - auf den ersten Blick - in zweierlei Weise gewertet werden: entweder als Eingeständnis, daß es bislang nicht gelungen sei, zu solchen Grundfragen durchzudringen, oder als Einsicht, daß Grundfragen zwar exponiert, aber noch nicht angemessen profiliert werden konnten. Die hier beabsichtigte Fortsetzung findet ihr entscheidendes Motiv nicht im Eingeständnis des Mißlingens, eher schon in der Überzeugung, daß die Grundfragen, genauer: die Grundfrage, wie sie sich anfänglich herausstellte - nämlich als Frage nach der Einbildungskraft und ihrer Krise - in der Tat einer weiteren Durchleuchtung und Erörterung bedürfe, wenn sie fruchtbar werden soll.

Zunächst aber einige Gedanken zur Erinnerung und Einführung: Ästhetische Erziehung und ästhetische Bildung, so stellte es sich im ersten Gedankengang dar, beziehen sich auf Genesis und Sinn eines menschlichen Grundphänomens, das uns ebenso in ältesten Höhlenzeichnungen, in Ornamenten früher Menschheit wie im ausgegliederten Kunstbetrieb zivilisierter Hoch- und Spätkulturen in unendlichen Brechungen und Variationen entgegentritt, nämlich auf das Grundphänomen der Verbildlichung und ihrer Bilder. Immer schon, so läßt sich sagen, haben Menschen ihre Welt verbildlicht, und in einem ganz elementaren Sinne ist Verbildlichung offenbar eine Leistung aller Lebewesen, die, im Rahmen ihrer Sinnesdispositionen, sich Welt als ihre Umwelt vorstellen und sie, wenn auch im eingeschränktesten Sinne, vorstellend überblicken. Jegliche Erfahrung von Lebewesen (und keineswegs nur von Menschen) ist gesteuert durch sinnlich-bildliche und (in diesem einfachen Sinne) durch sinnbildliche Leistungen. Daher kann man sagen: Es gibt kein Lebewesen, das ohne artspezifische Verbildlichungen x dessen, was wir "die Welt" nennen, auskäme. In bezug auf die unterschiedlichen Lebewesen ist "die Welt" nichts anderes als der Inbegriff sinnlich-bildhaft konstituierter und adaptierter Umwelten. Nur

den Göttern scheint es gegeben zu sein, ihre Schöpfung ohne sinnbildliche Vermittlungen, Ausgrenzungen und Interpretationen zu betrachten. Endliche Lebewesen jedoch überleben nur mit Hilfe von teils angeborenen, teils erlernten Verbildlichungsprogrammen, die ihnen jeweils ihren Weltausschnitt - differenzierter oder weniger differenziert - als bestimmten vorstellen. In diesem Sinne spricht die Verhaltensforschung (K. Lorenz) von einem "Weltbildapparat" und meint damit jene Informationsdisposition, über die sich verschiedene Lebewesen auf jeweils bestimmte Weise in ein erfolgreiches Überlebensverhältnis zur Umwelt setzen.

Sicherlich kann und muß man davon ausgehen, daß auch der Mensch von seiner Art und Natur her mit einem sinnlich verbildlichenden Weltbildapparat ausgestattet ist, der es ihm erlaubt, seine Umwelt als Kulturwelt auf- und auszubauen und darin zu überleben - neuerdings mit bedenklichem Erfolg. Verbildlichung in der Weise sinnlich informierter und informierender Welterschließung ist also weder ein Spezifikum noch eine Auszeichnung des Menschen, auch nicht unter Anerkennung gradueller Differenzen. Gleichwohl scheinen Verbildlichungen und Verbildlichungsstrategien beim Menschen nicht allein in vorprogrammierten Zweckmäßigkeiten aufzugehen, sondern eine eigentümliche Brechung zu erfahren, die man zunächst in folgender Weise charakterisieren kann: der Mensch verbildlicht nicht nur "die" Welt zu seiner (Kultur) Welt, zu seiner artspezifischen Umwelt, sondern er verhält sich gleichsam in einer "zweiten Verbildlichung" zu jener ersten, die durch seinen angeborenen und angestammten Weltbildapparat mehr oder weniger naturwüchsig erzeugt wurde. Er sieht nicht nur in Bildern, sondern er sieht auch, in eigentümlich produktiven und reproduktiven Sehakten, Bilder. Ist bei keinem Lebewesen, wie uns die Verhaltensforschung lehrt, das Sehen ein undifferenziertes Wahrnehmen (das in einer unendlichen Fülle von Wahrnehmungen nichts Bestimmtes wahrnehmen würde), sondern immer ein Auswählen, Anordnen, "Interpretieren" unter Bedingungen des Zuträglichen und Abträglichem, also ein produktiver Vorgang der Leben-Umwelt-Orientierung und Balancierung, so hat der Mensch die merkwürdige Chance, die auswählende Produktivität seines Sehens gleichsam selbst zu sehen. Man könnte diesen Sachverhalt

so formulieren: Der Mensch sieht nicht nur, sondern er sieht, daß er sieht; er verbildlicht nicht nur im Sinne naturwüchsigen optischen Schematisierens, seinem sinnlichen Weltbildapparatentsprechend, sondern er verbildlicht - wie in einem zweiten Akt - seine primären Verbildlichtungen noch einmal, läßt das ihm als Weltausschnitt bildhaft Erscheinende "wieder-holt" erscheinen, und zwar in Bildern, die von den primären Funktionen der Verbildlichtung, der Definition einer artspezifischen Welt-Umwelt, entlastet und freigesetzt sind. Es ist also ein bildliches Verhältnis zur Verbildlichtung, eine frei spielende Objektivierung des Sehens, die uns in menschlichen Bildern entgegentritt und die sie als solche erkennen läßt. In den Bildern alter Höhlenmalereien der Eiszeit (Altamira, Lascaux, Dordogne) ebenso wie in den Bildern neuzeitlicher Museen wissen wir mit hoher Sicherheit, daß bei ihrer Entstehung aus der menschlichen Fähigkeit, das Sehen selbst zu sehen und das in eigentümlichen Bildwelten auszudrücken, Gebrauch gemacht wurde. Man mag sich darüber streiten, zu welchem Zweck die künstliche Verdoppelung originärer Verbildlichtung stattfindet oder stattfand, ob sie im Dienste des Jagdzaubers oder von Initiationsriten stand oder - viel später - zum Ausdruck der Bekundung menschlicher Autonomie wurde. Unzweifelhaft ist, daß die Verbildlichtung der Verbildlichtung in objektivierten, eigens produzierten Bildern eine Distanz, ein Ausdrücklichkeitsverhältnis voraussetzt, das sich - sei es in kontinuierlichen Übergängen oder Krisen - von den natürlich selegierten Umwelten löst und sie noch einmal zum Thema macht bzw. überhaupt erst zum Thema werden läßt. Diese Thematisierung ursprünglichen Sehens in künstlich fixierten Bildern setzt allerdings keineswegs ein entwickeltes Bewußtsein (und schon gar nicht die moderne Differenz von Subjekt und Objekt, Wahrnehmendem und Wahrgenommenem) voraus, sondern sie kann durchaus unter Bedingungen "vorbewußten Bewußtseins" in unreflektierter Verwobenheit mit Erfahrenem und Erlebtem geschehen. Aus diesem Grunde hat man auch vom "mimetischen Impuls" gesprochen, von einem ursprünglichen Antrieb der Nachahmung, der zumindest in frühen Entwürfen von Bildwerken wirksam sei. Aber selbst dieser Impuls ist nicht einfach eine Fortsetzung unbewußter Naturverwobenheit auf der Basis angeborener Schematisierungsprozesse. Er ist vielmehr schon der Versuch einer Überbrückung erfahrener Differenz zwischen Dasein und Welt, insofern eine ursprüngliche Weise der

bildhaften Vermittlung naturwüchsig verbildlichter Welt. Das Tier an der Höhlenwand ist nicht das Tier, das sich unmittelbar dem Weltbildapparat des Jägers zeigt; es ist das - vielleicht zu Zwecken des Jagdzaubers - im Bild nachgeahmte, darin gebannte Tier - also seine Vergegenwärtigung in bildhaft spiegelnder "Reflexion". Reflexion aber heißt Brechnung. Und gebrochen ist die unmittelbare Naturinständigkeit desjenigen, der sie sich mimetisch vermitteln will.

II

Diese einleitenden - teils erinnernden, teils umschauenden - Überlegungen lassen deutlich werden: Bilder und Verbildlichungen (unserer Sinne) sind uns zwar sehr vertraut, aber zumeist richten wir unsere Aufmerksamkeit nicht auf die wesenhafte Bedeutung, die ihnen zukommt. Wir sehen die Welt in Bildern, freuen uns an dem bildhaften Anblick, den uns die Dinge bieten, nennen dieses ein "schönes", jenes ein "häßliches", dieses ein "gelungenes", jenes ein "mißlungenes" Bild. Wir suchen Museen auf, um uns über Kunst und ihre Bilder zu belehren, nutzen den Abstand, den sie zu unserer bildhaften Alltagserfahrung bieten, als Anlaß zur Besinnung, Erholung, Erhebung, lassen uns einstimmen in vergangene Bildwelten, die in seltsamem Kontrast zur eigenen stehen, lassen uns - wie es heißt - "verzaubern" und finden uns auch vielfach "provoziert". Aber eben nicht nur Museen- und sie nicht einmal in erster Linie- lassen uns auf Bilder treffen. Lange bevor wir sie aufsuchen, kennen wir das Bildphänomen aus unmittelbarer Erfahrung, nehmen es auf in sprachlichen Wendungen wie "Stadtbild", "Naturbild", "Weltbild", "Menschenbild" usf. und denken dabei an "Ansicht", "Anblick", an das, was sich uns bietet, auf attraktive Weise in die Augen fällt oder unsere Wahrnehmung beleidigt. Nichts also ist selbstverständlicher als die Bebilderung der Welt, nichts offenbar unproblematischer als die Tatsache, daß wir die Welt in

Bildern sehen und sie sich uns, wie wir sagen, in Bildern zeigt; nichts einleuchtender als die Feststellung, daß es Bilder gibt. Und doch ist gerade das Einleuchtende, Unproblematische, Selbstverständliche keineswegs so völlig klar, problemlos und verständlich, wie es unser gekonnter alltäglicher Bildungsgang erscheinen lassen möchte. Wir machen uns in der Tat ein zu einfaches Bild von Bildern, wenn wir meinen, ihren Sinn in ihrem Vorhandensein aufgehen lassen zu können; nehmen nicht wahr, daß schon in der Rede vom Bild des Bildes "etwas Rätselhaftes" steckt, eine merkwürdige Verdoppelung: daß es Bilder gibt, zu denen wir uns noch einmal bildhaft verhalten, und daß in diesem ausdrücklichen Verhältnis zu Bildern wir zu zweifeln beginnen, wie und ob unsere Bilder überhaupt das treffen, was wir in ihnen vermeinen.

Eilfertig sprechen wir davon, daß Bilder die Wirklichkeit im "Medium des Scheins" wieder-geben, unterscheiden zwischen dem, was wirklich ist und was das Bild zeigt in seiner eigenen Unwirklichkeit. Bilder, so sagen wir dann, seien "nur" Bilder, die ihren Sinn von dem entleihen, was sie "vorstellen". In solcher Schätzung haben Bilder kein eigenes Leben; sie sind wie Attrappen, wie mehr oder weniger kunstvolle Zeichen (man bedenke den Zusammenhang von Zeichen und Zeichnung), die dazu dienen können, einem anderen eine Vorstellung von dem zu geben, was er nicht sieht; sie stehen für das, was sie nicht selbst sind, und haben anscheinend nur durch diese Repräsentanzfunktion für Wirklichkeit "Sinn". Indes, so zweckmäßig es sein mag, Bilder durch ihre pragmatische Repräsentanzfunktion, ihre Zeichenfunktion, zu definieren - diese Definition ist - wie keine Definition - erschöpfend. Sie verstellt sogar den wahrhaften Charakter von Bildern und den wesenhaften Charakter jener ästhetischen Einbildungskraft, die ins Spiel kommt, wenn wir nicht nur dokumentieren, weitergeben, feststellen, vorstellen wollen. Bilder sind nicht nur Abbilder, Merkzeichen des Gedächtnisses (Herder), Schemata sinnlich-sinnfälliger Ordnungszugriffe auf eine Wirklichkeit, die wir uns gemäß unserem sinnlichen und kognitiven Weltbildapparat zurechtschneiden. Sie sind, wenn sie in einen ästhetischen Eigenstand treten, sich nicht nur als Abbilder begreifen und rechtfertigen lassen, immer auch eine merk-

würdig entschiedene Weise, die pragmatischen Produktionen unserer artspezifischen Sinnes- und Verstandesapparaturen zu durchlöchern. So überbieten wir nicht nur, wie wir anfangs verdeutlichten, in Kunstbildern unsere elementar-zweckhaften Verbildlichungen, indem wir diese selbst zum Thema werden lassen, sondern wir wenden uns auch gegen unsere angestammten Bildwelten. Wir zeigen uns unsere primären Verbildlichungen zwar noch einmal in Bildern, kaum jedoch, um sie zu bestätigen, sondern um die schlichte Gewißheit und Zuversichtlichkeit, die sich darin eingenistet hat, zu erschüttern. Solcher Widerspruch ist indes nur möglich, weil schon zum alleranfänglichsten menschlichen Verbildlichungsphänomen jener Grundzug gehört, daß es nicht nur seinen Sinn aus ihm "vorliegender Wirklichkeit" erhält, sondern daß es sich, sich dieser Wirklichkeit entwindend, Stellung nehmend auf sie bezieht. Die Bildwirklichkeit ist gar nicht nach der Seite von Sein und Schein hin aufzulösen, sondern ist - in merkwürdiger Weise - deren wechselseitige Durchdringung, wenn auch nicht Versöhnung. Bilder also versetzen uns in die Welt hinein und setzen uns aus ihr heraus.

Die Bestimmung des Bildphänomens im Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild, von Realität und deren imaginativer Reproduktion, ist immer noch ein tiefsitzender Leitfaden des Bildverständnisses. Dieser Leitfaden hat eine doppelte Herkunft: eine traditionelle, metaphysisch-spekulative, und eine aus dem Augenschein. In traditionell-metaphysischer Deutung - zum Beispiel in Platons Höhlengleichnis - sind Bilder nur doppelt entfernte Ableitungen und Abbildungen jener Ideen, in denen zeitüberlegene, mithin höchste Wirklichkeit sich verdichtet. Vielfach ohne ausdrückliches Wissen um diesen Hintergrund haben wir in unsere Einschätzungen die Taxierung übernommen, Bilder seien an sich selbst überhaupt nicht wirklichkeits- und wahrheitshaltig; sie seien nur schlichte Abzüge der Gegenstände, auf die sie sich beziehen, und zwar auf der Leinwand unserer reproduzierenden Vorstellungen. Erst die Rückbindung des Abzugs an sein Thema, sein Objekt, legitimiere und verbürge zumindest einen Anteil an der Wahrheit und Wirklichkeit für das Bild. Für sich genommen und außerhalb dieses Bezugs seien die Bilder nichts Ernsthaftes, sondern bestenfalls Phantasmagorien - erzeugt durch Realitäts-

verlust. In dieser Einschätzung neigen wir dazu, kindliche Bildkritzeleien zu belächeln oder sie als motorische Übungen zu betrachten, die vielleicht einmal dazu dienen könnten, "richtige" Bilder nach der Wirklichkeit (wie wir sie sehen) zu zeichnen. Oder wir nehmen sie als Ausdruck überwertiger Phantasietätigkeit, die sich schon, im Laufe der "Entwicklung", am Wirklichen und Wahren begrenzen und korrigieren werde. Oder wir betrachten diese kindlichen Bilder als erste Spuren der "Kreativität" und meinen, diese werde schon mit der Zeit ihren zweckmäßigen und auf diese Weise sinnvollen Gegenstand finden. Wie es sich damit auch verhalten mag: in alle diese taxierenden Perspektiven geht die normative Unterscheidung zwischen der "imaginären" Bildwelt und der "realen" Dingwelt ein, zwischen dem, was wirklich und wahr ist, und dem, was als bloßer Abglanz oder Abklatsch, jedenfalls als Wieder-Gabe in der Unzuverlässigkeit des Scheins weder wirklich noch an sich wahr ist. In der Tat sind in solchen alltäglichen Unterscheidungen späte und zum Teil korrumpierte platonische Philosopheme im Spiel, von deren Berechtigung und Begründung hier nicht weiter zu handeln ist. Der Hinweis auf die Reste der Denktradition muß einstweilen genügen, in der die für uns noch vielfach gültige Einschätzung bloß abgeleiteter Bedeutung von Bildern verwurzelt ist.

Neben dem denktraditionellen Motiv der Bildunterschätzung gibt es aber auch jenes andere der Augenscheinlichkeit, auf das Eugen Fink häufiger hinwies. Er sah es als Grundmodell der platonischen Bildinterpretation und -taxation. Gemeint ist das, was man als natürliches Bildphänomen bezeichnen kann: die Spiegelung von Dingen - Wolken, Bäumen, Häusern usf. - auf dem Wasser. Jeder kennt diese Spiegelbilder, die eine Wasseroberfläche zurückwirft und die eine so eigenartige Faszination ausüben, daß sie zum Ursprung von Legenden und Mythen wurden. Läßt man diese beiseite und analysiert man die Naturerscheinung als Bildmodell, so scheint sich hier mit besonderer Eindringlichkeit zu bestätigen, daß Bilder nichts oder nur so viel sind wie die Dinge, die in ihnen erscheinen - und daß sie überdies nur deren Erscheinung und nicht sie selbst sind. In der Konsequenz dieser Beobachtung bestätigt sich offenbar die Vermutung von der - mit einem philosophischen Kunstwort beschrieben - uneigen-

ständigen und insofern unbedeutend-imaginären "Seinsweise" von Bildern. Das hieße wiederum: Bilder sind bloße Spiegelungen, Lehngeschöpfe derjenigen Gegenstände, denen sie sich verdanken. Ihre Seinsweise wäre abgeleitet und ohne diese Ableitung nichts. Ähnliches gilt dann auch für ihren Wahrheitsgehalt. Bilder sind nur wahr, sofern sie etwas spiegelgetreu wiedergeben. Dann muß selbstverständlich jede nicht spiegelgetreue Wiedergabe, jede Abweichung vom spiegelgetreuen Umriß in die Unwahrheit, zumindest in die Ungenauigkeit führen sowie die bewegte Wasseroberfläche den sich darin spiegelnden Baum ungenau wiedergibt. Selbstverständlich läßt (und ließe) sich auch dieses Modell des Naturbildes mit seinen Implikationen und Konsequenzen auf das Verhältnis von Bewußtsein und Gegenstand übertragen. In solcher Übertragung erscheint das Bewußtsein, analog zur Wasseroberfläche, als bildlicher Spiegel der Außendinge. Seine Wahrheitsfähigkeit aber hinge davon ab, wieweit es gelingt, den Bewußtseinspiegel blank und ohne verzerrende Oberflächenverkrümmungen zu halten. Die Wahrheit des Bewußtseins bestände in der Übereinstimmung zwischen Bewußtseinsbild (Vorstellung) und Objekt - wie die Wahrheit des Spiegelbildes im Wasser in der Übereinstimmung mit dem sich darin abspiegelnden Ding. Und ferner: auch das Bild des Bewußtseinspiegels, seine abspiegelnde Vor-Stellung, wäre in seiner Seinsweise nur abkünftig, reproduktiv, wäre ein imputiertes Weltbild, rangmäßig von der Sphäre seiner Herkunft unterschieden.

Bilder als reine Abbilder metaphysischer Ideen oder als naturanaloge Spiegelungen von Dingen oder als beides zugleich - wir mögen über diese "Einseitigkeiten" lächeln, auf den Fortschritt des Denkens (etwa bei Kant) oder in den modernen Wissenschaften vom "handelnden" Menschen verweisen: in unseren faktischen Schätzungen und Bewertungen machen wir durchaus noch Gebrauch von jener normativen Unterscheidung zwischen Ding und seinem Abbild, Gegenstand und seiner Vorstellung (im Bewußtsein). Immer noch können wir uns dabei entdecken, wie wir - vor einem modernen Kunstbild stehend - fragen, welches bekannte Wirkliche es uns vorstelle und wie genau dies geschehe. In unserer Bildwahrnehmung von Kunstbildern gehen wir "spontan" durchaus noch davon aus, daß das, was ein Bild vorstelle, die Spiegelung eines mehr oder weniger vertrauten Weltausschnitts sein müsse.

Nur mit einer gewissen Gewaltsamkeit gegen uns selbst bringen wir uns dazu, Bilder als "Eigenwirklichkeiten", als eigenwillige und eigengesetzliche Zusammensetzungen (Kompositionen) zu akzeptieren, die nicht in Abgebildetes bruchlos zu verrechnen sind. Wir stehen noch, auch wenn uns die Erkenntnis anders belehren möchte, in der metaphysischen Tradition einer Unterscheidung von Sein und "bloßem" Bild-Schein, wie auch in der Erfahrungstradition natürlicher Abbild- und Abspiegelungsmodelle. Weiterhin untersuchen wir Bilder mit der Frage, was darin "ausgedrückt" werden soll. Das heißt, wir unterstellen, daß, wenn schon kein wirkliches Ding Vorbild für ein Bild gewesen ist, dann doch zumindest ein Gedanke, ein Konzept, ein Entwurf "dahinter" stehen müsse. Wir glauben - einstweilen - durchaus noch nicht an die Bilder selbst.

III

Diese - teils andeutenden, teils tastenden - Vor-Überlegungen zwingen zu dem Eingeständnis, daß es große Schwierigkeiten bereitet, die Seinsweise von Bildern zureichend zu bestimmen. Einerseits liegt es, wie man sagt, auf der Hand, daß wir "die Welt" (was immer sie sei) schematisierend und unserer Sinnesausstattung entsprechend verbildlichen, daß wir sie zur Kenntlichkeit unserer Umwelt umformulieren und daß wir nicht nur ein intellektuelles, sondern ein ganz konkretes menschliches Weltbild haben, das uns die Dinge gemäß unseren "Rezeptoren" zeigt. Andererseits wissen wir (und das wohl in qualitativem Unterschied zu anderen Lebewesen), daß wir mit sinnlich-sinnhaften Strategien der Verbildlichung arbeiten. Das Wissen aber um diese Verbildlichungen setzt uns frei zu Bildentwürfen, die wir technisch einsetzen und die uns flexibel und - in bestimmten Graden - unabhängig von naturwüchsigen Umwelten werden lassen. Und schon in ihren technischen Produktionen macht verbildlichende Einbildungskraft Gebrauch von der Freiheit unserer Bilder gegenüber der Wirklichkeit wie sie "gewachsen" ist.

Schon hier ist das Bild nicht bloßes Abbild, sondern Vor- und Vorausbild, Bild von Möglichkeiten, die "noch nicht" Wirklichkeit sind, sondern verwirklicht werden müssen, um wirklich zu sein. Das bedeutet: auch die technisch-pragmatische Verbildlichung der Welt (im Entwurf von Möglichkeiten und in deren Realisierung) übersteigt die normative Unterscheidung zwischen höherer Wirklichkeit (Sein) und davon abhängigem Schein (Bild). Was technisch noch nicht Wirklichkeit ist, nach klassischer Bestimmung bloßer Möglichkeitsschein ist, das wissen wir heute alle, kann durchaus einen höheren Wirklichkeitsrang annehmen als unsere praktizierte Lebenswirklichkeit. Die technische Utopie ist längst nicht mehr so utopisch, wie sie einmal empfunden wurde. Wir haben durchaus gelernt, mit utopisch-technischen Bildern als gefährlich höherwertigen Wirklichkeiten und nicht nur als scheinhaften Möglichkeiten zu rechnen. Wirklichkeit und Möglichkeit, Realität und ihre bildhafte Transzendenz sind so eng zusammengerückt, daß es uns offenbar immer schwieriger wird, sie auseinanderzuhalten und aneinander zu messen. Daher liegt uns so viel daran, die Distanz zwischen technisch "eingebildeter" Möglichkeit und davon abgehobener Lebenswirklichkeit zurückzugewinnen.

Dem entnehmen wir, daß unser bildhafter Wirklichkeits- und Weltbezug zumindest prekär werden kann. Er vermag aber nur prekär zu werden, weil schon in die elementaren Verbildlichungen der - biblisch gesprochen - "Sündenfall" bildlicher Vergegenständlichung eingeht, der, wie der Genuß der Früchte vom "Baum der Erkenntnis", mit dem Paradiesverlust geahndet wird. Jedes Bild, um in diesem biblischen Bild zu bleiben, ist ein Vergehen gegen das Bilderverbot, das in der Verbildlichung der Gottheit nur seine äußerste Zuspitzung erfährt. Weniger bildhaft gesagt: Unsere Bilder sind jeweils schon Ausdruck von Distanzerfahrungen und Ausgesetztheiten, selbst wenn sie beschwörend versöhnen wollen und bemüht sind, in Proportionalitäten und Bildharmonien jene kosmische Ganzheit wiederzugewinnen oder zu kopieren, aus der wir durch unsere spezifischen Weisen der Verbildlichung herausgesetzt sind. Es sind unsere Bilder und insbesondere unsere Kunstbilder, die uns am Ende die Differenz von Sein und Schein, von Realität und Imaginärem, von Wirklichkeit und

Möglichkeit, von wahrer Sache und deren bloßer Spiegelung, von Geschlossenheit und Gebrochenheit, Sein und Nichtung allererst aufgehen lassen. Sie sind es, die uns, recht betrachtet, die Widersprüchlichkeit unserer Existenz im Zugleich des In-der-Welt-seins und des Über-sie-hinaus-seins "wahrnehmen" lassen. Sie markieren unser anthropologisches Schicksal sehr deutlich. Jedes Bild, unabhängig von seiner Funktion oder seinem Gehalt, ist für uns insofern Sinn-Bild unserer Lage.

1. Kapitel

Der Rätselcharakter der Kunst-Bilder und das Phänomen des authentischen Bildscheins.

I

Schon das erste phänomenale Umspielen von "Verbildlichung" und "Bild" bringt eine auffällige Vielfältigkeit von Bezügen, Relevanzen, Begleitvorstellungen, Deutungen und Bedeutungen in den Blick. Bilder als "Leistungen" unserer Verbildlichung, unserer Einbildungskraft, besitzen eine mannigfache phänomenale und problemgeschichtliche Resonanz. Diese läßt sich schon ablesen an den Begriffen, die die erste Betrachtung des Bildphänomens evoziert. Dazu gehört der "Weltbildapparat" ebenso wie die alten und offenbar unerschöpflichen Begriffsthemen von Sein und Schein, Wirklichkeit und Möglichkeit, Realität und Imagination, Abbild und Vorbild, Wahrheit (Richtigkeit) und Falschheit, Repräsentanz und Eigenstand. Irgendwie liegen Bilder zwischen diesen begrifflichen Spannungsbögen. Sie sind etwas, sind da, in unseren Erinnerungen, Träumen und Gedanken, aber - wiederum ganz anders - sind sie vor uns, und zwar als räumliche oder flächige Gebilde der Kunst. Mit diesen kann man umgehen, sie "machen", betrachten, handeln wie

andere Dinge auch. Und dennoch sind diese Gebilde, die wir Kunstwerke nennen, nicht einfach so da, wie es die üblichen Gegenstände sind: die Natur- und die Kulturgegenstände. Sie haben vielmehr ein Dasein von zweifelhafterer Art. Man weiß manchmal nicht recht, was man mit ihnen machen, möglicherweise anfangen soll. Und so ist man schnell bereit, ihre Zweifelhaftigkeit als dekorative Nutzlosigkeit zu neutralisieren und diese den Geschmacksempfindungen für "das Schöne" zu überlassen. Der Kunstbetrieb wiederum zieht Gewinn aus der grundsätzlichen Zweifelhaftigkeit der Bilder, indem er Moden etabliert und darin anbietet, Geschmacksunsicherheiten zu beheben.

Die Zweifelhaftigkeit und Rätselhaftigkeit von Bildern gründet in ihrem seltsamen Wirklichkeitsstatus. Dieser tritt zwar noch wenig hervor, solange wir in Bildern (und Gebilden) äußere und innere Wirklichkeiten "reproduzieren" oder sie vorstellend in technischer Absicht disponieren. Sie wird indes immer dann deutlich, wenn es uns nicht mehr gelingt, unsere Bilder - unsere Traumbilder wie unsere Kunstbilder - lückenlos in Vermeintes oder Ausgedrücktes zu übersetzen. Wir fragen dann, was ein Bild bedeutet - und kommen doch mit diesen Fragen nicht an ein Ende - wir machen uns gleichsam ein Bild von diesen Bildern, versuchen sie darin aufzuschlüsseln, und dennoch ist unser Bild - etwa von einem Kunstbild - nicht deckungsgleich mit dem, was in diesem Kunstbild hervortritt. Wir sehen etwas in dieses hinein und aus ihm heraus und haben doch das sichere Empfinden, das Hinein- oder Herausgesehene erschöpfe nicht den vollen Umkreis dessen, was sich im Bild als Bild zeige und andeute. Das "Wissen", das wir interpretierend von einem Gebilde - sei es optisch oder sei es akustisch - gewinnen, kommt nicht zur Ruhe von Feststellungen, die den Charakter von Aussagen haben, die mit einem "das ist so" enden. In jedem "das ist so" steckt (im Falle von Bildinterpretationen) offenbar die Möglichkeit, daß es "auch anders" sein könne, aber nicht nur, weil jeder etwas anderes sieht, jeder auf seine altersspezifische, erfahrungsspezifische und zeitspezifische Weise auf Bilder reagiert, sondern wesentlich deshalb, weil die Gewißheit des "es ist so", die auf den "Realitätssinn" setzt,

durch das Bildphänomen und seine Bildlichkeit selbst unsicher wird. Ein Bild kann einen Gegenstand genau darstellen wollen, ihn gleichsam portraituren und mit Gewißheit im Bild wieder erkennbar werden lassen. Dennoch enthält schon das Bild als Produkt unserer Darstellung die Reklamation einer seltsamen Eigenständigkeit, den irritierenden Hinweis, daß die genaue Reproduktion eines Gegenstandes im Bild, diesen in eine andere Sphäre versetzt, ihn ab- und herauslöst und imaginativ gegen seine Herkunft verselbständigt. Der Gegenstand als Bildthema ist schon seine Verwandlung (Gadamer), ist ein Übersetzen, aus dem es keinen einfachen Rückweg "zu der Sache selbst" mehr gibt. Ihre Vergegenwärtigung nämlich, darauf wurden wir schon aufmerksam, ist niemals nur ein unbeteiligtes Abspiegeln, sondern immer auch eine Vergegenwärtigung desjenigen, der darstellt oder sieht. Jede Vergegenwärtigung einer Sache im Bild (und als Bild) ist in der Tat auch Selbstvergegenwärtigung. Und dieser Zusammenhang von Vergegenwärtigung einer Sache und Selbstvergegenwärtigung im Sinne einer unauflösbaren Einheit und Bewegung ist die wahrhaft elementare "Verwandlung" unterhalb der methodisch sezierenden Differenz von objektivem Gegenstand und bewußtseinsmäßiger Vorstellung. Nur weil wir gewöhnt sind, unseren bildhaften Weltbezug am Modell des Erkennenden, methodologisch Unterscheidenden, zu orientieren, sehen wir zumeist nicht mehr die eigentümliche Verwandlung, in die die bildhafte Vergegenwärtigung Ding und Betrachter hineinzieht. Und deshalb glauben wir, an Bildern praktizieren zu müssen, was uns die erkenntnisorientierte Einstellung gebietet, nämlich zu fragen, inwiefern Bild und Sache "übereinstimmen". Wir lesen die Bilder gleichsam nur als Aussagen "über" etwas, als Sprachen mit objektiven Bedeutungen, als komplexe Bezeichnungs- und Zeichensysteme, die es erlauben, Richtigkeiten festzustellen. Das heißt: wir bemerken kaum, daß unsere gegenständliche Einstellung zu Bildern und ihre Richtigkeitsprüfung nach dem Übereinstimmungskriterium den elementar bildhaften Weltbezug uminterpretiert und verfremdet. Die Faszination, die darin liegt, sich von den Bildern verwandelnd "stimmen" zu lassen, lösen wir im Verlangen nach möglichst kontrollierbaren Übereinstimmungen auf. Denn so entgehen wir anscheinend jener Zweifelhaftigkeit von Bildkompositionen, die weder in dem aufgehen, was sie (gegenständlich

oder ungegenständlich) eigentlich "meinen", noch in dem, was der "Rezipient" von sich aus erlebend in sie hineinlegt.

II

Das Zweifelhafte und Rätsel hafte an Bildern, die nicht in technisch-pragmatischen Diensten stehen, kommt dadurch zustande, daß diese Bilder - elementar begriffen - eigentlich nicht etwas anderes darstellen oder Ausdrücke und Erlebnisse transportieren, sondern daß sie nur sich selbst darstellen. Wie ist das gemeint? Selbstverständlich nicht so, als seien Bilder völlig abgelöst von Menschen, die sie hervorbringen und die sie betrachten. Bilder sind ohne Zweifel anthropologische Grundphänomene, das wurde auch schon betont. Nur sind sie als Verbildlichung unserer Verbildlichungen (und nicht als projekthafte Antizipationen) wesentlich selbstbezüglich. Um es noch mehr zu verdeutlichen: Bildwelten sind eigenständige "Zwischenwelten" (Nietzsche) und gleichsam gleich weit entfernt von den Wirklichkeiten des Innen und Außen. Sie sind weder stimmig unter der Perspektive bestimmter Inhalte, noch stimmig in der Perspektive bestimmten Erlebens, sondern sie sind in sich selbst stimmig und dadurch wahr. Was sie eigentlich vergegenwärtigen, sind nicht Inhalt und Erleben, sondern was diesen zugrunde liegt: die unerschließbare Weltoffenheit jenseits unserer Kulturmwelten. In diese Weltoffenheit sehen wir durch die Bilder hindurch, ebenso fasziniert wie wohl auch erschrocken. Es ist (Nietzsche hat das eindrücklich dargelegt) das Phänomen unserer wesenhaften bildlichen Verfassung, das uns an den großen Bildern aufgeht; es ist der ^{letztl}ich ungedeckte Status unserer Existenz, der uns in der Bildhaftigkeit unserer Bilder - jenseits ihres Repräsentanz- und Zeichencharakters - erscheint. Durch jedes Bild, das sich von den Umständen seiner Entstehung freispielt, erblicken wir das Bildhafte unseres Existierens selbst; jedes (zumindest große) Bild ist wie ein Loch in unseren eingeübten Bildsynthesen: eine Öffnung ins Offene der Welt, von

der wir uns ein Bild machen, die wir aber als ganze niemals abbilden können. Das Bild, das sich selbst in seiner Bildlichkeit darstellen will, hat also nichts mit l'art pour l'art zu tun, sondern mit äußerst radikaler Erfahrung der *conditio humana*, der gerade am Bildphänomen aufgeht, daß es keine endgültige Wahrheit gibt, die man nachträglich ins Bild setzt, sondern nur eine Rätselhaftigkeit, die im Bild und als Bild erscheint. Die Selbstdarstellung des Bildlichen im Bild meint die Vergegenwärtigung des Sachverhalts, daß wir "die Welt" in keinem Bild erfassen und gleichwohl nicht ohne Bilder in ihr zu leben vermögen. Das aber würde bedeuten, daß uns an Bildern mehr aufgeht, als sie es je zu zeigen vermögen.

III

Es sind, wie wir der Erfahrung mit eigenen Überlegungen entnehmen können, vor allem zwei Fragen, die sich aufdrängen, wenn man Bilder nicht einfach als Gegebenes hinnimmt, sondern sie als - in ihrem Charakter - seltsam verdeckte Grundphänomene menschlichen Daseins betrachtet. Die erste Frage richtet sich auf den Wirklichkeitshabitus von Bildern überhaupt. Die zweite zielt auf das Verhältnis von Bildwirklichkeit und "realer" Wirklichkeit, auf den normativen Zusammenhang von Ding und Bild. Beide Fragen hängen selbstverständlich zusammen. Denn wenn der Wirklichkeitshabitus von Bildern im bloß Scheinhaften liegen soll, dann können Bilder, wie ausgeführt wurde, keine eigene Wahrheit haben, sondern sind bestenfalls deren Veranschaulichung mit den Mitteln der Täuschung, das heißt sie gehen auf in ihrer Transport- und Verdeutlichungsfunktion, deren Wert immer nur im Zusammenhang mit dem besteht, was verdeutlicht oder transportiert wird. Es liegt auf der Hand, daß Künstler - etwa Maler - sich darüber Gedanken machen und gemacht haben, wie es mit dem Wirklichkeitshabitus (der Seinsweise) von Bildern bestellt sei und was ihren Rang unter den Dingen ausmache, deren Wirklichkeitscharakter unbestritten ist. So ist es naheliegend, sich nach ihrer Interpretation der Bildlichkeit von Bildern zu erkundigen. Ein bekannter moderner Künstler, der in aphoristischer Kürze einige

Gedanken zu diesem Thema formulierte, war August Macke (1887-1914), der zur Künstlergruppe des "Blauen Reiters" gehörte. Diese Gedanken wurden unter dem Titel "Gedanken zu Formen der Kunst und des Lebens" im Taschenbuchbildband "Die Tunisreise, Aquarelle und Zeichnungen von August Macke" abgedruckt (Köln, 4. Aufl. 1983). Hier findet sich der Satz: "Schaffen von Formen heißt: leben / Nachschaffen von Formen ist Scheinleben." (a.a.O. S. 9). Zunächst gewinnt man den Eindruck, als beuge sich auch Macke mit seiner Ablehnung des "Scheinlebens" und des "Nachschaffens" jener verkapselten Metaphysik, die menschlicher Bildproduktion nur den Status einer Wiederholung im Schein konzidiert. Aber der Eindruck trügt. Leben als "Schaffen von Formen" ist für Macke keine Wiederholung im bloßen Schein, sondern ein genuines Formschaffen, das als Bild zur Erscheinung bringt, was nur durch das Bild und gar nicht anders sein kann. Das wird deutlich, wenn Macke rhetorisch fragt: "Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem / Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen mehr als / der nachäffende Bildner griechischer Form?" (a.a.O. S. 9). Mackes Hinweis auf Kinder und die "Kunstformen primitiver Völker", die, so kritisiert er, "ins Gebiet des Ethnologischen und Kunstgewerblichen verwiesen wurden", (a.a.O. S. 11) könnte man als zeitbedingtes Ingrediens einer allgemeinen Künstlerphilosophie betrachten. Das wäre indes eine Unterschätzung. Denn "Kind" und "Primitiver" stehen für die entscheidende Quelle des Bildlebens im Formenschaffen: für das, was Macke die "Empfindung" nennt und an anderer Stelle die "Empfindlichkeit". Empfindlichkeit als Ursprung des bildenden Lebens und seiner eigenen Formsprachen ist keineswegs nur jene Sensibilität, die differenziert wahrzunehmen und entsprechend "empfindlich" abzuschildern vermag. Sie ist vielmehr eine formproduktive Lebendigkeit, die sich - unserer eigenen anfänglichen Beobachtung entsprechend - durch die Gattungsgeschichte durchhält. Was sich in die Formen des Bildschaffens bringt, sie überhaupt als dieses Bildleben produziert, ist nicht ein Gegenstand, ein Motiv, vor dem der Künstler zurücktritt, sondern der Empfindende selbst. Jedoch auch nicht in einer hemmungslosen Subjektivität, sondern gleichsam unter einem "Zwang" zu Formensprache und Formenspannung, die in der Tat eine eigene Zwischenwelt zwischen Motiv und Künstler etabliert. Nichts anderes als diese Zwischenwelt der Formen ist das bildende Leben, das Macke bei den Primitiven, bei

Kindern wie auch bei (modernen) Künstlern am Werk sieht. Und Zwischenwelt ist dabei nicht statisch aufzufassen oder als ein nur in Grenzen variables Arrangement von Form- und Farbelementen; sie ist vielmehr bewegt. Und immer geht es um das bildende Leben in dieser Bewegung. Es soll selbst im Bild und als Bild gegeben sein. Daher warnt Macke vor der Gefahr, in Bildern "die Bewegung äußerer Vorgänge zu illustrieren" (a.a.O. S. 12), was nur hieße, sie zu veranschaulichen, nicht aber sie selbst zu geben. Versuchen wir eine erste Zusammenfassung, so läßt sich sagen: Das formende Bildschaffen, von dem Macke am Anfang spricht, ist nicht ein Leben im Modus des bloßen Scheins, aus dem man in "die" Wirklichkeit (wenn es problematisch wird) zurückspringen kann, sondern es ist ein Zur-Erscheinung-Bringen und in diesem Sinne ein Erscheinen empfindlichen Lebens selbst, und zwar durch eine von Bewegungen und Spannungen durchsetzte Formensprache. Die normierende Differenz von Sein und Schein qua Form wird hier offenbar aufgehoben - wenn man so will: ähnlich wie bei Hegel auf einer höheren Ebene zusammengeführt.

Was aber bedeutet das? Es bedeutet: Mackes Gedanken (zu Formen der Kunst und des Lebens) bewegen sich in Richtung einer Authentizität des Scheins als eigener Form. Dafür spricht eine Feststellung wie die folgende: "Ein Cézannesches Stilleben lebt wie die Holzwand, / auf der es hängt, ohne Illusion zu sein". (a.a.O. S. 11) Das heißt doch: das Stilleben ist keine Illusion, also keine "täuschend-echte" Wiedergabe, sondern es ist authentisches Erscheinen - also kein Schein, den man auf irgendeine Wirklichkeit definitiv beziehen, daran bestätigen oder korrigieren könnte. Diesem Phänomen des authentischen Bildscheins sucht Macke noch näher zu kommen, indem er Wissenschaft und Kunst konfrontiert. Wissenschaft, so überlegt er, frage, "warum etwas so ist"; die Kunst aber frage "nie warum", sie sage "es ist so oder so, / oder hört euch doch nur an, wie es ist." (a.a.O. S. 13) Wissenschaft fragt nach Gründen, Erklärungen, Gesetzen. Ganz anders die Kunst mit deren Bildern und Gebilden: sie zeigt, macht Lebendiges sichtbar - nicht jedoch dadurch, daß sie es illustriert, sondern dadurch, daß sie es in ihrem formenkräftigen Bildleben empfindlich zur Erscheinung bringt. Ihr "es ist so" zielt nicht auf das Sein, sondern auf das Erscheinen. Darin hat die

Feststellung ihre Authentizität.

Die Authentizität des Bildscheins in der Kunst, die deren Form-
leben in Bildern unvergleichbar mit bloßen Abbildern werden läßt,
wird bei Macke ferner deutlich in Überlegungen, die zunächst völlig
mißverständlich aufgenommen werden können. Diese Überlegungen be-
ziehen sich auf das Verhältnis des Form- und Bildlebens zur Natur.
Macke gibt hier zu bedenken: wir könnten von der Kunst nicht er-
warten, daß sie alles und genau aufzähle, was es in der Natur gebe.
Hätte die Kunst dazu die Mittel, so führt er seine Gedanken fort,
dann liefe das auf eine Verdoppelung der Natur hinaus. Das aber wäre
ebenso "zwecklos" wie "unmöglich" - zwecklos vor allem, weil die
Verdoppelung desselben nichts anderes als dasselbe zeigen würde.
Die Konsequenz, die Macke daraus zieht, ist (zunächst) irritierend.
Im Wortlaut heißt es nämlich: "Nein, ein Kunstwerk muß / gutgeloge-
ne Natur sein, eine gutgetroffene Auswahl, ein Spiegel der Empfin-
dungen." (a.a.O. S. 15) Die Irritation liegt in der Wendung "gut-
gelogene Natur". Sollte das Kunstwerk etwa doch jener bloß täuschen-
de Schein sein und nicht der authentische, der in empfindlicher For-
mensprache eine eigene Welt wahrhaften Bildlebens entwirft? Indes,
"gut lügen" meint nicht: die Wahrheit unterdrücken, sondern sie
unter der Bedingung von Selbsterkenntnis zum Ausdruck zu bringen.
Im Hinblick auf die Natur, das ist Mackes künstlerische Konfession,
sind alle Lügner - gemessen an dem Anspruch, sie zu begreifen. Mit
Nietzsche formuliert: Die Kunstwahrheit ist eine Lüge im "außer-
moralischen Sinne". "Gut" gelogen hat, wer das empfindet, wer weiß,
daß Empfindungen immer lügen, "weil / sie der sogenannten Wahr-
heit, den tatsächlichen / Ereignissen der Natur schülerhaft an-
betend gegenüberstehen, weil wir nie auslernen." (a.a.O. S. 15) So
betrachtet gibt es in der Kunst nur gute oder schlechte Lügner, wo-
bei die guten Lügner gerade um die Authentizität des Scheins in
unendlicher Distanz zur Natur (als All-Natur) wissen, während die
schlechten Lügner diese Wahrheit des Bildscheins nicht kennen.
Mackes befremdliche Formulierung, "ein Kunstwerk muß gutgelogene
Natur" sein, die offenbar nicht eine beiläufige Formulierung, son-
dern Grundsatz einer ästhetischen Konfession ist, unterstreicht,
wenn man die Befremdlichkeit durchdenkt, die Authentizität, die
Echtheit und Originalität des Kunstscheins. In der Kunst ist Schein

nicht ein abgeleiteter Modus von Sein und Wahrheit, im Gegenteil: die "gute" Lüge ist eine Erscheinung der Wahrheit selbst, eine Weise, wie sich die Empfindung ihrer selbst versichert, und zwar wohl wissend, daß diese Selbstversicherung im Medium der Formen und Bilder ohnmächtig ist gegenüber einem Naturganzen, das sich - als Ganzes - immer entzieht. Hier wird die gute Lüge der Kunst nicht zu einem Selbstbetrug, sondern - so die Hoffnung Mackes - zu einer Annäherung an die Wahrheit. Zögernd, aber doch auch zuversichtlich klingt der Satz: "Vielleicht aber kommen wir der Wahrheit durch die Lüge, / durch die sogenannte Maske, durch das Zeichen / durch unser ganzes subjektives Empfinden näher." (a.a.O. S. 15)

Unsere erste Frage richtete sich auf den Wirklichkeitsstatus und -habitus von Bildern überhaupt. Wie wirklich sind Bilder? Sind sie überhaupt wirklich - im Sinne von eigenständig und durch nichts ersetzbar? Oder sind sie, wenn man von ihrer gegenständlichen Materialisierung absieht, ein bloß Scheinhaftes mit unterschiedlich gesicherter Verankerung in den "Realitäten"? Wir bezweifelten, daß das Bildhafte der Kunst schon zureichend begriffen sei, wenn es - gleichsam über den nicht-authentischen Schein, die reine Widerspiegelung - mit dem an sich bestehenden Wirklichen verbunden werde. Wir vermuteten, daß die Unterscheidung von Wirklichkeit und Schein, von echt und unecht, von authentisch und abgeleitet, das Wesen des Bildlichen nicht fasse. Zumindest Mackes "Gedanken zu Formen der Kunst und des Lebens", die als eine vorsichtige begriffliche Improvisation zum Thema "Bildschein, Leben und Kunst" gelten können, unterstützen unsere Vermutung. Der Schein ist für Macke nicht das Unechte und Uneigentliche, sondern er ist selbst etwas Authentisches, also Echtes und Ursprüngliches. Man muß also unterscheiden zwischen dem bloß Scheinenden, das wie ein Spiegel leer bleibt, wenn sich nichts darin spiegelt, und jenem Scheinen, das in eigenen Formen aufscheinen läßt, "wie es ist" und wie es doch auch wieder ganz anders ist. Bildlichkeit im Modus dieses Aufscheinens und im Spiel seiner Formen bedeutet für Macke Geschaffenheit, und zwar aus dem "Geheimnis der Empfindung" (a.a.O. S. 9) Das mag pathetisch klingen, verweist indes nur auf jenen Sachverhalt, daß dort, wo der Schein

authentisch, also ursprünglich und echt wird, wo er sich nicht mehr definitiv zurückbringen läßt auf etwas, wovon er bloßer Anschein ist, tatsächlich die Sicherungen brechen, mit denen wir uns zu- meist vor dem Rätselhaften und Geheimnisvollen schützen. Hier sind die Bilder, ist der Bildschein des Bildlichen nur noch als reine Form (und nicht als abgezogene Form) dicht und präsent. Zugleich aber, wenigstens in der Erfahrung Mackes, wird Präsenz im authentischen Schein von dem Geheimnis des Empfindens immer erneut aufgelöst durch Zeiten und Personen, die auf je-eigene Art den wahren Schein der Lüge ins Werk setzen. "Alle Völker haben ihre eigene Art zu empfinden, / zu lügen, Kunst zu machen", so heißt es (a.a.O. S. 15) - aber es gibt keine Möglichkeit, künftige Formen "gutge- logener" Kunst vorwegzunehmen. Es gibt nur die Erfahrung der Un- möglichkeit, es wie vergangene Zeiten zu tun. Das Geheimnis authen- tischen Scheins läßt die Vorhersage des Formenspiels nicht zu. Und so kann man, das registriert Macke nachdenklich, die Frage, wie man sich heute künstlerisch ausdrücken müsse, "eigentlich über- haupt nicht beantworten." (a.a.O. S. 17) Man kann sie nicht beant- worten, weil dazu die Voraussetzung erfüllt sein müßte zu wissen, worauf sich der authentische Schein bezieht. Wüßte man es, dann wäre es allerdings nicht mehr authentisch. Das Werk der guten Lüge hätte sich ein für alle Mal dadurch erledigt, daß das Geheimnis, das im Bildleben der Formen erscheint und durch sie hindurch scheint, kein Geheimnis mehr wäre. Die Natur hätte sich endgültig enthüllt und Kunst wäre zwecklos geworden.

2. Kapitel

Die Bild-Paradoxien des echten Scheins und der wahren Illusion

I

In knappen Zügen erinnert und zusammengefaßt: Ein entscheidendes Grundphänomen ästhetischer Erziehung und Bildung ist das Phänomen des Bildes und der Bildlichkeit, die an ihm erscheint. Bild und

Bildlichkeit sind uns vertraut, selbstverständlich und offenbar "einfach" zu begreifen. Dieser Eindruck verliert sich allerdings, wenn man die Gewohnheitsmauer des Selbstverständlichen durchbricht und nach dem Weltbezug fragt, der - zumindest für den Menschen - in bildhafter Erfahrung und Darstellung aufspringt. Kann auch dieser Welt- und Selbstbezug zunächst noch in Denkgewohnheiten, die vor allem mit der Differenz von Bild und Gegenstand operieren und die diese Differenz normativ zuungunsten des Bildes auslegen, scheinbar fixiert werden, so löst sich die Sicherheit solcher Fixierung auf, wenn man nach dem Wirklichkeitsstatus von Bild und Bildlichem fragt - nachdrücklich fragt. Mit dieser Nachdrücklichkeit wird die Überzeugung schwankend, daß der Bildschein nur eine Art unsichere Folie sei, auf der sich etwas anderes abspiegelt, letztlich nur Illusion, die wir noch zu stärken vermögen, indem wir uns auch noch unsere wenig realitätshaltigen Träume und Phantasmagorien darauf vorspiegeln. Sei es Abspiegeln oder Vorspiegeln, in beiden Fällen sind wir davon überzeugt, könne es nur um verhängnisvolle Illusionen gehen, die aufgelöst werden müssen, soll die Wahrheit in der einen oder anderen Weise ans Licht gebracht werden. Die Verbindung von Schein und Illusion (von Uneigentlichkeit und Unwirklichkeit) gilt uns als sicher und täuscht uns über den schlichten Sachverhalt hinweg, daß auch der Schein durchaus wirklich ist wie die Illusion und daß die Rede von beider Unwirklichkeit äußerst problematisch ist. Wir lassen uns gleichsam vom Spiegelmodell (dem Naturmodell der Bilder) führen und warnen vor der Unfähigkeit des Narziß zwischen Sein und Schein zu unterscheiden. Diese Unfähigkeit war bekanntlich tödlich. Tödlich, jedenfalls für einen Teil unseres Wesens, kann es allerdings auch sein, das Spiegelmodell ontologisch zu verabsolutieren und die Imagination dadurch zum Schweigen zu bringen, daß man ihre Bildproduktivität grundsätzlich als illusionär stigmatisiert.

Sicherlich, es gibt den verhängnisvollen illusionären Schein, die undurchschaute Bildtäuschung, die uns narrt oder durch die wir zu Narren von nicht sonderlich geheimen Verführern werden. Aber nicht jedes Bild narrt und nicht jede Illusion ist eine bewußte oder unbewußte Täuschung. Es gibt eine Faszination von Bildern, der wir uns willig überlassen, obwohl oder gerade weil wir wissen, daß es

sich "bloß" um Bilder handelt - wie es auch Illusionen gibt, über deren Charakter wir uns keineswegs täuschen und von denen wir uns dennoch völlig einnehmen lassen. Hier springt dann die herkömmliche Bewertung von Bildschein und Illusion geradezu um. Schein und Illusion werden zu Auszeichnungen. Die Distanz zur Wirklichkeit unmittelbar gelebten Lebens wird nicht zum Einwand, sondern zum Vorzug, aber nicht nur, weil man sich vom Alltagsleben entlasten will (was nur eine besondere Version schlechter Illusion und falschen Scheins wäre), sondern weil man hinter es zurück und über es hinauskommen möchte. Kein Besucher des klassischen Illusionstheaters wird sich darüber täuschen lassen, daß das Bühnengeschehen, das er vor sich sieht, nicht die Welt ist, in der dieses Geschehen vorkommt. Jeder weiß um die Scheinhaftigkeit dieser Theaterwelt, um den bloßen Schein des Schau-Spiels. Dennoch trübt das nicht die Bereitschaft, sich in diese Schein-Welt der Illusionen hineinziehen zu lassen, sich spielerisch selbst zu verwandeln, sich in dieser Selbstverwandlung zu steigern, fremd zu werden, seine eigene distanzierte Illusion zu sein. Derartig eingetaucht in das Spiel (übrigens selbst dann noch, wenn die Verweigerung der Identifikation das ist, womit man sich zum Schein identifizieren soll) gewinnt der Betrachter als Mitspieler Anteil am Aufkommen eines authentischen Scheins und einer authentischen Illusion, für welche die Taxierungen von "echt" und "unecht" oder "wahr" und "täuschend" nicht mehr stimmen. Sie stimmen aber deshalb nicht mehr, weil die authentische Realität des Scheins siegreich wird gegenüber der opaken Realität des Widerständigen, an dem sich der Alltag bricht, seine Entfremdung in den Schein der Illusion als Suche nach dem, was eigentlich ist, fordernd. Gewinnt man erst einmal einen Blick auf Schein und Illusion als authentische anthropologische Phänomene, so wird man nicht länger überrascht sein bei der Feststellung, daß Illusion (lateinisch: *illusio*) ursprünglich "Verspottung" und "Ironie" bedeutet und nicht etwa "Täuschung". Im Gegenteil, Verspottung und Ironie sind - allerdings nicht ungefährliche und folgenlose - Demaskierungen von Täuschungen mit den Mitteln gekonnten Widerspruchs und der spitz verblühten Echtheit. Illusion also, das zeigt dieser Wink aus der Wortgeschichte, ist ursprünglich nicht bedeutungsgleich mit Täuschung oder Vortäuschung und leitet auch nicht über zum negativen Schein des bloß Scheinbaren,

des Gespiegelten oder Vorgespiegelten. Hat man sich das erst einmal vergegenwärtigt, verfällt man in begründete Zweifel an unserer herkömmlichen Denkpraxis, Schein und Illusion lediglich als wahrheitsunfähige Phänomene zu betrachten oder sie nur als angenehme, im Grunde aber unernste Spiegel-Spielereien einzuschätzen, mit denen man die Löcher der Tatenlosigkeit im Alltag zustopft. Was sich hingegen zumindest nahelegt, ist eine wichtige - phänomenal abgedeckte - Unterscheidung: diejenige nämlich zwischen dem abgeleiteten und dem authentischen Schein, wie auch diejenige zwischen der täuschenden und der authentischen Illusion. Steht indes das Wort authentisch für "echt", dann ergibt sich aus dieser begründeten Unterscheidung das Paradox eines echten Scheins oder einer echten Illusion. Und warum wären sie "echt" im Sinne von "ursprünglich" und "wahr"? Vor allem deshalb, weil sie (und das ist noch einmal ein paradoxer Gedankensprung) als Schein und als Illusion weder Schein noch Illusion sind. Sie sind vielmehr wahrhaft, wirklich und überaus konkret.

Unser Nachdenken über Bilder und ihr Bildhaftes führt uns in der Tat in eine merkwürdige Paradoxie: in die Paradoxie des scheinlosen Scheins und der illusionslosen Illusion. Eine Paradoxie ist etwas, das sich gegen die allgemeine Meinung (und Lehrmeinung) wendet und deshalb für widersinnig gehalten wird. Wer sich in Paradoxien ausdrückt, der hat, nach gängiger Auffassung, seinen Anspruch auf Beachtung verwirkt. Aber die gängige Auffassung kann nicht Leitfaden sein, wenn es um Grundfragen geht. Daß die hier aufgedeckten Paradoxien keine puren Widersinnigkeiten sind, denen man mit dem reinen Vorbehalt des Unlogischen beikommt, dafür steht nicht nur die eigene Erfahrung mit Bildschein und -illusion, sondern auch diejenige eines Künstlers wie August Macke. Sein Eintreten für die Malerei als "gutgelogene Natur" ist das Einstehen für jene Paradoxien ästhetischen Scheins und authentischer Illusion. Nur derjenige kann in Bildern "gut" lügen wollen, der - eine überaus deutliche Paradoxie - die Wahrheit lügt. Was aber bedeutet das? Es bedeutet nicht, daß er die Wahrheit wüßte und sie ins Scheinhafte oder Illusionäre von Bildern gut verhüllte. Das wäre nur schlecht, vielleicht auch heimtückisch gelogen. Vielmehr bedeutet es, daß man (wie dargestellt) nur lügend die Wahrheit sagen kann - lügend, gemessen am Anspruch, das Ganze der Welt-Natur ins Bild setzen zu können. Die "gute"

Lüge und die "gute" Illusion hingegen wissen um die begrenzte Chance ihrer Wahrheit und sind insofern, indem sie lügen, wahrhaftig. Und wahrhaftig ist im Grunde auch das Scheinleben, von dem Macke spricht. Denn es ist nichts anderes als das sich im authentischen Schein wiedererzeugende Leben, das nur so zu sich selbst kommt, wenn man so will: unterhalb der geläufigen Gegensätze von Wirklichkeit und (bloßem) Schein wie auch unterhalb des Widerspruchs von (richtiger) Wahrheit und täuschender Illusion.

II

Nüchtern registriert, geraten schon beim ersten Durchdenken des künstlich-künstlerischen Bildphänomens, in dem sich die elementaren Leistungen unseres Weltbildapparates spannungshaft verdoppeln, verlässliche Kategorien der Welt- und Selbstausslegung durcheinander: die Kategorien von Sein und Schein ebenso wie jene von Wahrheit und Illusion. Zwar funktionieren sie als "treffsichere" Unterscheidungen nach wie vor in den eingespielten alltäglichen Welt- und Selbstbezügen. Man weiß, daß man sich vor Illusionen hüten muß, und ist darauf bedacht, deren Enttäuschungen dadurch zu verhindern, daß man sie rechtzeitig entlarvt. Man hat gelernt, daß man dem Schein nicht trauen darf, und betreibt seine Auflösung im Hinblick auf das, "was wirklich ist". Das sind sicherlich pragmatisch zweckmäßige Einstellungen, die überdies in einer langen Denkgeschichte auch auf die eine oder andere Weise philosophisch sanktioniert wurden. Jetzt aber verlieren diese Einstellungen an geschätzter Überzeugungskraft, zwar nicht im Bereich unseres wirklichkeitssicheren Handelns und Unterhandelns, in dem wir Personen und Sachen von ihren Abbildern recht zuverlässig und normativ zu unterscheiden vermögen, wohl aber in diesem merkwürdigen Zwischenbereich eigenständiger Bilder und Gebilde, die den üblichen Distinktionen spotten und unsere Bemühungen um sprachlichen Zugriff in die angeführten Paradoxien verstricken. Hier sind die Welt, die wir kennen, und die Maßstäbe, die wir schätzen, nicht mehr "in Ordnung". Denn -

zumindest zweckmäßige - Ordnung kann doch nicht mehr herrschen, wenn Schein "echt" sein soll und Illusion "wahr" oder wenn, um noch einmal Mackes schockierendes Eingeständnis zu zitieren, Kunst straflos "gutgelogene Natur" sein soll. Schnelle Auswege aus diesen Paradoxien sind offenbar nicht gegeben oder verbaut. Der ästhetische Erzieher und "Bildner" aber wird zögern, sein Geschäft auf solche Paradoxien zu stellen oder sie gar der Jugend zuzumuten. Gleichwohl wird auch er sich diesen Paradoxien stellen müssen, der Paradoxie des authentischen Scheins ebenso wie der Paradoxie der wahren Illusion; es sei denn, er möchte bestreiten, daß es diese Paradoxien überhaupt gebe. Dann müßte er allerdings auch jene ästhetische Grund- erfahrung in Zweifel ziehen, nach der die Kunst - wie das Beispiel Theater lehrt - in dieser, "unserer" Welt ist und sie zugleich nicht ist.

Stellt man sich aber den Paradoxien des echten Scheins und der wahren Illusion, und sei es auch nur "auf Probe", so muß man sich ihnen aussetzen, indem man sich in sie hineinversetzt. Der Entzug der logischen Legitimation jedenfalls kann sie nicht lösen, denn kein Bild, in welcher Kunst es auch immer vorkommen mag, wird dadurch außer Bedeutung gesetzt, daß wir sagen, es enthalte in sich den Widerspruch, etwas zu sein und auch wiederum dieses etwas nicht zu sein, es sei von der logisch unsinnigen Konsistenz des authentischen Scheins, dem nichts Bestimmtes entspricht und der doch eben dadurch etwas Bestimmtes sei. - Verzichtet man auf solche logische Rettung aus den Paradoxien, in die das Phänomen des Bildscheins verstrickt, und versucht man stattdessen, sich durch sie hindurchzudenken, so kann bei diesem Versuch die gezielte Rückfrage an Autoren nützlich sein, die vor ~~einem ähnlichen Thema und einer ähnlichen Problemlage~~ standen.

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

© Egon Schütz

3. Kapitel

Kants Lehre von der Unvermeidlichkeit des transzenden- talen Scheins - Vom Schein der Vernunftideen im allgemeinen

I

Einer der großen Autoren, die zumindest in die Nähe des Problems unserer Bild-Paradoxien geführt wurden, ist Kant. Dabei steht hier nicht seine "Ästhetik" im Blick, sondern die "Kritik der reinen Vernunft", und zwar mit jenen Gedanken und Abschnitten, die vom "transzendentalen Schein" handeln, genauer: von dessen eigentümlicher "Dialektik". Um Kants Grundeinschätzung von Dialektik vorwegzunehmen: sie steht für ihn im engsten Zusammenhang mit philosophisch unwürdiger Sophistik. Entsprechend lautet das Resümee eines Umblicks bei "den Alten" in der "Einleitung" zur "transzendentalen Logik": "So verschieden auch die Bedeutung ist, in der die Alten dieser Benennung einer Wissenschaft oder Kunst sich bedienen, so kann man doch aus dem wirklichen Gebrauche derselben sicher entnehmen, daß sie bei ihnen nichts anderes war als die **L o g i k d e s S c h e i n s.**" Die "Logik des Scheins" aber wird erläutert als "eine sophistische Kunst, seiner Unwissenheit, ja auch seinen vorsätzlichen Blendwerken den Anstrich der Wahrheit zu geben ..." (B 85/86) Damit ist - ganz allgemein - gesagt, daß ein falscher Wahrheitsanspruch dann entstehe, wenn die Logik nicht nur als ein Verfahren des Schließens(aus Obersätzen) eingesetzt werde, sondern selbst Zugang zur Wahrheit hinter den Erscheinungen sein wolle. Das heißt: der "dialektische Schein" geschwätziger Sophisterei entsteht durch einen widerrechtlichen Gebrauch der Logik und durch die Anmaßung, aus dem angewendeten Verfahren auf die tatsächliche Beschaffenheit dessen schließen zu können, worauf das Verfahren sich richtete. Ein Beispiel Kants läßt die fälschliche Verwandlung der Logik vom "Verfahren" zum "Organ" deutlich werden. In der "Einleitung zur transzendentalen Dialektik" führt Kant den Satz an: "Die Welt muß der Zeit nach einen Anfang haben." (B 353)

Dieser Satz ist - allem Anschein nach - "folgerichtig" und im Sinne des Allgemeinverständnisses von Logik "logisch". Indes, dieses Allgemeinverständnis berücksichtigt folgendes nicht: Der Satz (Die Welt müsse der Zeit nach einen Anfang haben) beruht auf einer schlichten Überdehnung von Grundregeln und Maximen unseres Erkenntnisvermögens, das die Reihenfolge der Erscheinungen für uns in eine Ursachenkette zeitlich zusammenbindet und das sich gleichsam zu der Annahme versteigt, daß, weil für uns die Erscheinungen sukzessiv zusammengeschlossen und ursächlich verbunden werden, also einen zeitlichen Anfang (und ein zeitliches Ende) haben, die Welt selbst zeitlich beginnen und enden müsse. Was jedoch für uns objektiv als Regel des Erkenntnisvermögens gilt, ist keineswegs notwendig auch eine Regel, nach der sich die Dinge an sich selbst bestimmen. Das bringt Kant in dem Satz zum Ausdruck: "Die Ursache hiervon (von unserer bloß scheinbar "logischen" Annahme, daß, weil wir nur in Anfängen zu denken vermögen, auch die Welt als Inbegriff der Dinge an sich selbst einen Anfang haben müsse - E.S.) ist diese, daß ...in unserer Vernunft Grundregeln und Maximen ihres Gebrauchs liegen, welche gänzlich das Ansehen objektiver Grundsätze haben, und wodurch es geschieht, daß die subjektive Notwendigkeit einer gewissen Verknüpfung (der Erscheinungen der Zeit nach - E.S.) unserer Begriffe, zu Gunsten des Verstandes, für eine objektive Notwendigkeit, der Bestimmung der Dinge an sich selbst, gehalten wird." (B 353) So wird deutlich: der "dialektische Schein", in den sich die Vernunft verstrickt, entsteht durch eine unkritische Übertragung von Regeln, nach denen wir wahrnehmen, Begriffe bilden, denken und schließen, auf das Ansichsein der Dinge und der Welt selbst. Weil wir nur räumlich-zeitlich (gemäß der kategorialen Struktur unserer Anschauung) wahrzunehmen vermögen, deshalb - das halten wir für "logisch" - soll das "Wesen" der Welt selbst räumlich-zeitlich sein; weil wir nach der Kategorie der Kausalität die Erscheinungen miteinander verknüpfen, deshalb, so meinen wir, müsse das Prinzip der Verursachung auch für den Zusammenhang der "Dinge an sich" gelten. So "logisch" uns das erscheinen mag - für Kant ist es nur Ausdruck einer unkritischen Verlängerung unserer Vernunftausstattung auf die Weltverfassung, eine "Anthropozentrik", zu der nichts berechtigt. Die Logik ist für ihn kein Weltorgan, das Welt und Dinge an sich so aufnimmt, wie sie sind, sondern eine

dem menschlichen Verstand einheimische Regelstruktur, nach der dieser seine Erscheinungen konstituiert und in Urteilen verarbeitet. Alles, was darüber "dialektisch" hinausführen soll, ist, mit einem modernen Begriff gesagt, nur "Projektion", die nicht die geringste Berechtigung hat, sich als Urteil zu verstehen. Kein Schluß ist also erlaubt vom Faktum der Logik (als einem Schlußverfahren des Verstandes) auf eine logische Verfassung der Dinge selbst. Ein Satz wie "alles ist logisch" ist selbst nicht logisch zu begründen, weil er das Verfahren in eine Weltprämisse übersteigert und verfälscht.

Wenn Kant aber nun den transzendentalen dialektischen Schein - und zwar im Unterschied zum Schein, der durch regelwidriges Schließen oder durch ungenaue optische Wahrnehmung entsteht - auf diese Weise als unzulässige Grenzüberschreitung unkritischer Vernunft entlarvt, dann müßte man erwarten, daß er damit die "Dialektik des Scheins" für endgültig gebrochen hielte. Das jedoch ist - merkwürdigerweise - nicht der Fall. Das Phänomen des transzendentalen Scheins erledigt sich nicht durch seine Kritik - wie das Phänomen des Trugschlusses durch seine Aufdeckung oder wie das Phänomen der falschen Wahrnehmung durch seine empirisch-optische Korrektur. Im Unterschied zum formallogischen oder empirischen Schein (als durch Kritik überwindbare Täuschungen) erweist sich der transzendente Schein seltsam resistent. Darauf zielt Kant, wenn er sagt: "Der transzendente Schein ... hört nicht auf, ob (wohl) man ihn schon aufgedeckt und seine Nichtigkeit durch die transzendente Kritik deutlich eingesehen hat." (B 353) Er nennt diesen Schein "eine Illusion, die gar nicht zu vermeiden ist", und bemüht zur Unterstützung der Unvermeidlichkeit dieser Illusion das Bild jener naturnotwendigen optischen Illusion, nach der sich das Meer für den Betrachter, vom Ufer her gesehen, wölbt. Schon daraus ist zu folgern, daß Kant die Bereitschaft, sich die Illusionen des transzendentalen Scheins, der Kritik zum Trotz, nicht nehmen zu lassen, nicht einfach als kognitives Defizit ansieht, sondern in ihm vielmehr eine Disposition der Vernunft selbst erblickt, keineswegs aber einen simplen Mangel an Vernünftigkeit. Er resigniert nicht, wenn er sagt: "Es gibt also eine natürliche und unvermeidliche Dialektik der reinen Vernunft,

nicht eine, in die sich etwa ein Stümper, durch Mangel an Kenntnissen, selbst verwickelt, oder die irgend ein Sophist, um vernünftige Leute zu verwirren, künstlich ersonnen hat, sondern die der menschlichen Vernunft unhintertreiblich anhängt, und selbst, nachdem wir ihr Blendwerk aufgedeckt haben, dennoch nicht aufhören wird, ihr vorzugaukeln, und sie unablässig in augenblickliche Verirrungen zu stoßen, die jederzeit Gehoben zu werden bedürfen." (B 354)

Halten wir zunächst fest: Unser Problem des authentischen Scheins und der wahren Illusion, dieses Problem der Paradoxien der Bildwelten, in denen die Abbild-Modelle gesprengt werden, findet in Überlegungen Kants zum Phänomen der Dialektik der Vernunft und des transzendentalen Scheins eine gewisse Entsprechung. Grundsätzlich unterscheidet Kant den auflösbaren Schein des trugschlüssigen Urteils oder des trügerischen sinnlichen Eindrucks von der Beharrlichkeit des transzendentalen Scheins, dessen Wesen offenbar darin besteht, die Grenzen des Verstandes, seiner ihm eigenen Regeln und Maximen, zu überschreiten und sie als Verfassungen der Dinge an sich zu substituieren oder zu erschleichen. So entstünde aus den Regeln der Logik oder aus den Kategorien der Wahrnehmung eine logische oder raumzeitliche "Welt an sich", die sich als unzulässige Spekulation nicht durchschaut. Sie kann indes durchschaubar gemacht werden durch die Selbstkritik urteilender Vernunft - nur, und das ist entscheidend, führt das nicht zur endgültigen Auflösung des transzendentalen Scheins, weil dieser in der Vernunft selbst angelegt ist. Die Vernunft ist also zugleich ein Vermögen des Scheins (der sich als transzendentaler von aller Erfahrung löst) wie auch das Vermögen seiner Kritik. Auf unser Bildproblem bezogen könnten wir sagen: Es findet sich bei Kant eine gewisse Anerkennung des authentischen Scheins, sofern dieser unvermeidlich ist und in der Vernunft seinen Ursprung hat. Andererseits wird sich dieser Schein auch wiederum in der Vernunft problematisch. Ähnliches gilt für das, was wir als wahre Illusion des eigentümlichen Bildscheins formulierten: Zwar akzeptiert Kant nicht die unauflösbare Paradoxie einer wahren Illusion, gleichwohl ist ihm die unvermeidliche Illusion nicht unvernünftig, also auch in die Vernunft verstrickt. Die vernünftige Illusion und der vernünftige Schein lösen sich eben-

so in der Selbstkritik der Vernunft auf, wie sie ihr am Ende standhalten - so wie der authentische Schein des Bildes und seine wahre Illusion gegenüber ihren Auflösungen in Aussagen und Realitäten standhalten.

II

Auf der Spur der Paradoxien des authentischen Scheins und der wahren Illusion müssen wir uns noch weiter in Kants Gedanken zum Thema "Schein" und "dialektischer Schein" in der "Kritik der reinen Vernunft" vertiefen, allerdings ohne die Absicht, die ungeheuer imponierende Architektur dieses Werks, in der die kritische Selbstdurchleuchtung der Vernunft geschichtlich so folgenreich entfaltet wurde, grundsätzlich durchzuzeichnen. Was uns interessiert, sind die Unvermeidbarkeit und Ambivalenz des Scheins der Vernunftideen, die einerseits Grenzen der Erfahrung (der Sinnlichkeit und des Begriffs) sowie der kategorialen Grundmuster, in denen wir unsere Erfahrungen konstituieren, übersteigen und sich dabei in falsche Schlüsse verstricken, die aber andererseits notwendige Regulative sind, die Erfahrungen und Kategorien zusammenzuordnen, sie zu vereinheitlichen und mit umfassenden Perspektiven zu verstehen. Die Illusion, welche diese Ideen erzeugen, besteht darin, daß man sie gleichsam für bare Münze nimmt, sie als Begriffe ansieht, die etwas Gegebenes fassen - die "Gegebenheit" der Seele, des Gottes, der Welt. Aber diese Illusion über den Status der Vernunftideen ist für Kant gleichwohl, wie er immer wieder betont, notwendig; zwar nicht als täuschende Illusion (trügerischer Schein), wohl aber als regulative Illusion, die die Vernunft unabhängig von aller Erfahrung erzeugt, um das Feld der Erfahrung zu orientieren. In diesem Sinne sagt Kant, daß die Vernunftideen zwar einerseits täuschen können, andererseits: "... diese Illusion (welche man doch hindern kann, daß sie nicht betrügt) ist gleichwohl unentbehrlich notwendig, wenn wir außer den Gegenständen, die uns vor Augen sind, noch diejenigen zugleich sehen wollen, die weit davon uns im Rücken liegen." (B 672)

Um die Merkwürdigkeit solcher "Illusion" zu verstehen, die einerseits betrügen kann und andererseits doch notwendig ist und die allen Vernunftideen eigen sein soll, müssen wir uns den Charakter der Vernunftideen (im Unterschied zu Begriffen des Verstandes und zu Anschauungen der Sinnlichkeit) verdeutlichen. Wir versuchen, diese Verdeutlichung zunächst in Hinwendung auf jenen Abschnitt über die "Ideen" ("Von den Ideen überhaupt"), in dem Kant den Charakter von Ideen an Platon expliziert. Platon, so vergegenwärtigt und erläutert Kant, habe im Ausdruck "Idee" etwas gefaßt, das sich weder den Sinnen verdanke, noch den Begriffen des Verstandes (die Aristoteles aufsuchte). Platonische Ideen überstiegen alle Erfahrung, sie seien bei Platon "Urbilder der Dinge selbst, und nicht bloß Schlüssel zu möglichen Erfahrungen, wie die Kategorien." (B 370) Das alles ist hinlänglich bekannt, wie auch der Gedanke, daß die Ideen als Ausfluß einer höchsten Vernunft angesehen wurden, die in der menschlichen Vernunft verkümmerte und durch den Menschen wieder erinnert werden muß. Worauf es Kant nun ankommt, ist nicht, über die platonische Metaphysik und ihren Begründungszusammenhang zu rechten und zu richten, sondern er liest an Platon ein urtümliches Bestreben unserer Vernunft ab, sich in ihren Aktivitäten nicht auf die Erfahrungsgegenstände zu beschränken, sondern sich "natürlicherweise" um Erkenntnisse zu bemühen, die alle Erfahrung hinter sich lassen und - das ist jetzt entscheidend - "die aber nichtsdestoweniger ihre Realität haben und keineswegs bloße Hirngespinnste sind." (B 371) Diese Feststellung Kants über die Erfahrungsunabhängigkeit und -ferne platonischer Vernunftideen ist nun, wie gesagt, keineswegs ein Anlaß zu gegenmetaphysischer Kritik an der metaphysischen Illusionsbereitschaft der Vernunft. Im Gegenteil, es heißt ja ausdrücklich: diese erfahrungsunabhängigen Ideen seien "keineswegs bloße Hirngespinnste". Wie aber kann etwas, das keinen Anhalt in der Erfahrung hat, tatsächlich kein "Hirngespinnst" sein, zumal für einen Philosophen, der so sehr wie Kant darauf bedacht ist, menschliche Kenntnis auf Erfahrung zurückzubringen? Ist nicht Erfahrung die einzig zuverlässige Erkenntnisquelle? Und muß man den Ideenspekulationen Platons das nicht kritisch vorbehalten? Kant denkt nicht so. Aber mit welchen Gründen verteidigt er, trotz Realisierung ihrer Erfahrungsferne, die Ideen gegen den

Vorwurf "bloße Hirngespinnste" und insofern lediglich Illusionen zügellos gewordener Vernunft zu sein? Allgemein gesagt: Kant verteidigt sie, indem er zunächst auf ihren praktischen Rang verweist. Das bedeutet, er setzt sie in eine wesenhafte Beziehung zu praktischen Problemen der Orientierung menschlichen Handelns in Freiheit. In dieser Grundperspektive argumentiert er: Die Grundbedingung menschlichen Handelns sei die Freiheit. Diese müsse sich ihrer Regeln aus eigener Vernunft versichern, wolle sie nicht zum Spielball wechselnder Einflüsse degenerieren. Anders gesagt, die Selbstgesetzgebung der Freiheit kann sich auf keine Erfahrung beziehen, sondern muß diese - als zwischenmenschliche Erfahrung - immer schon übersteigen, um ihr Grundgesetz und ihre Maximen zu entdecken. So sagt Kant: "Wer die Begriffe der Tugend aus der Erfahrung schöpfen wollte, wer das, was nur allenfalls als Beispiel zur unvollkommenen Erläuterung dienen kann, als Muster zum Erkenntnisquell machen wollte, der würde aus der Tugend ein nach Zeit und Umständen wandelbares, zu keiner Regel brauchbares zweideutiges Unding machen." (B 371) Die Erfahrung kann also - nach Kant - nicht die Erkenntnisquelle der Regeln moralisch verfügbarer Freiheit sein. Erkenntnisquelle ist hingegen das, was Kant "den eigenen Kopf", also die reine praktische Vernunft nennt. Was aber aus dieser Erkenntnisquelle fließt, ist die Idee einer Tugend, der gegenüber alle faktischen Tugenden, wie sie in der Erfahrung erscheinen, bestenfalls nur Beispiele sein können. Die praktische Idee der reinen Tugend unter Bedingungen sittlicher Freiheit hat ihre Herkunft nicht in irgendeiner Erfahrung, kann sie als eindeutige Regel auch gar nicht darin haben, vielmehr ist sie als Selbstgesetzgebung über jede Erfahrung hinaus und kann überdies in der Wirklichkeit nicht rein eingelöst werden, sondern ist nur näherungsweise zu erreichen. Gäbe es aber diese erfahrungsunabhängigen moralischen Ideen nicht, so wäre für Kant ein moralisches Urteil nicht möglich.

Ist nun die Idee der Tugend (als reine Vernunftidee) tatsächlich nichts "Chimärisches", obwohl sie alle Erfahrung übersteigt und obwohl sie in keinem Beispiel vollendet dargestellt werden kann, so gilt Ähnliches für die Idee der platonischen Republik, die bekanntlich den besten aller Staaten darstellen soll. Äußerlich

betrachtet ist diese Philosophenrepublik ein "auffallendes Beispiel von erträumter Vollkommenheit." (B 372) Aber Kant warnt davor, sie nur als Hirngespinnst eines realitätsfernen Philosophen abzutun. So wenig wie die Tatsache, daß sich das moralische Selbstverhältnis der Freiheit nirgendwo eingelöst findet, ein Einwand gegen die Notwendigkeit dieser Idee darstelle, so wenig könne auch die Unwirklichkeit der platonischen Republik diese nicht des Chimerischen, des bloß Illusionären überführen. Auch hier argumentiert Kant, die Unmöglichkeit der Verwirklichung einer vollkommenen Idee sei kein Einwand gegen dieselbe. Er sagt (sich dabei allerdings wie im Falle der moralischen Ideen auf seine eigene Philosophie beziehend): "Eine Verfassung von der größten menschlichen Freiheit nach Gesetzen, welche machen, daß jedes Freiheit mit der andern ihrer zusammen bestehen kann, (nicht von der größten Glückseligkeit, denn diese wird schon von selbst folgen;) ist doch wenigstens eine notwendige Idee, die man nicht bloß im ersten Entwurfe einer Staatsverfassung, sondern auch bei allen Gesetzen zum Grunde legen muß..." (B 373) Und Kant wendet sein eindeutiges Plädoyer für die Idee vollkommener Vermittlung menschlicher Freiheiten im Staat noch ins Kritische, wenn er sich gegen die "pöbelhafte Berufung auf vorgeblich widerstreitende Erfahrung" (B 373) entschieden ausspricht und argumentiert: eben die negativen Erfahrungen, auf die man sich "pöbelhaft" berufe, seien ja nichts anderes als die Produkte selbstgefälliger Ideenblindheit, die darauf verzichtet habe, überhaupt eine vernunftgemäße Staatsidee zu fassen. Wer also, das ist die Konsequenz, in der platonischen Staatsidee nur Hirngespinnste "erträumter Vollkommenheit" sieht und sich dabei auf die Erfahrung beruft, ist günstigstenfalls blind, zumeist aber töricht.

Mag nun auch Kants transzendente Apologie platonischer Ideen im Bereich der praktischen Vernunft überzeugend sein, also in dem Bereich, in dem der Mensch auf sich selbst kommt, so ergeben sich - vermutungsweise - größere Schwierigkeiten, wenn auch die Natur nach Vernunftideen betrachtet werden soll. Doch auch hier stellt sich Kant auf die Seite Platons und bleibt nicht ohne Überzeugungskraft. Sein Argument ist: Die Annahme einer regelmäßigen Natur- oder Weltordnung übersteige zwar ebenfalls jede Erfahrung

(wie die Idee der moralischen und politischen Selbstgesetzgebung der Freiheit). Sie gebe aber andererseits unverzichtbare Anleitung, die Natur- und Welterfahrung in eine architektonische Einheit zusammenzudenken und aus dem Gedanken einer zweckmäßigen Weltordnung (die nur in Vernunftideen existieren kann) die Suche nach der wirklichen Verbundenheit der Erscheinungen zu beflügeln. Die Idee einer regelmäßigen Weltordnung (unter Gesichtspunkten eines zweckmäßig-architektonischen Gefüges), der keine Erfahrung korrespondieren kann, ist also - so wenig wie die Idee der Tugend oder die Idee des vollkommenen platonischen Vernunftstaates - dadurch widerlegt oder als trügerischer Schein entlarvt, daß man ihr die gemeine Erfahrung "pöbelhaft" entgegenhält. Im Gegenteil, eine derartige, scheinbar erfahrungssichere und erfahrungsgesättigte Widerlegung der Vernunftideen ist nichts anderes als selbstgefällige Gedankenlosigkeit für Kant. Und wäre sie als solche Gedankenlosigkeit vielleicht noch zu ertragen, so sind doch die praktischen Folgen überaus bedenklich. Denn diese bestehen, in der Blickbahn Kants, in der Preisgabe orientierender Maßstäbe, letztlich in einem Verzicht auf Urteilskraft, insbesondere in denjenigen Bereichen, wo diese am meisten gefordert ist: im Bereich der Moralität und des staatlichen Zusammenlebens. Dementsprechend stellt Kant fest: "... in Betracht der Natur gibt uns die Erfahrung die Regel an die Hand und ist der Quell der Wahrheit; in Ansehung der sittlichen Gesetze aber ist Erfahrung (leider!) die Mutter des Scheins, und es ist höchst verwerflich, die Gesetze über das, was ich tun soll, von denjenigen herzunehmen, oder dadurch einschränken zu wollen, was getan wird." (B 375)

III

Halten wir zunächst fest: reine Vernunftideen sind für Kant etwas (wie er einleitend zum ersten Buch der "Transzendentalen Dialektik" bemerkt) "worunter alle Erfahrung gehört, welche aber selbst niemals ein Gegenstand der Erfahrung ist." (B 367) Anstatt jedoch daraus den naheliegenden Schluß zu ziehen, sie seien bloßer Schein

und bloße Illusion und mithin überflüssig, wendet sich Kant entschieden gegen ihre Denunziation als "Chimären" und "Hirngespinnste". Für ihn gehört es offensichtlich zur Vernunft als einem obersten Erkenntnisvermögen, daß sie die Erfahrung nicht nur übersteigt, um ein wenig zu spekulieren und zu träumen, bis sie aus den Spekulationen und Träumen ernüchtert auf den Boden der Tatsachen zurückgeführt wird. Vielmehr, die von der reinen Vernunft erträumten Ideen gehören als Notwendigkeiten gleichsam zur Gesundheit des Geistes, der Vernunft. Die Vernunft wird keineswegs dadurch unvernünftig, daß sie Ideen entwirft, denen nichts in unserer Erfahrung entspricht; vielmehr gewinnt sie gerade dadurch ihr volles, der Erfahrung überlegenes und sie anleitendes Wesen. Nichts anderes als das zeigt Kant in seiner anfänglichen Umschrift platonischer Ideenmetaphysik - denn es handelt sich um eine Umschrift in transzendental-kritischer Absicht und nicht um eine bloße Apologie. Würde die Vernunft, das ist die Quintessenz dieser Umschrift Platons, auf die Spezialität ihrer eigenen Begriffe verzichten, so bliebe das Handeln ohne Anleitung und die Mannigfaltigkeit empirischer Erkenntnis ohne die Architektur umfassenden Synthesen. Die Erfahrung der Dinge wie der Umgang unter den Menschen blieben blind.

Beziehen wir nun diese ersten Ausführungen Kants zur Thematik der reinen Vernunft und ihre eigentümlich scheinhaften Begriffe auf unser Problem des authentischen Scheins und der wahren Illusion, so könnten wir sagen: Die massive Entgegensetzung von Wirklichkeit und Schein, von Erfahrung und Bild, die uns das Wesen der Bildlichkeit von Bildern zu verstellen schien, erfährt bei Kant eine denkwürdige Differenzierung im "Phänomen" der Vernunftideen. Gesetzt, die Wirklichkeit sei dasjenige, worauf sich unsere gegenständlich orientierte Erfahrung richtet, der Schein aber dasjenige, was diese - produktiv oder reproduktiv - in Bildern oder Urbildern übersteigt, dann verweigert sich auch Kant der These, die "Ideen-Bilder" seien bloße negative Illusionen, die man durch sachhaltige Entlarvung auf ihren Wirklichkeitsursprung zurückzubringen hat. Im Gegenteil, so jedenfalls hat es den Anschein, die, am Maßstab der erfahrenen Wirklichkeit gemessenen, "Illusionen" sind durchaus notwendig, um Wirkliches in seinem Zusammenhang überhaupt denken

und sehen zu können. Die scheinbar bodenlosen Ideen, der platonische Ideenschein, sind in Wahrheit der Vernunftboden, auf dem wir unsere Erfahrungen ^{im} Hinblick auf ihre Totalität versammeln. Zwar sind Ideen nur Schein, wenn man als Schein bezeichnet, was sich als Gegenstand der Erfahrung nicht antreffen läßt, aber andererseits ist es gerade dieser "Schein", der unsere Wirklichkeit "regulativ" aus dem Hintergrund steuert. Insofern ist er nicht bloßer Schein als Trugbild, sondern er ist authentisch als Hinblick auf die nur denkbare "Vollkommenheit". Der Ideenschein als bloß gedachte Vollkommenheit in den Ideen der Vernunft bricht gleichsam die Enge unseres Erfahrungsraumes auf und ordnet den empirischen Zusammenhang der Erscheinungen im Blick auf ein Ganzes, das in ihnen nicht anzutreffen ist. Ist es daher fahrlässig zu sagen, daß bei Kant die Vernunft selbst zur Ideenkünstlerin werde, in deren Ideenschein aufleuchtet, was hinter dem Spiegel des Verstandes steht? Jedenfalls läßt sich, hat man erst einmal (und sei es noch so anfänglich) Kants Gedanken zum transzendentalen Status reiner Vernunftideen durchdacht, die alltägliche Sicherheit nicht mehr zurückgewinnen, mit der wir zwischen Erfahrung und Illusion, zwischen pragmatischem "Realismus" und versponnenem "Idealismus" unterscheiden. Was als bloßer Schein so schnell abgetan ist, gewinnt eine merkwürdige Eigenständigkeit und Mächtigkeit, wenn man das authentisch Scheinhafte erst einmal in der Vernunft selbst entdeckt hat, wenn man realisiert hat, wie wenig durchdacht der Gedanke sei, Schein sei nur dasjenige, was entweder die Erfahrung widerspiegele, oder - was noch bedenklicher ist - dasjenige, was überhaupt an der Erfahrung vorbeidenke und nicht durch sie zu widerlegen sei. Kant jedenfalls stößt das Tor auf, hinter dem wir uns mit unseren gängigen Sein-Schein-Unterscheidungen verschanzt haben. Er läßt uns die Ideen in der Tat nicht länger als Phantasmagorien denken und - übertragen auf unser Problem - die Bilder nicht länger als bloß trügerische Einbildungen. Wenn sie das aber nicht mehr sein sollen, wie wären sie dann zu sehen? Vielleicht als Abkömmlinge der regulativen Ideen, die unsere Erfahrungen prinzipiell versammeln? Das wäre zwar nicht mehr Kantisch gedacht, hätte aber für uns eine gewisse Evidenz.

4. Kapitel

Vom dialektischen Schein im besonderen

I

Wir setzen unser Studium des Schein-Phänomens unter Kants Anleitung fort, wenn wir uns jetzt dem "dialektischen" Schein zuwenden, der - offenbar im Unterschied zum Schein der platonischen Vernunftideen, dessen Notwendigkeit für Kant unbestritten ist - als trügerisch entlarvt werden muß. Dieser dialektische Schein (das deuteten wir bereits an) ist für Kant etwas Sophistisches, die Absicht nämlich, "vorsätzlichen Blendwerken den Anstrich der Wahrheit zu geben." (B 86) Wie aber wird dieser "Anstrich der Wahrheit" erreicht? Grundsätzlich dadurch, daß die Vernunft das Konto der Logik überzieht und - in Kants Worten - scheinbar "logisch" argumentiert: "Wenn das Bedingte gegeben ist, so ist auch die ganze Reihe aller Bedingungen desselben gegeben" (B 525) - so jedenfalls im Zusammenhang der kosmologischen Ideen, die auf den Weltzusammenhang der Erscheinungen zielen. Der dialektische Schein, um es vorab anzudeuten, entsteht durch einen falschen Vernunftgebrauch der Logik, die sich anheischig macht, die Grenzen unserer Erfahrung "zwingend" zu übersteigen und die Vernunftideen nicht nur als notwendige regulative Prinzipien zu betrachten, sondern sie selbst als "Gegebenheiten" vorzustellen. Das würde im Hinblick auf die platonischen Ideen bedeuten: sie wären, wiederum mit einer bekannten Entgegensetzung Kants charakterisiert, nicht etwa nur "aufgegeben", sondern "wirklich schon mit (der Erfahrung - E.S.) gegeben." (B 526) Kant aber spricht von "transzendentalen" Ideen. Was ist damit gemeint?

Haben wir in Kants Darstellung platonischer Ideen einen ersten Begriff von "Idee" überhaupt gewonnen - Idee wäre etwas, das die "Möglichkeit der Erfahrung übersteigt" (B 377), das aber gleichwohl notwendig ist - , so müssen wir uns jetzt verdeutlichen, was

Kant unter dem Titel "transzendental" im Bezug auf Ideen versteht, die der Vernunft einheimisch sind und den dialektischen Schein erzeugen. Transzendente Ideen sind reine Vernunftbegriffe, die "den Verstandesgebrauch im Ganzen der gesamten Erfahrung nach Prinzipien bestimmen." (B 378) Wurden nun die Kategorien des Verstandes von Kant an den Formen der Urteile ermittelt, so sollen die transzendentalen Ideen an der Form der Vernunftschlüsse abgelesen werden. Transzendente Ideen haben es also mit Vernunftschlüssen zu tun, mit Syllogismen, in denen ein Obersatz als Regelprämisse (z.B. alle Menschen sind sterblich) mit einem Mittelsatz (z.B. Sokrates ist ein Mensch) verbunden und einer Conclusio (z.B. Sokrates ist sterblich) zugeführt wird. Nun macht es allerdings die Besonderheit eigentlicher Vernunftschlüsse aus, daß sie sich nicht einzelnen Schlüssen bewähren, nicht einzelne Prämissen, Mittelsätze und Conclusionen zu einer Erkenntnis verbinden (was wesentlich Sache des Verstandes ist), sondern daß sie sich auf den Verstandesgebrauch überhaupt beziehen. Regeln also die Begriffe des Verstandes die Mannigfaltigkeit der Anschauungen gemäß der reinen Verstandesbegriffe (Kategorien), so sind die Vernunftschlüsse bemüht, die Regeltätigkeit des Verstandes gleichsam noch einmal zu regeln. Das heißt, die Vernunftschlüsse beziehen sich nicht (wie der Verstand) auf Erfahrungen, auch nicht auf den Grund möglicher Erfahrungen (die Kategorien), sondern sie sind bestrebt, wie Kant sagt, dem Verstand "die Richtung auf eine gewisse Einheit vorzuschreiben, von der der Verstand keinen Begriff hat, und die darauf hinausgeht, alle Verstandeshandlungen "... in ein absolutes Ganzes zusammenzufassen". (B 383) Anders formuliert: Vernunftideen sind Bemühungen um Vereinheitlichung der Verstandesleistungen unter Begriffe, die selbst weder im Verstand noch in den Erfahrungen, auf die er sich bezieht, liegen. Vernunftbegriffe beziehen sich auf Unbedingtes und sind insofern "transzendental". Entsprechend heißt es: transzendente Ideen "sind Begriffe der reinen Vernunft; denn sie betrachten alles Erfahrungserkenntnis als bestimmt durch eine absolute Totalität der Bedingungen." (B 384)

Nun könnte man meinen, diese Begriffe der reinen Vernunft, die Ideen, denen nichts in der

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

nur metaphysische Träumereien. Durch Kants Apologie platonischer Ideen indes gewarnt, voreilig so zu denken, wird man nicht überrascht sein, wenn Kant ausführt: Die Ideen als Begriffe der reinen Vernunft seien "nicht willkürlich erdichtet, sondern durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben..." (B 384) Sie sind also, um das alte Wort zu benutzen, keine "Hirngespinnste" und vor allem: sie sind nicht überflüssig, wenn es um die Vereinheitlichung der Verstandesbegriffe und ihres Gebrauchs unter oberste Prinzipien geht, woran der Vernunft offenbar jederzeit gelegen ist.

Nach dieser grundsätzlichen Ortsbestimmung der transzendentalen Ideen und ihres - den Verstand regulierenden - Status fragt Kant nach dem "System" der transzendentalen Ideen. Diese Vorfrage ist notwendig, weil das System der transzendentalen Ideen den Leitfaden für die transzendentalen Vernunftschlüsse vorzeichnet, in denen sich die Vernunft in den logischen Schein verstrickt (um den es uns geht). Kant entwirft nun eine Systematik von drei "Klassen", die das System transzendentaler Vernunftideen ausmachen. Es ist einmal die Klasse jener Ideen, die die "unbedingte Einheit des denkenden Subjekts" betreffen (das transzendente Subjekt), sodann die Klasse der Ideen, die "die absolute Einheit der Bedingungen der Erscheinungen" betreffen (das wäre die Idee der Welt), und schließlich die Klasse derjenigen Ideen, die "die absolute Einheit der Bedingung aller Gegenstände des Denkens überhaupt" umschließt. (B 391) Was mit diesen Klassen von Ideen gemeint ist, wird noch deutlicher, wenn Kant diese Ideensystematik bestimmten Lehren zuordnet und folgert: "Also gibt die reine Vernunft die Idee zu einer transzendentalen Seelenlehre (*psychologia rationalis*), zu einer transzendentalen Weltwissenschaft (*cosmologia rationalis*), endlich auch zu einer transzendentalen Gotteserkenntnis (*Theologia transzendentalis*) an die Hand." (B 391) Anders gewendet: Die reine Vernunft bezieht sich in ihren eigentümlichen Vernunftschlüssen auf die Seele, die Welt und Gott.

Die vorausgeschickte dreifache Klassifizierung transzendentaler Ideen im Bezug auf die Einheit des Subjekts, der Welt und der Gottheit erlaubt nun eine Charakteristik der fatalen dialektischen Ver-

nunftschlüsse, die in der "Natur" der Vernunft liegen. Kant unterscheidet, den Klassen der Ideen entsprechend, jenen Vernunftschluß, der vom reinen Begriff des Subjekts, der nichts Mannigfaltiges der Erfahrung enthält, und auf die Einheit dieses Subjekts schließt, von dem zweiten Vernunftschluß, der "auf die absolute Totalität der Reihe der Bedingungen zu einer gegebenen Erscheinung überhaupt" (B 398) angelegt ist, und schließlich von einem dritten Schluß, nämlich von "der Totalität der Bedingungen, Gegenstände überhaupt ... auf ein Wesen aller Wesen ... von dessen unbedingter Notwendigkeit ich mir keinen Begriff machen kann." (B 398) Entscheidend ist nun, daß alle diese Vernunftschlüsse - auf die Einheit von Subjekt, Welt und Gott - einerseits notwendige Ideen entstehen lassen, andererseits aber durchaus keine zwingenden Schlüsse sind. Es sind Schlüsse ohne empirische Prämissen "vermitteltst deren wir von etwas, das wir kennen, auf etwas anderes schließen, von dem wir doch keinen Begriff haben (wenn sich Begriffe aus Sinnlichkeit und Verstand zusammensetzen - E.S.) und dem wir gleichwohl, durch einen unvermeidlichen Schein, objektive Realität geben." (B 397) Das würde bedeuten: wenn ich von der Totalität der Bedingungen und Gegenstände überhaupt (wie sie Sinnlichkeit und Verstand mir vorstellen) auf ein "Wesen aller Wesen", also auf Gott "schließe", so gewinne ich dadurch keinen Begriff Gottes (dazu fehlte mir zumindest die Anschauung, ohne welche der Begriff bekanntlich leer ist). Dennoch bin ich geneigt - im Zuge eines "unvermeidlichen Scheins" - der unbegreifbaren Idee Gottes "objektive Realität" zu geben, das heißt: mich so zu verhalten, als ob es ihn "faktisch" gäbe. Oder auf die Welt bezogen: obwohl ich mir von der Totalität aller Erscheinungen nach Kant überhaupt keinen Begriff machen kann, schließe ich "vernünftig" auf sie als etwas Gegebenes. Schließlich auf die transzendente Idee der Seele bezogen: obwohl mich in den Grenzen meiner Erfahrung nichts berechtigt, sachhaltig auf die transzendente Einheit eines reinen Bewußtseins zu schließen, unterstelle ich doch eben dieses reine Bewußtsein als "objektive Realität", die alle meine Handlungen muß begleiten können. Diese Resultate der Vernunftschlüsse veranlassen Kant daher, sie als bloß "vernünftelnde" Schlüsse zu bezeichnen. Aber, und das ist wiederum wichtig, diese "vernünft-

telnden" Schlüsse der reinen Vernunft sind keine simplen Trugschlüsse, keine falschen Schlüsse, die man durch richtige korrigieren könnte. Sie sind vielmehr notwendig "vernünftelnd", "weil sie", wie Kant sagt, "nicht erdichtet oder zufällig entstanden, sondern aus der Natur der Vernunft selbst entsprungen sind."

(B 397) Mithin ist auch der "unvermeidbare Schein", der ihnen anhaftet, ein notwendiger und nicht ein schlicht falscher Schein. Das heißt: es liegt im Wesen der reinen Vernunft und ihrer Ideen, zu "vernünfteln", sich, die Grenzen der Erfahrung überschreitend, auf "Sophistationen" einzulassen - auf jene Sophistationen, von denen gesagt wird, sie eignen nicht dem Menschen, "sondern der reinen Vernunft selbst." Von ihnen könne "selbst der Weiseste unter allen Menschen sich nicht losmachen, und vielleicht zwar nach vieler Bemühung den Irrtum (dieser Schlüsse - E.S.) verhüten, den Schein aber, der ihn unaufhörlich zwackt und äfft, niemals völlig loswerden..." (B 397)

Halten wir fest: transzendente Ideen sind reine Vernunftbegriffe, die den empirisch gerichteten Verstandesgebrauch nach "Prinzipien" bestimmen. Sie sind Regelungen der Verstandesregeln und beziehen sich weder auf mögliche Erfahrungen noch auf deren kategorialen Grundriß, wie er an den Urteilen von Kant abgelesen wurde. Ihr Interesse gilt der Orientierung des Verstandesgebrauchs. Der Grundzug dieser Orientierung liegt in der Vereinheitlichung der Verstandestätigkeit, und zwar durch solche Ideen, die weder in der Sinnlichkeit noch im Verstand gründen. Insofern sind diese Ideen "transzendental", das heißt: sie beziehen sich auf ein Unbedingtes, für das es keine empirischen Sicherungen, sondern höchstens empirische Ausgangspunkte und Anlässe gibt. Gleichwohl sind sie keine Illusionen, da sie zur Natur der Vernunft gehören. Kants Klassifizierung der Vernunftideen läßt nun erkennen, auf welche transempirischen Einheiten sich die Vernunftideen beziehen: auf die Einheit des denkenden Subjekts (in der rationalen Psychologie), auf die Einheit der Welt (in der rationalen Kosmologie), auf die Einheit des Gottes (in der transzendentalen Theologie). Der Dreifalt dieser Einheitsideen entsprechen drei Grundformen dialektischer Vernunftschlüsse,

die alle zu Gegenständen führen, von denen wir uns keinen (empirischen) Begriff machen können, die alle den Makel an sich tragen, "daß sie von der bedingten Synthesis (Synthesis von Begriff und Anschauung - E.S.), an die der Verstand jederzeit gebunden bleibt, zur unbedingten aufsteigen, die er niemals erreichen kann." (B 391) Die transzendentalen Ideen haben also einen vergleichsweise zwiespältigen Charakter. Diese Zwiespältigkeit ist aber eine solche der Vernunft selbst, die in ihren Vernunftschlüssen, und darauf kommt es uns an, einem unhintergehbaren Schein erliegt - dem Schein, als gäbe es die Vernunftideen oder das in diesen Ideen "Erschlossene". Der Schein selbst ist offenbar ambivalent: einerseits veranlaßt er die Vernunft in ihrer Selbstkritik, ihn zu entlarven - andererseits kann die Vernunft ihn niemals "loswerden", weil, so müßten wir ergänzen, er doch auch die Ideen erzeugt, deren Notwendigkeit unbestritten ist. So ließe sich aber auch bei Kant vermuten, daß es einen authentischen Schein gibt, der die Dimension allererst aufreißt, in der der dialektische Schein sein Verwirrspiel treiben kann.

II

Der sophistische dialektische Schein hat sein Wesen - nach Kant: sein Unwesen - darin, daß er (wie einleitend bereits gesagt) argumentiert: "Wenn das Bedingte gegeben ist, so ist auch die ganze Reihe aller Bedingungen desselben gegeben: nun sind aber die Gegenstände der Sinne als bedingt gegeben, folglich (ist uns die ganze Reihe der Gegenstände als Totalität der Seele, der Welt, Gottes gegeben - E.S.)." (B 525) Der Selbstbetrug dieser Argumentation liegt darin, daß sie in der Prämisse (wenn das Bedingte gegeben ist, sind a l l e seine Bedingungen gegeben) gleichsam aus der Zeit herausspringt, während sie im Untersatz (die Gegenstände der Sinne sind als bedingt gegeben) durchaus im zeitlichen Bereich der Erscheinungen bleibt. Anders gesagt: die Prämisse ist ein "transempirischer" Satz, der, ohne jede Zeitbedingung, überhaupt nicht in der Erfahrung bewährt werden kann; während der Untersatz

gar nicht anders als in der Zeit und unter Bedingungen der Zeit formuliert ist. Wenn man also darüber streitet, ob die Welt einen Anfang habe in der Zeit (einen Anfang vor allen Anfängen) oder nicht ("Erster Widerstreit der transzendentalen Ideen") oder wenn man sich darüber auseinandersetzt, ob es nur eine Naturkausalität oder neben dieser auch eine Kausalität aus Freiheit gebe ("Dritter Widerstreit der transzendentalen Ideen"), so sind die jeweiligen Argumente und Gegen-Argumente einfach deshalb nicht schlüssig, weil sie Sätze miteinander vermischen und vermengen, die einmal unter Berücksichtigung der Zeitbedingungen als empirische Aussagen formuliert werden und die sodann (unter Aussetzung der Zeitbedingungen) den Charakter rein spekulativer Vernunftsätze (hypothetische Sätze der Vernunft) haben. Um das noch etwas zu verdeutlichen und zu konkretisieren: Im Abschnitt über die "Auflösung der kosmologischen Ideen von der Totalität der Ableitung der Weltbegebenheiten aus ihren Ursachen" (B 560) geht es um die oben genannte Frage (und Argumentation), ob es nur eine Naturkausalität gebe oder, neben dieser, auch eine Kausalität aus Freiheit. Diese Frage, um die als Alternative heftig gestritten wird, stellt für Kant überhaupt keine Alternative dar. Die Naturkausalität, so erläutert er, sei eine Kausalität, die auf Zeitbedingungen beruhe, und zwar so, daß vorangehende und nachfolgende Erscheinungen, gemäß der Verknüpfungsregel von Ursache und Wirkung, in einen sukzessiven Zusammenhang gebracht würden. Naturkausalität verläßt an keiner Stelle die Zeit, unter deren Bedingungen sie steht. Daher ist hier auch nur, will man die Verknüpfungskette einer Erscheinung rekonstruieren, ein unabschließbarer Regreß möglich. Anders die Kausalität aus Freiheit: sie sei - in kosmologischer Bedeutung - "eine reine transzendente Idee", für die kennzeichnend sei, daß sie weder aus der - zeitverhafteten - Erfahrung stamme, noch in dieser gegenständlich ausgemacht werden könne. (B 561) Die Erfahrung, die nur unter Bedingungen der Zeit möglich ist (wie auch ihre Gegenstände nur unter dieser Bedingung möglich sind) kennt allein die Naturkausalität, die empirischen Ketten der Ursachen. Diese führen in einen infiniten Regreß, der an keiner Stelle in einer ersten Ursache abubrechen ist. Daher kann eine Totalität der Bedingungen der Erscheinungen in der Zeit auch niemals erreicht werden. Gleichwohl gibt es ein Verlangen der Vernunft nach solcher Totalität. Wenn es daher nicht möglich ist,

sie empirisch zu begründen oder einzulösen, so erläutert Kant, "so schafft sich die Vernunft die Idee einer Spontaneität (das heißt: die Idee einer Kausalität aus Freiheit - E.S.), die von selbst anheben könne zu handeln, ohne daß eine andere Ursache vorausgeschickt werden dürfe ..." (B 561) Die Vernunft "schafft" sich diese Idee, das bedeutet: diese Idee kann nicht selbst aus den natürlichen Ursache-Wirkungs-Ketten abgeleitet werden und sie kann auch nicht in diese als Erfahrung hineinprojiziert werden. So gibt es auch keine Möglichkeit eines "Schlusses" von der Naturkausalität auf eine erste Ursache (aus Freiheit); so wenig wie es möglich ist, von der Kausalität der Freiheit auf die Naturkausalität zurückzuschließen. Im einen Falle würde aus der Reihung der kausalverbundenen Erscheinungen im Zeitlichen auf eine außerzeitliche Idee "geschlossen". Im anderen Falle von einer außerzeitlich gedachten Idee auf innerzeitliche Verhältnisse, von denen die Idee gar nichts wissen oder aussagen kann. Naturkausalität und Kausalität aus Freiheit sind also gar nicht "schlüssig" zu vermitteln, und jeder Vermittlungsversuch mit den Spielregeln der Logik ist für Kant ein trügerischer dialektischer Schein. Hier wird Kants "Zwei-Welten-Lehre" ganz deutlich. Es gibt für ihn die intelligible Welt der Idee der Freiheit u n d es gibt die empirische Welt der Naturkausalität - wie es beim Menschen den intelligiblen Charakter und den empirischen gibt. Ein logisches Verbindungsglied zwischen diesen beiden Welten (und Charakteren) gibt es nicht. Entscheidend aber ist, daß diese Unverbundenheit auf den unterschiedlichen Zeitbezügen beider Welten und Charakteren beruht. Was unter Bedingungen der Zeit gilt, hat eine andere Gesetzestypik als dasjenige, was sich die Vernunft als zeitlose Idee von Totalitäten "schafft". Anders gewendet, die Zeit ist "konstitutiv" für alle unsere sinnlich-welthaften Bezüge (wie übrigens auch der Raum), insofern ist sie auch konstitutiv für die kausale Verknüpfungsregel des Verstandes, die die Erscheinungen sukzessiv in der Erfahrung miteinander verbindet. Die transzendentalen Vernunftideen hingegen sind als reine Gedankendinge außer der Zeit und regulieren den Verstandesgebrauch in Richtung von Ganzheiten, die weder empirisch begründet noch empirisch eingelöst werden können. Die Erzeugung des dialektischen Scheins aber besteht in nichts anderem als in der Mißachtung der

grundsätzlichen Differenz zwischen dem mundus sensibilis und dem mundus intelligibilis, zwischen dem Reich der Sinnlichkeit und des Verstandes und dem Reich der Ideen. Auf das Problem der Naturkausalität und der Kausalität aus Freiheit bezogen heißt das: zwischen beiden Kausalitäten besteht überhaupt kein echter Widerspruch; sie können durchaus "beiderseits wahr sein" (B 590), weil die eine in die Zeit fällt und die andere nicht. Wer aber einen solchen Widerspruch "dialektisch" konstruiert, handelt in Unkenntnis der Vernunftnatur und verstrickt sich in Irrtümer. Man kann nicht empirisch beweisen, daß die Idee der Freiheit notwendig und richtig ist, man kann aber auch aus der Idee der Freiheit nicht ableiten, daß die Naturgesetze der Erscheinungen, die auch im Menschen wirksam sind, einen ersten Ursprung haben müssen.

Wenn uns nun aber nichts dazu berechtigt (in der Sicht Kants), reine Vernunftideen - also Seele, Freiheit, Gott, Welt usw. - schlüssig beweisen zu wollen, wenn dieses Unterfangen nur dialektische Erschleichungen heraufbeschwört, so muß doch mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß die falschen dialektischen Vernunftschlüsse die Dignität dieser Ideen *n i c h t* tangieren. Aber worin kann diese Dignität liegen? Die Auflösung des dialektischen Scheins zeigt, daß Ideen nicht bewiesen und erschlossen werden können, daß sie ein eigenes Reich ausmachen, daß es zwar nicht möglich ist, mit ihnen unsere Erkenntnisse zu erweitern, daß sie offenbar aber auch nicht einfach "nutzlos sind" - was sich schon in Kants Interpretation von Platon herausstellte. Dennoch, welchen Nutzen weist ihnen Kant letztlich zu? Sind sie nicht doch nur reine, konsequenzlose Einbildungen, Vernunftbilder in einem eigenen Vernunftbezirk, in den man nur hinüberwechseln kann im Abbruch aller Erfahrungsbindungen an die Wirklichkeit? Der sophistisch-dialektische Schein ist aufgelöst, die sophistisch-dialektische Argumentation des Irrtums überführt - was sollte den Menschen künftig daran hindern, diese Ideen, zu denen kein Weg aus der Wirklichkeit hin führt und von denen kein Weg in diese zurückführt, als pure Phantasmagorien der Vernunft zu verabschieden? Gegen solche Verabschiedung der Ideen wendet sich Kant nun - in einem für uns äußerst interessanten Kapitel - am Ende des Durchgangs durch die transzen-

dentale Dialektik. Dieses Kapitel ist überschrieben: "Von der Endabsicht der natürlichen Dialektik der menschlichen Vernunft."

(B 697) Bereits an dieser Überschrift wird deutlich, daß Kant neben der "sophistischen" Dialektik, zu deren Entlarvung er in der "transzendentalen Dialektik" antrat, eine "natürliche" Vernunftdialektik kennt (und anerkennt), die offenbar nicht in sophistische Trugschlüsse führt, sondern eine elementare Bedeutung und ein elementares Recht hat. Was aber macht diese natürliche Dialektik aus? Sicherlich kein "Vernünfteln" und auch nicht die (inzwischen abgewiesene) Unterstellung, Ideen bezögen sich auf einen Gegenstand schlechthin (Seele, Gott, Welt). Kant führt - zur Charakteristik der "natürlichen Dialektik" - einen neuen Begriff ein: den Begriff eines "Gegenstandes in der Idee". Dieser steht gleichsam zwischen dem Begriff eines "Gegenstandes schlechthin", den zu unterstellen die Vernunftbegriffe kein Recht haben, und dem "zulässigen Begriff eines sinnlichen Gegenstandes der Erfahrung." (Vgl. B 698)

Was aber ist mit diesem "Gegenstand in der Idee" gemeint? Gemeint ist damit ein "Schema". Ein Gegenstandsschema ist indes nichts anderes als ein ideengeführtes Vorstellungsbild, das es erlaubt, verschiedene Gegenstände (der Erfahrung) in eine Vorstellungseinheit zu versammeln. Wie aber geschieht das? Es geschieht, so skizziert Kant, "indem man den Gegenstand der Erfahrung gleichsam von dem eingebildeten Gegenstande dieser Idee, als seinem Grunde, oder Ursache, ableitet." (B 699) Das gilt es genau zu verstehen: Hier wird gesagt, das Vorstellungsbild, die Gegenstands-idee oder das Schema sei etwas Eingebildetes, etwas, das sich der Einbildungskraft verdankt und mit dem man so umgeht, als sei es Grund oder Ursache tatsächlicher Gegenstände der Erfahrung - wohl wissend, daß es sich nicht so verhält. Der Bezug von der eingebildeten Gegenstands-idee auf die Erfahrungsgegenstände ist also lediglich "fiktional" und hypothetisch. Die Vernunft weiß gleichsam, daß die Annahme, der Erfahrungsgegenstand entspringe der Gegenstands-idee, nicht zutrifft, gar nicht zutreffen kann, weil der reinen Gegenstands-idee nichts in der Wirklichkeit entspricht. Aber welchen Zweck (Sinn) hätte eine solche Unterstellung wider besseres Wissen? Warum ist die "natürliche" Dialektik, die den Bildschein von Ideen-Vorstellungen durchschaut (und zwar im Unterschied zur "sophistischen" Dialektik) überhaupt daran interessiert, sich auf die gewußten

Fiktionen eines Ursprungs von Erfahrungsgegenständen aus Vernunftideen einzulassen? Kants Antwort lautet: Die natürliche Dialektik menschlicher Vernunft ist an diesem fiktiven Denkeexperiment interessiert, weil es offenbar ein ausgezeichnetes Mittel ist, die wahre Beschaffenheit der Gegenstände der Erfahrung auffinden zu lassen. Die Fiktion eines Ursprungs von Gegenständen aus Gegenstandsideen hat also vorzüglich einen heuristischen Sinn. Dementsprechend heißt es bei Kant: "Auf solche Weise ist die Idee eigentlich nicht nur ein heuristischer und nicht ein ostensiver (auf augenscheinliche Wirklichkeit bezogener - E.S.) Begriff, und zeigt an, nicht wie ein Gegenstand beschaffen ist, sondern wie wir, unter der Leitung desselben, die Beschaffenheit und Verknüpfung der Gegenstände der Erfahrung überhaupt suchen sollen." (B 699) Wenn man - als Beispiel - unterstellt, alle Dinge, die sich in dieser Welt finden lassen, seien Ausdruck einer schöpferischen Intelligenz und müßten infolgedessen in zweckmäßiger Verbindung miteinander stehen und selbst zweckmäßig organisiert sein, so ist diese Annahme durch nichts empirisch zu rechtfertigen, weil sie den menschlichen Erfahrungskreis grundsätzlich übersteigt. Unter dem Gesichtspunkt der Bewahrheitung als Prämisse bleibt sie eine Fiktion. Dennoch ist es durchaus vernünftig, die Wahrheit dieser Fiktion zu unterstellen, weil wir im Zuge solcher Unterstellung innerhalb der Grenzen unserer Erfahrung zu forschen beginnen, ob und wieweit die faktischen Gegenstände tatsächlich einen gemeinsamen Duktus der Zweckmäßigkeit an sich tragen. Jedoch, selbst wenn wir die Erscheinungen überall zweckmäßig verbunden (und selbst zweckmäßig organisiert) fänden, so wären wir dadurch nicht legitimiert, die Prämisse (vom Ursprung aller Dinge aus einer höchsten Intelligenz) bestätigt zu wähen. In solchen Wahn verfinde sich nur der dialektische Schein sophistischer Vernunft, nicht aber jener der natürlichen Vernunft, die jederzeit weiß, daß ihre schematisierenden Vorstellungsbilder an sich nichts gegenständlich fassen können.

Im Unterschied zur bloß sophistischen und also trügerischen Dialektik ist die natürliche und heuristische Dialektik nicht nur unverfänglich, sondern geradezu geboten. Denn die kontrollierte Unterstellung eines Ursprungs der Erscheinungen aus Ideen wird

zum Motor des Forschens nach Einheit und Vereinheitlichung der Mannigfaltigkeit der Gegenstände (unserer Erfahrung) unter Prinzipien eines durchgängigen Ordnungszusammenhangs. Nur, man muß wissen, daß der natürliche Schein der Ideen diese selbst niemals als Gegenstände beweisen kann. Sie bleiben heuristische Annahmen, wie sehr sie sich auch immer im Feld der Erfahrung bewähren mögen; sie regeln - hypothetisch - den empirischen Gebrauch der Vernunft, indem sie die Gegenstände der Erfahrung auf einen "Gegenstand in der Idee" beziehen, wobei sie, wie Kant bemerkt, den empirischen Gebrauch der Vernunft "auf systematische Einheit führen und die Erfahrungskennntnis jederzeit erweitern, niemals aber derselben zuwider sein können ..." (B 699) Es sei, so unterstreicht er, "eine notwendige Maxime der Vernunft, nach dergleichen Ideen zu verfahren." (B 699) - Für uns ist wichtig: In Kants Exposition der "natürlichen" Dialektik stoßen wir tatsächlich auf das Phänomen eines notwendigen Bild-Scheins und einer notwendigen Illusion und wir stoßen auf das Phänomen eines "Gegenstandes in der Idee", das, zunächst widersinnig, seinen Zweck als hypothetisch fiktives Vorbild erweist. Auch Kant kennt offenbar eine Bildlichkeit, die weder zweitrangiges Abbild noch absolutes Vorbild, sondern authentisch-fiktives Bild der Vernunft ist. Dieses authentisch-fiktive Bild ist ein "Schema", das die Vernunft als Einbildungskraft "schafft" und mit dem sie die Erfahrungen systematisiert, und zwar nicht, indem sie ihnen Gesetze vorschreibt, wohl aber indem sie sie auf die Suche nach einheitlichen Gesetzmäßigkeiten bringt. Die Gegenstands-ideen sind also in der Tat nicht konstitutiv, sondern bloß regulativ. Daran jedoch kann sich ein Grundzug des Bildhaften überhaupt herausstellen: der Grundzug einer notwendigen Fiktion, die einerseits in der Begrenztheit unserer Erfahrungen fundiert ist, andererseits aber diese, und sei es auch nur um ihrer Vereinheitlichung und Systematik willen, übersteigt. Die fiktive Gegenstands-idee wäre ein nach zwei Seiten offenes Bild der (schematisierenden) Einbildungskraft. Sie wäre offen nach der Seite der Erfahrungswelt, wie aber auch (und zwar im absoluten Sinne) offen nach der Seite von Wahrheiten, welche die Vernunft niemals "beweisen" kann: nach der Seite der Totalität von Seele, Welt und Gott.

5. Kapitel

Das Vernunft-Bild der Gottheit

I

Die "Endabsicht" der "natürlichen Dialektik", die hier nicht gleichgesetzt wurde mit der sophistischen Dialektik, ist bei Kant die Erzeugung eines heuristischen Scheins in Vernunftideen. Es ist dieser Schein, der fiktiv unterstellt, es gäbe einen "Gegenstand in der Idee", der Ursprung der Dinge in der Erscheinung sei. Auch diese Fiktion ist Schein, in unserem Sinne jedoch "authentischer Schein". Seine Eigenart ist es, bei rechtem Gebrauch die Vernunft nicht zu betrügen, sondern sie, unter Prinzipien der Einheit im Feld der Erscheinungen, zu leiten. In den Darlegungen Kants ist es nicht immer leicht, den Doppelsinn von Schein - den trügerischen Schein und den als authentische Fiktion durchschauten und gleichwohl regulativ in Anwendung kommenden Schein - durchgängig zu belegen. Dennoch liegt in der These vom doppelten Sinn des Scheins keine gewaltsame Interpretation. Zwar hat der transzendente Schein bei Kant grundsätzlich eine dialektisch-trügerische Tendenz. Gleichzeitig erlaubt aber Kants Hinweis auf die regulative Verwendung von "Gegenständen in der Idee" diese als positiven und vernunftnotwendigen Schein zu interpretieren, der, paradox formuliert, eine empirische Wahrheit provozierende Vernunftillusion ist. Nun faßten wir, durchaus in Übereinstimmung mit Kant, die Gegenstands-idee als ein (schematisierendes) "Bild" der Vernunft, dessen diese sich bedient, um übergreifende Einheiten aus der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, wie sie der Verstand in Verbindung von Begriff und Anschauung (und gemäß seiner kategorialen Struktur) erfaßt, "herauszusehen". Einerseits, so legten wir dar, sind diese Vernunftbilder bloße Annahmen, denen nichts Gegenständliches entspricht (soweit es mit den Mitteln endlicher menschlicher Vernunft auszumachen ist); andererseits bedeutet aber die Tatsache, daß ihnen nichts entspricht (was der dialektische Schein vermeint) durchaus nicht deren Verzichtbarkeit. Das wäre nur eine "pöbelhafte" Kon-

sequenz. In Wahrheit sind die Ideenbilder für Kant eine Art Grenz- und Zwischenwelt, die, das war jedenfalls unser Gedanke, sich einerseits nach Totalitäten hin öffnet, von denen wir "vernünftigerweise" nichts wissen können, die aber andererseits, sich auf Erscheinungen beziehend, der Vernunft sinnvolle Vorgaben zu machen vermögen. In diesen Vorgaben wird der Bildschein der Ideen aktiv - und im genauen Wortsinn - aufschlußreich. Kant kennt also, so unsere These, durchaus die doppelte Offenheit der ästhetischen Bilder, die - nach unserer anfänglichen Strukturanalyse der Bildlichkeit - darin besteht, daß sie etwas aufscheinen läßt und zugleich wissen macht, daß dieses Aufscheinende sich nicht in dem erschöpft, was das Bild faktisch zeigt. Jedes Bild ist Aufweis und Hinweis, so aber, daß eines mit dem anderen nicht deckungsgleich ist. Aber noch etwas anderes ist wichtig in der an Kant gerichteten Frage nach dem Scheinstatus der Bildlichkeit: Was Kant nämlich als "Gegenstand in der Idee" faßt und was den empirischen Gebrauch der Vernunft regulativ anleitet, findet sich in jedem authentischen Bild. Auch dieses hat eine ästhetisch-regulative Funktion im Wahrnehmungsgebrauch, ist eine Schematisierung unserer Wahrnehmungen im Sinne der ideal komponierten Momente, in denen die Scheinwelt der Bilder unsere unmittelbare Wahrnehmungswelt zugleich übersteigt und in Vorgaben (neuer) Einheiten originär synthetisiert. Mag also auch, das wäre eine Konsequenz der Anfrage bei Kant, der Status der Vernunftideen innerhalb des kritischen Vernunftgebrauchs ein anderer sein als jener der Bildideen innerhalb unserer ästhetischen Anschauungen (das eine richtete sich auf Prinzipien des Denkens, das andere auf Prinzipien des Schauens), so läßt sich doch ohne Gewalttätigkeit eine Verbindung zwischen Vernunftideen und Bildideen (in ästhetischer Bedeutung) herstellen, und beide lassen sich in der Ähnlichkeit ihrer Funktionen vergleichen. Sie lassen sich aber deshalb vergleichen, weil sie offenbar eine gemeinsame Wurzel in der Einbildungskraft haben, die - das ist eine entscheidende Lehre Kants - der Vernunft nicht widerstreitet, sondern ihr im Bildschema der Ideen elementar zugehört. Die Vernunft selbst gewinnt die "Fiktion" eines Bildscheins und gewinnt, sofern sie sich darin nicht dialektisch verfängt, einen leitenden Hinblick auf die Erscheinungen, zu dem die Begriffe des Verstandes nicht mächtig sind. Mit einem Wort: Die Vernunft ist, auf der höchsten Ebene ihrer Lei-

stungen, Bildkraft, sogar Einbildungskraft mit ästhetischer Valenz. Es geht nur darum zu verhindern, daß diese Einbildungskraft sich in ihren Vernunftideen selbst nicht übertölpelt und ihrem authentischen Schein eine Wirklichkeit substituiert, von der der Mensch nichts wissen kann.

II

Mit Kant wird man zwei Formen (und wir zögern nicht hinzuzufügen: "ästhetischer") Verbildlichung unterscheiden müssen; diejenige im Modus des trügerischen und diejenige im Modus des regulativen Scheins. Seinen dramatischen Höhepunkt erreicht indes diese Unterscheidung, wenn es um die Vernunftidee (das Vernunftbild) der Gottheit geht. Hier steht mehr zur Debatte als die rationale Theologie oder die metaphysisch-dogmatische Tradition des Gottesgedankens in der Philosophie. Nicht zuletzt deshalb soll Kants Destruktion des trügerischen Scheins bei gleichzeitiger Anerkennung des authentischen Scheins der regulativen Ideen im Gottes-"Bild" in einigen Grundzügen durchdacht werden. Zunächst: auch Gott ist für Kant nur ein "Gegenstand in der Idee". Also gilt: "Den Gegenstand dieser Idee, haben wir nicht den mindesten Grund, schlechthin anzunehmen (an sich zu supponieren..)" (B 713). Das heißt unumwunden: Gott (als Vernunftbegriff und spekulative Idee) ist ein Vernunftpostulat - womit sich die Frage stellt, welcher notwendige regulative Gedanke mit Gott als Vernunftpostulat zu verbinden sei und was das Ideenbild (das Vernunftschema) Gottes bewirke. Das Prinzip, der regulative Gedanke in der Gottesidee ist für Kant zu fassen in der Betrachtung der Erscheinungen "als ob sie insgesamt aus einem einzigen, allbefassenden Wesen, als oberster und allgenugsamer Ursache entsprungen wären." (B 714) Gott also als "oberste Weltursache" (B 716), als die Vernunftidee, daß alles in einem teleologischen Zusammenhang stehe (nexus finalis) und nicht nur in einem mechanischen Wirkungszusammenhang (nexus effectivus) - das wäre der Gott als "Grundsatz, welchen bloß reine Vernunft eingab" (B 716). So wird die Vernunftgottheit zum Sinnbürge der Welttotalität, die auch dort noch Sinn vermuten und nach ihm forschen läßt, wo der empirische Vernunftgebrauch einen solchen nicht zu entdecken vermag. Aber nichts berechtigt den Menschen, dieses Gottes-

"Bild" einer Vernunftgottheit als erweisbar anzunehmen. Erweisbar sind immer nur Ausschnitte von Zweckzusammenhängen, empirische Zweckverknüpfungen und Sinnfälligkeiten, deren Hypostasierungen zu Sinnbildern der Totalität in die Irre führt. Auch die Gottesidee der reinen Vernunft kann nur von regulativer Bedeutung sein. Wer das übersieht oder unterschlägt, schneidet sich vom Erfahrungsboden ab und gerät in die Höhe des "Unbegreiflichen" und "Unerforschlichen" in der menschlicher Vernunft nur "schwindlicht" werden kann. (B 717) Er hält das Bild (Kant: das "Merkzeichen") für eine Sache selbst und verkehrt damit den authentischen Schein der Vernunftidee einer göttlichen Weltursache in den trügerischen Schein einer Abbildung der Gottheit. Die Vernunft kann sich von Gott kein Abbild machen; für die Vernunft bleibt der Welturheber ein notwendiges Bildschema für den regulativen Vernunftgebrauch und nichts weiter. Wer sich an diese selbstkritische Einsicht nicht hält, kann zwei Fehler begehen: den Fehler der "faulen Vernunft" (*ignava ratio*) oder den Fehler einer "verkehrten Vernunft" (*perversa ratio*). (vgl. B 718 u. B 720)

Die "faule Vernunft" sieht Kant im Spiel, wenn die Vernunft die empirische Erforschung aus Ursachen vorzeitig abbricht und müßige Spekulation an die Stelle mühsamer Erfahrung tritt. Das sei etwa der Fall, wenn man unbesehen aus der Immaterialität der denkenden Substanz sich die Verfassung der Seele nach dem Tode ausdenke oder wenn man - in dogmatischer Setzung einer höchsten Intelligenz - sich der Mühe enthebt, den tatsächlichen Ursachen der Erscheinungen nachzuforschen. Dogmatisch hypostasierte Ideen sind also Selbststillelegungen der Vernunft durch die Vorgeblichkeit eines Wissens, das die Ideenbilder der Vernunftgottheit für bare Münze nimmt, das die regulative Authentizität ihres Scheins nicht kennt. Der zweite Fehler, der Fehler der "verkehrten Vernunft", besteht weniger in einer müßigen Unterstellung (Aufsteigerung), daß die Vernunftgottheit wirklich sei (unabhängig davon, ob wir ihre Wirklichkeit wahrnehmen oder nicht). Vielmehr besteht dieser Fehler darin, in die Vernunftidee der Gottheit - unbewußt und hemmungslos - hineinzuprojizieren, was wir von uns selbst wissen und erkennen. Hier hypostasiert (unterstellt) sich gleichsam der Mensch in Gott und in der Natur. Er denkt sich den Gott nach seinem Bilde, legt in ihn und die ihm folgende Natur hinein, was er selbst ist, und diktiert den Dingen über den Umweg der Gottheit seine eigenen Gedanken. Jetzt ist der Mensch (biblisch ge-

sprochen) nicht Ebenbild Gottes, sondern Gott Ebenbild des Menschen. Aus solchem Anthropomorphismus entspringt, wie Kant ausführt, "ein fehlerhafter Zirkel im Beweisen, da man voraussetzt, was eigentlich hat bewiesen werden sollen." (B 721) Ob der Mensch nun über die Vernunftidee der Gottheit der Natur vollkommene Zweckmäßigkeit diktiert oder ob er diese Zweckmäßigkeit spiritualistisch (und selbst weiterer Bemühungen enthoben) unterstellt, ob er sich anthropomorph-dogmatisch oder theomorph-dogmatisch verhält, im Grunde läuft beides auf die Erschleichung eines Wissens durch die Verkennung des Status des Vernunftbildes der Gottheit hinaus. Gott wird nicht als "Gegenstand in der Idee" genommen, sondern selbst zu einer vollkommenen Gegenständlichkeit dogmatisiert. Er verliert den Charakter von Zeichen und Anzeichen, das heißt: der authentische Schein schlägt in einen illusorischen um.

Kant resümiert die Gedanken zur Vernunftidee Gottes in der Beantwortung mehrerer Fragen, von denen vor allem die erste und die dritte Frage für uns von Bedeutung sind. (Es sind insgesamt Fragen einer "transzendentalen Theologie"). Die erste Frage lautet: "ob es etwas von der Welt (den Erscheinungen - E.S.) völlig Unterschiedenes gebe, was den Grund der Weltordnung und ihres Zusammenhangs nach allgemeinen Gesetzen enthalte?" (B 723/724) Kants Antwort ist klar: dieses "völlig Unterschiedene" gibt es. Und die Begründung lautet: Wenn die Welt nur eine "Summe von Erscheinungen ist, dann muß es, sofern Erscheinungen Erscheinungen "von" etwas sind, einen Grund derselben geben, der allerdings nur denkbar und der weder in der Erfahrung angetroffen noch durch diese "bestätigt" werden kann. Dieser Grund - Gott als oberste Ursache - kann indes nur ein "Gedankending" sein. Die dritte Frage lautet, gleichsam inspiriert von der Enttäuschung der ersten Antwort: "ob wir nicht wenigstens dieses von der Welt unterschiedene Wesen nach einer Analogie mit den Gegenständen der Erfahrung denken dürfen?" (B 724) Auch diese Frage bejaht Kant, wiederum mit einer typischen und nicht mehr überraschenden Einschränkung. Man dürfe das von der Welt unterschiedene Wesen durchaus in Analogie zu Gegenständen in der Erfahrung denken, müsse allerdings dabei beachten, daß die Analogie nur bis zu einem "Gegenstand in der Idee"

führe, der seinen Zweck darin habe, "systematische Einheit, Ordnung und Zweckmäßigkeit" (B 725) als regulative Prinzipien der Naturforschung zu etablieren. Kant konzidiert jetzt sogar eine anthropomorphe Spekulation, die den Weltbaumeister in Analogie zu menschlichen Eigenschaften denkt. Nur, diese Analogie muß sich stets als eine solche unter dem Gesichtspunkt ihres Zwecks (der regulativen Zusammenschau der Erscheinungen) durchschauen, das heißt: sie stiftet keine Brücke zwischen dem "Unerforschlichen" und dem Erforschlichen, mithin darf sie auch nicht zum Ausgangspunkt von unzulässigen Analogieschlüssen werden. Anders gesagt, das Analogon einer höchsten Intelligenz des Welturhebers ist auch nur ein schematisches Bild mit regulativer, keinesfalls aber mit konstitutiver Funktion. So kann es gar nicht erlaubt sein, im Analogieschluß von Natur und Menschen auf den objektiven Gegenstand der Urhebergottheit hochzuschließen. So gibt es für Kant keine andere Bedeutung der Analogien, die im "subtilen Anthropomorphismus" entworfen werden, als durch den reinen Gedanken an eine Einheit und Weltvollkommenheit die Vernunft in eine synthetisierende Bewegung zu setzen. Dadurch jedoch (wie immer wieder betont wird) gewinne man keine Aufschlüsse über das Dasein des Welturhebers, sondern nur Aufschlüsse über die Natur, die unter seine Idee gestellt werde, weshalb sich, so meint Kant, "die Philosophen aller Zeiten" veranlaßt sahen, "von der Weisheit und Vorsorge der Natur, und der göttlichen Weisheit, als gleichbedeutenden Ausdrücken zu reden ..." (B 729).

III

Kants Lehre vom Schein in der Vernunft erreicht in der Vernunft-idee des Gottes einen ebenso markanten wie unüberbietbar aufschlußreichen Höhepunkt. Hier wird vollends deutlich, was ein "Gegenstand in der Idee" ist, welche Funktion ihm in der Führung der Vernunft zukommt und in welchem Gebrauch er den Menschen narrt. Der Mensch kann Gott nicht beweisen wollen - weder aus der Teleologie der Natur noch durch seine eigene, anthropomorphe Hypostasierung. In diesem Nach-

weis der Selbstkritik reiner Vernunft, im Nachweis, daß Gott nur ein "Gedankending" ist, von dem wir nicht annehmen dürfen, daß ihm irgend etwas nach der Seite des Daseins Gottes entspricht, wird wahrhaft viel an gutem und lieb gewordenem metaphysischem Glauben zertrümmert. Aber Kant fällt nicht in eine flache Diesseitigkeit der Erfahrungen und Erscheinungen; er wird nicht zu einem simplen Naturalisten. Seine "Aufklärung" ist nicht "pöbelhaft", sondern sensibel. Zwar kann die Vernunft Gott nicht gegenständlich erkennen wollen, so wenig wie die Seele oder die Welt "an sich", aber es muß in ihr doch so etwas wie eine "Ahnung" geben (und sei es auch nur im Sinne einer der Menschenvernunft eingeborenen Voraussetzung) von dem, was nicht Gegenstand der Vernunftkenntnis sein kann. Diese Ahnung, so könnte man sagen, verdichtet sich in Ideenbildern unerreichbarer, aber die Erfahrung gleichwohl anleitender Vollkommenheit. Läßt sich nun auch diese Ahnung nicht in Wissen auflösen, so schlägt sie doch nicht nur als trügerischer Schein auf dieses zurück. Die Vernunft selbst hält sich ihre ahnenden Bilder vor und wenn es ihr gelingt (in Auflösung des dialektischen Scheins falscher Schlüsse), sie nicht für Abbilder von "Dingen an sich" (Gott) zu halten, so lohnt ihr diese Selbstbescheidung ein Fortgang in der Synthesis der Erscheinungen, der zwar unendlich, aber doch Fortgang ist. Was uns jedenfalls an Kants Gedanken vom Ideenschein der Vernunftbilder fasziniert, ist die Tatsache, daß der Bildschein in den obersten Vernunftideen sich durchaus von der Tradition der schieren Bildverdächtigung löst, das heißt: daß die Vernunftideen, gleichsam als Leitbilder des empirischen Vernunftgebrauchs, eine durchaus eigenständige Vernunftwirklichkeit darstellen. Gewiß, sie sind in lebensweltlicher Wirklichkeit nicht anzutreffen und sie erlauben auch nicht den Schritt in eine Über-Wirklichkeit. Sie sind weder Erscheinung noch "Dinge an sich" - und sie sind von den "Dingen an sich" noch weiter entfernt als von den Erscheinungen, auf die sich ein alltäglicher Vernunftgebrauch allein richten kann. Gleichwohl sind die reinen "Gedankendinge" nicht "nichts". Sie sind, unkantisch gesprochen, eine dritte Wirklichkeit zwischen dem erreichbaren An-sich und den begrenzten Erscheinungen, zwischen räumlich-zeitlicher Welt und jener Welt, von der wir eigentlich keine Vorstellung haben können. Und die Weise dieser Wirklichkeit ist, in Kants Worten, diejenige der "Fiktion" und "Analogie".

Gott (Welt und Seele) sind vor dem Forum der Vernunftfiktionen und Analogien, nach denen wir den Totalitätszusammenhang der Erscheinungen und zwar durchaus notwendig interpretieren. Wenn Gott aber als Fiktion und im Analogon der Vernunftnatur als gesetzlicher Zusammenhang aller Erscheinungen interpretiert wird, so heißt das nicht, diese Gottesfiktion im Gottesbild (oder die Weltfiktion im Weltbild) sei eine bloße Erdichtung, Täuschung oder unwahrscheinliche Annahme. Im Gegenteil, diese Fiktion hat einen substantiellen Sinn, indem sie die Frage nach der Totalität des Zusammenhangs aller Erscheinungen, nach der Vollkommenheit ihrer gesetzlichen Verbindung aufwirft und als Frage offenhält. Der Sinn (oder Zweck) der Gottes-, Welt- oder Seelenfiktion liegt nicht darin, ihnen Wirklichkeit zu unterstellen (oder "Dasein"), wohl aber darin, an ihnen das Grundgefüge der Erscheinungswirklichkeiten aufzudecken. Ob Gott, Seele, Welt selbst wirklich sind, kann Vernunft niemals entdecken oder begründen wollen. Könnte sie es, so wären sie entweder Trug oder Wahrheit. So aber sind sie nur heuristische Annahmen, die dem Grundwillen der Vernunft nach durchgängigen und nicht nur abgestückten Erscheinungssynthesen entspringen. In diesem Grundwillen (der bei Kant nicht weiter begründet, sondern als Vernunftcharakteristik vorausgesetzt wird) entstehen gewissermaßen die obersten Bildfiktionen (im Sinne von obersten Schemata) mit der merkwürdigen Zwiespältigkeit, daß sie nämlich trügerischer Schein sind, wenn wir meinen, sie auf Gegenständliches beziehen zu können, daß sie aber zulässiger authentischer Schein sind, wenn sie die Vernunft regulativ, also im Ausblick auf empirisch unerreichbare Vollkommenheiten und Totalzusammenhänge "steuern". Um es noch einmal am Gottes-Bild (Gottes-Schema) zu verdeutlichen: Wir können uns, nach Kant, durchaus kein Vernunftbild von Gott machen, wenn dieses Gott als Gegenstand (als Gegenstand aller Gegenstände gleichsam) fassen soll. Jeder derartige Versuch führt nur zu einer trügerischen Gottesfiktion. Wir können (und müssen) aber durchaus ein fiktives Bild vom Weltenschöpfer als einheitlichem Ursprung der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen erzeugen, um der Vernunft unter solcher Vorgabe die Welt als Ganzheit und Einheit "aufzugeben". Diese Fiktion ist nicht trügerisch, sondern - modern ausgedrückt - "innovativ"

für den Vernunftgebrauch. Es bleibt indes, wie oben angedeutet, die Frage, w a r u m die Vernunft überhaupt darauf angelegt ist, das Ganze der Erscheinungen - und sei es auch nur in regulativen Fiktionen - zu denken, warum sie sich nicht mit dem Gegebenen bescheidet und sich durch das Aufgegebene eines Ganzen und Vollendeten verlocken läßt - zumal diese Verlockungen sie immer wieder in dialektische Schlüsse verwickeln. Die Frage wäre: Warum ist die Vernunft hinsichtlich der trügerischen Fiktionen unbelehrbar, also unvernünftig?

6. Kapitel

Bilanz und Rückfragen

I

Unser Versuch, uns in die Grundlagenproblematik ästhetischer Erziehung und Bildung zurückzufragen, nahm seinen Ausgang von dem - offenbar nur dem Menschen eigentümlichen - Phänomen der doppelten Verbildlichung der Welt. Doppelte Verbildlichung bedeutet: Wir nehmen, was wir (ungenau genug) "Welt" nennen, nicht nur ästhetisch und synästhetisch gemäß unserem "Weltbildapparat" wahr, sondern wir verhalten uns, gleichsam künstlich und künstlerisch, in ausdrücklichen Bild- und Gebildeproduktionen - noch einmal - zu unseren elementaren sinnlichen Verbildlichungen. Wir sehen, hören, tasten nicht nur Dinge, die außer uns sind, sondern wir "machen" das Sehen sehender in Bildern, das Hören hörender in komponierten Lautgestalten, das Tasten tastender in plastischen Bildungen. Diesen merkwürdigen Grundzug reflexiver (aber durchaus nicht nur abstrakter) distanzierter Steigerung anfänglicher Verbildlichungen in künstlich-künstlerische ästhetische Gebilde gilt es weiter zu bedenken - immer in der Hoffnung, in ihm auf das Fundament ästhe-

tischer Erziehung und Bildung zu stoßen. Wir faßten das Verhältnis zu den elementaren Verbildlichungen (übrigens in Anlehnung an einen entscheidenden Gedanken W.v.Humboldts) als "Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild". Verwandlung der Wirklichkeit ins Bild sollte durchgängiger Wesenszug aller Kunst sein, also nicht nur der im engeren Sinne "bildenden" Kunst. Geht man indes von dieser "Formel" aus, dann stellt sich nachdrücklich die Frage, wie diese "Verwandlung" (wir interpretierten sie als bildreflexive Verdopplung) zu begreifen sei, wie in ihr mit der Wirklichkeit umgegangen, wie diese widergespiegelt werde. Es ging darum, das Zusammen- oder Gegenspiel von Wirklichkeit und Bild zu fassen, nach Unterschieden, Abhängigkeiten und Rangstufungen zu fragen. Es war nicht überraschend, daß sich in solchem Um-Fragen alsbald die klassische Differenz von Sein und Schein in den Blick drängte, und zwar einschließlich der Vermutung, daß unsere Kunst-Bilder nur - wie der Schein - von abgeleiteter Bedeutung gegenüber dem eigentlichen und verlässlichen Sein sein könnten. Keiner großen Anstrengung bedurfte es, um dieses alltäglich unterstellte Abhängigkeitsverhältnis selbst als trügerisch, zumindest als "voreingenommen" zu durchschauen. Schon der einfache Hinweis, daß der Schein nicht "nichts" sei, sondern schließlich auch "vorkomme", muß die geläufige Überzeugung erschüttern, die bloßer Bildlichkeit das Sein absprechen möchte. Wenn aber Sein und Schein (Seiendes und Scheinendes) nicht wie Wirkliches und Unwirkliches oder Authentisches und Illusionäres voneinander zu trennen sind, wenn man sich also zu der These veranlaßt sieht, auch Schein als Sein (Seiendes) zumindest begreifen zu müssen, und wenn diese Vermischung von Sein und Schein gerade am Phänomen der Bildlichkeit besonders deutlich wird, wie, so lautet dann die schwierige Frage, wäre das "Sein des Scheins" zu fassen. Die unzweifelhafte Schwierigkeit dieser Frage machten wir uns klar an den Paradoxien, in die uns die Aufhebung der "Sicherheitsdifferenz" zwischen primärem Sein und sekundärem Schein verstrickt: es sind die Paradoxien des authentischen Scheins und der wahren Illusion - bei Nietzsche: der Täuschung, die zugleich Wahrheit und der Wahrheit, die zugleich Täuschung ist.

Nun eignet Paradoxien einerseits der Reiz des Widerspruchs und des Widersprüchlichen, der ihnen einen Vorzug im Spiel des Intellekts

einräumt; andererseits sind sie, tiefer gefaßt, Herausforderungen des Nachdenkens durch artikuliertete Unsicherheit. Wir waren bemüht, uns dieser Unsicherheit auszusetzen, der Grundparadoxie vom "Sein des Scheins" (und vom Schein des Seins) als abstrakter Formel für den authentischen Schein der Bilder nachzugehen. Dabei, so hofften wir, könne uns Kant helfen.

II

Kant gab uns hier in der Tat wichtige Hinweise, und zwar gerade mit seinem Versuch, den dialektischen Schein der Vernunftschlüsse als trügerisch zu entlarven. In unserer Interpretation: Dieser Versuch löst zwar den trügerischen Schein dialektischer Vernunftschlüsse auf, aber er konzidiert ausdrücklich den regulativen Sinn von Ideen, denen nichts in Erfahrung und Wirklichkeit entspricht, und die gleichwohl nicht betrügen. Insofern sind diese Ideen durchaus authentischer Schein. Sie leuchten dem Vernunftgebrauch gleichsam voraus. Sie sind imaginative "Bilder" (synthetisierende Schemata), in denen sich menschliche Vernunft Totalitäten einbildet, auf Einheiten vor-denkt und Vollkommenheiten ausmacht, denen keine Erfahrung adäquat sein kann, ohne welche die Erfahrung aber - auf der anderen Seite - arm und letztlich ziellos wäre. Kant legt alles darauf an, mit der Vernunft die Grenzen der Vernunft selbst deutlich werden zu lassen und sie den grenzgängerischen Täuschungen der Dialektik zu entreißen. Aber er räumt ein, daß der Sturm der Vernunft auf ihre eigenen falschen Abbilder (von der Seele, der Welt und Gott) nicht dazu führen kann und darf, die Einbildungskraft, die sich in diesen falschen Vorstellungen ins Werk setzt, als Quelle heuristischer Prinzipien zu verschütten. Die Vernunftkritik kann die Einbildungskraft zwar disziplinieren, aber sie kann diese - die für Kant im Zentrum der Vernunft selbst ihren angestammten Sitz hat - nicht unterdrücken, ohne selbst zu erblinden. Die Einbildungskraft ist, um im Bild zu bleiben, das unsinnliche Auge der Vernunft selbst, das ihren Erfahrungsgebrauch in das Licht von Ideen bringt - allerdings in das Licht von Ideen, die kein Demiurg, keine Weltvernunft

dem Menschen eingibt, sondern die er selbst in seiner endlichen Vernunft vorfindet. Die Ideenbilder haben in menschlicher Vernunft ihren Ursprung, und dennoch sind sie nicht von Menschen produziert, wie es die Dinge seines täglichen Gebrauchs sind. Sie sind keine "Machwerke", sondern offenbar Entsprechungen, die einerseits die Erscheinungen übersteigen und andererseits immer hinter dem zurückbleiben, worauf sie sich beziehen: die Dinge "an sich", die Welt "an sich", die Gottheit "an sich", von denen wir nichts wissen können. Für Kant liegt, und das kann kaum nachdrücklich genug betont werden, die Authentizität der Ideenbilder (des Bildscheins der Ideen) **a l l e i n** in ihrem heuristischen Zweck für die Arbeit des Verstandes und der Vernunft an den Erscheinungen, die ausschließlich Gegenstände des Wissens sein können. Es geht ihm letztlich und entschieden um die **u r t e i l e n d e V e r n u n f t** (um die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von theoretischen, praktischen und ästhetischen Urteilen). Im Hinblick darauf können Ideenbilder der Totalität und Vollkommenheit in der Tat nur von heuristischer Zweckmäßigkeit sein. Das heißt: sie können nur den Status von übergreifenden Arbeits- und Regelhypothesen haben, die den Gebrauch der Urteilskräfte anleiten.

Aber, so fragt man sich (aus der Kantischen Denkarchitektur heraustretend): Ist die Heuristik der Ideenbilder in deren prinzipieller Auffindungsfunktion für über Urteile vermittelte Zusammenhänge (der Erscheinungen) erschöpft? Ist der Schein, unter dem der Zusammenhang der Erscheinungen (nach Totalitätsgesichtspunkten) aufleuchtet, **n u r** authentisch (also "schöpferisch"), indem er Urteile inauguriert und auf diese Weise "regulativ" wirkt? Oder hat sich die Einbildungskraft am Ende gar nicht nur der urteilenden Vernunft zu beugen? Zwar reguliert Einbildungskraft in der Gestalt heuristischer Schemata (also in Vorstellungsbildern, die einen "Gegenstand in der Idee" als reines "Gedankending" denken) den urteilenden Vernunftgebrauch. Indes, ist der Urteilsgebrauch der Vernunft die einzige Legitimation für die Bildtätigkeit der Einbildungskraft? Oder ist schematisierende Einbildungskraft im Dienste der Vernunft nur eine **M o d a l i t ä t** bildkräftigen Verhaltens zu den Dingen und der Welt? Man muß sich zumindest deutlich vor Augen

halten, daß Kant grundsätzlich das Problem des Scheins im Verhältnis von Bild und Urteil transzendental-kritisch denkt. Die Priorität der grundsätzlichen Fragestellung schlägt in der Weise voll auf die Gedankenführung zurück, daß die Auflösung des trügerischen Scheins (jedenfalls in der "Kritik der reinen Vernunft") zum Hauptanliegen wird. Auch dabei stellt sich, so haben wir gesehen, eine "Authentizität" des Scheins (als regulative Funktion der Ideen) heraus. Jedoch, die schöpferische Leistung des regulativen Scheins in den heuristischen Fiktionen von Gott, Welt und Seele kann - in der Perspektive phänomenaler Differenzierung - nicht die einzige Authentizität der Einbildungskraft sein. Mit Kant, und das ist der Gewinn des Nachgangs seiner Gedanken, kann man sich aus der Naivität grobschlächtiger Unterscheidungen von Wahrheit und Schein herauswinden und Kants Denkautorität gegen die naiven Praktiker der Ideenkritik in Ansatz bringen. Mit ihm erkennt man das Zusammenspiel von Einbildungskraft und Schein in der Vernunft selbst; mit ihm wird beides deutlich: der authentisch-synthetisierende Schein der regulativen Ideen u n d deren trügerischer Schein, wenn ihnen Gegenständliches unterstellt wird. Aber ist mit diesem Rückbezug des Scheinphänomens auf seine Funktion in der Wahrheitsfindung von Urteilen dieses selbst erschöpft? Oder hält sich Kant nicht auch (selbst wenn er nur einen transzendental-kritischen Gebrauch des Ideenscheins zuläßt), in der Bahn des platonischen Denkens, das - mit einem Wort - den (schönen) Schein nur als (Um-)weg zur Wahrheit taxiert - zur Wahrheit, die dem Scheinhaften zu seiner Legitimation Hilfestellung abverlangt und es somit allein auf das höherwertige Denken verpflichtet? Um daran keinen Zweifel aufkommen zu lassen: es gibt einen sachlich überzeugenden Zusammenhang zwischen den sinnlichen und versinnlichenden Leistungen einbildungskräftigen Scheins und der Weise, wie sich das Denken im Urteilen dadurch der Dinge, über die es urteilt, versichert. Es gibt gewiß die anschaulichen Vorstellungen einerseits und die Ideenbilder andererseits, die urteilendem Denken Material und Geleit zur Wahrheit sind. Aber die Bilder bleiben hier immer in der Pflicht des LOGOS, der schon bei Platon darauf angelegt ist, die täuschende Welt der epischen und tragischen Dichter zu entlarven und diejenigen, die ihr verfallen, zu ernüchtern. Wenn auch in höchst sublimer Weise, so doch

immerhin noch ersichtlich, leuchtet die platonisch-skeptische Grundstellung zur Scheinwelt künstlich-künstlerischer Bilder auch bei Kant noch auf. Zwar entzieht dieser sich der plumpen Gleichsetzung von Schein und Trug und rehabilitiert den (authentischen) Schein als Lehrgang der Vernunft, jedoch die platonisch inaugurierte (und aristotelisch fortgesetzte) Priorität der Vernunftwahrheit (bei Kant des Urteilsvermögens) v o r der Wahrheit der Bilder bleibt grundsätzlich erhalten. Wenn wir also bei Kant Unterstützung gegen den massiven Täuschungsverdacht allen Scheins suchten und fanden, so müssen wir doch - jetzt rückblickend - dessen eingedenk sein, daß Kant einerseits nur eine begrenzte Authentizität des Bildscheins der Ideen akzeptiert und daß er andererseits nicht an der Dienstpflichtigkeit des authentischen Scheins für die Organisation des Vernunftgebrauchs rütteln läßt. Hier wiederholt sich in der Tat, wenn auch in schwächerer Ausprägung, die Struktur des ursprünglich metaphysischen Gefälles zwischen Logos und Mythos, zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Denkern und Dichtern - auch zwischen EPISTEME und TECHNE. Damit jedoch erneuert sich die Frage: Kann die Einbildungskraft, gefaßt als Ursprung aller Bilder, sich mit ihren Produktionen nur vor urteilender Vernunft und in ihrem Rahmen rechtfertigen? Oder bedeutet nicht ihre ausschließliche Verpflichtung auf Dienstleistungen für die Vernunft eine denktraditionell zwar abgesicherte, aber im Grunde auch einschränkende Bescheidung, die sich in anderen Wissensentwürfen nicht stützen läßt? Anders gefragt: Ist das Vernunftwissen (auch das Wissen der Vernunft über sich selbst) die einzige Prüffolie unserer scheinhaften Verbildlichungen - oder ist es das nur im Rahmen eines bestimmten geschichtlichen Seins- und Weltentwurfs, also im Rahmen einer bestimmten Selbstausslegung geschichtlicher Existenz, deren historischen Ursprung man bei den Griechen ausmachen kann? Für Kant scheint es evident zu sein, daß der Mensch dort in seine höchste Bestimmung und Bestimmtheit gelangt, wo er sich w i s s e n d der Bedingung der Möglichkeit seines Wissens, Tuns und Glaubens versichert. Die Selbstausslegung des Daseins liegt von vornherein offensichtlich in der Bahn des Sichselbstwissens und in der Abschätzung der Möglichkeiten, bis wohin dieses reicht - nämlich bis zu den Erscheinungen. Die Frage, ob menschliches Wissen sich selbst einsehen und bis zu seinen Grenzen durch-

leuchten kann, ob die Vernunft ihrer selbst mächtig ist, scheint für Kant entschieden zu sein, und zwar positiv. Aber ist sie "ein für alle Mal" entschieden? Gibt es nicht auch Formen des Sichselbstwissens, die nicht in kategorial urteilender Wahrheitsfindung aufgehen? Und ist nicht gerade die Kunst - bevor sie zum Thema von Geschmacksurteilen wird - ein elementarer Wissensausdruck, eine bildliche Selbstverständigung, die ihren Rang nicht dadurch verliert, daß die Vernunft sich ihrer kritisch und selbstkritisch bemächtigt? Vielleicht gehört es zu den fatalen Irrtümern der insgeheim immer noch metaphysisch angeleiteten Aufklärung, daß sie im Zuge ästhetischer Rationalisierung der Kunst diese, wie sie hoffte, durchaus nicht autonom werden ließ, sondern sie wiederum in eine Botmäßigkeit versetzte, die eine - immerhin denkbare - Aufklärung der Aufklärung durch die Kunst ausschloß. Die vernunftgebändigte und vernunftverpflichtete Einbildungskraft hatte sicherlich ihre große geschichtliche Stunde, aber sie hatte auch ihren Preis in der Mediatisierung des schönen Scheins, in dem pädagogisches Denken - wenigstens teilweise - den königlichen Umweg zur Etablierung der Vernunft zu finden vermeinte.

III

Das sind Fragen, die über Kants Verklammerung von Vernunft und (Ideen) Schein, und zwar in der "Kritik der reinen Vernunft", hinausweisen. Es sind keine Fragen, die Kant kritisch überbieten wollen, die aber noch freibleibende Perspektiven in der Frage nach dem authentischen Schein aufweisen möchten. Kant hat, unter Bedingungen seiner Problemstellung der Vernunftkritik, das Problem des Scheins vor allem im Problem der Leistungen (und Fehlleistungen) der Vernunft und ihrer Schlüsse bedacht. Unsere Frage nach der Authentizität des Scheins, wie wir ihn in originalen Bildern antreffen, wurde dabei eigentlich von Kant nur mitlaufend, wenn auch durchaus aufschlußreich berührt. Immerhin gibt es auch einen authentischen Vernunftschein der Ideen, und die Strukturähnlichkeit

zwischen Vernunftbildern (verstanden als Schemata) und Kunstbildern muß nicht erst mühsam hergestellt werden. Sie ist vorhanden, und zwar deutlich vermittelt durch den "Gegenstand in der Idee" als einer schöpferischen Fiktion, die sowohl die Einbildungskraft in den Vernunftskemata als auch in der ästhetisch-künstlerischen Bildwahrnehmung der Welt (und des Menschen) anzuleiten vermag. Wenn wir dennoch, in unserem Problemzug weiter fragend, es bei der Autorität Kants nicht bewenden lassen wollen, so deshalb, weil die führende Auslegung des Bildscheins am Leitfaden der Vernunft uns phänomenal gleichsam noch nicht genügt, weil sie - wie dargelegt - sich noch nicht ganz herauswindet aus der klassischen Priorität der urteilsfähigen Vernunft vor dem bloßen Schein der Bilder. Denn erst deren Stilisierung zu Ideenschemata macht sie bei Kant vernunftrelevant. Ist darin aber die Authentizität des Scheins voll ausgeschöpft - oder ist sie gleichsam nur restriktiv zugelassen, wenn auch mit weitreichenden Folgen? Um diese Frage zu vertiefen, wenden wir uns an einen Autor, der die Explikation des Phänomens des Scheins nicht primär mit der Vernunftthematik verbindet, sondern mit einer existenzialen und kosmologischen Analyse des Spiels, der also vom Spiel her nach dem Schein fragt (und vom Schein her nach dem Spiel), um das Spiel auf seine symbolische Leistung für die Erschließung des Weltproblems zu prüfen. Dieser Autor ist Eugen Fink; das Buch, auf das wir uns - in Beschränkung auf unser Leitproblem - beziehen wollen, trägt den Titel "Spiel als Weltsymbol".

7. Kapitel

Explikation des Scheins am Leitphänomen des Spiels

I

Um es orientierend vorwegzunehmen: Es geht Fink zentral um die Abarbeitung der Spiel- und Schein-Deutung der Metaphysik und, in diesem Rahmen, besonders um die Bestimmung des Unwirklichkeits-

charakters von Spiel und Schein. Es geht, in positiver Fragestellung, um die Frage: Wie wirklich sind Spiel und Schein? Der Alltagsverstand, das konstatiert auch Fink, hat darüber schnell entschieden. Nach seinem Ermessen sind Spiele unernst und Bilder unwirklich. Beide gelten als Bestandstücke der Phantasie und Einbildung, mithin als "irreal". Dagegen gibt Fink zu bedenken, daß die (normative) Trennung und Unterscheidung von Wirklichem und Unwirklichem, phänomenologisch betrachtet, ebenso willkürlich wie undifferenziert sei. Willkürlich und oberflächlich sei sie deshalb, weil zwar das bloß Vorgestellte nicht dinghaft wirklich sei, ihm aber als "intentionales Moment eines Vorstellens" (SaW, 71) durchaus wirklich vorkomme. Betrachtet man dieses phänomenologische Argument genauer, so meint es: Damit ich überhaupt etwas "als" wirklich oder unwirklich bezeichnen kann, bedarf es der Wirklichkeit des Vorstellens. Gleichgültig also, ob ich etwas Wirkliches (wie den Baum) oder etwas Unwirkliches (wie etwa einen Satyr) identifiziere, in jedem Falle habe ich eine wirkliche Vorstellung. Mögen die Fabelwesen unwirklich sein, die Phantasie, die sie erzeugt, ist wirklich, das heißt: die Unwirklichkeit der Fabelwesen beruht auf einer durchaus wirklichen Phantasie wie die Wirklichkeit der (äußeren) Dinge auf einem durchaus wirklichen Bewußtsein von ihnen. Das Ergebnis dieser ersten kritischen Anmerkung faßt Fink in den Satz: "Die massive und schroffe, unvermittelte Härte des gängigen Unterscheidens zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit läßt sich nicht aufrecht erhalten." (SaW, 72) - Andererseits, der Phänomenologe kann daran nicht vorübergehen, gibt es die Unterscheidung von Realität und Irrealität, mag sie auch in einem generell wirklichen Bewußtseinsleben gründen. Man kann also nicht sagen, beides sei dasselbe. Immer wird "die" Wirklichkeit in der einen oder anderen Weise in Unterscheidungen von Wirklichem und Unwirklichem ausgelegt und werden Phänomene teils dem Wirklichen, teils dem Unwirklichen zugewiesen. Nimmt man das Phänomen dieser einteilenden Zuweisung auf, so fragt sich, unter welchen Gesichtspunkten (Grundinterpretationen) das geschieht. Auf das Spiel bezogen: Warum gilt das Spiel, Finks Leit- und Grundphänomen, als unwirklich? Dazu lautet Finks These: Das Spiel gilt als unwirklich, weil schon in der Anfangszeit abendländischer Metaphysik das "Wirklichsein durch das Modell der Tätigkeit" (SaW, 72) interpretiert wurde. Demnach wäre, grob gesagt, alles das wirk-

lich, was durch Tätigkeit (Kraft) aus bloßer Möglichkeit ins Dasein überführt wurde. Wirklichkeit wäre Produkt des ernsthaften Techniten, der (wie der Demiurg) die Welt als Wirklichkeit schafft. Vor diesem Auslegungshintergrund nun mußte die Wirklichkeit des Spiels gleichsam verblassen und - diese Verbindung wird uns wichtig - als Schein und unernst erscheinen. Das Spiel wurde, mit seiner ihm eigenen Wirklichkeit, zur "Paraphrase der Ernstvollzüge des Lebens" (SaW 75), die man im Spiel folgenlos und ohne Not nachspielt.

Es ist also die Gegenspannung von "Tun" und "Tun als ob", die - nach Fink - geschichtlich für die Unwirklichkeitsauslegung von Spiel und Schein verantwortlich wurde und die beiden ihre Authentizität bestritt. Gegen diese Unwirklichkeitsauslegung aber gelte es anzudenken, da sie, das ist Finks Überzeugung, den existentialen und kosmologischen Sinn des Spiels verdeckt. Damit wird schon jetzt deutlich, daß Finks Rehabilitierung des Scheins im Spiel zwar auch, wie bei Kant, in kritischer Gegenstellung zu metaphysischen Denkmodellen steht, daß er aber, im Unterschied zu Kant (in der "Kritik der reinen Vernunft"), die Authentizität des Scheins (im Grundphänomen des Spiels) sehr viel umfassender zu denken geneigt ist. Das wird vor allem deutlich in Finks Platon-Kritik, die völlig anders als bei Kant nicht auf eine (transzendentalphilosophische) Umschrift der Ideenmetaphysik hinausläuft. Bevor er aber zu dieser Platon-Kritik übergeht, die in einer sehr subtilen Interpretation erfolgt, fragt Fink noch phänomenologisch genauer, wie uns Spiel und Schein im Verhältnis zu Ernst und Sein zumeist begegnen. Dabei wird abgehoben auf deren "Unverbindlichkeit", auf den imaginären Charakter, der es erlaube, sich in Zeit und Raum beliebig zu bewegen, auf die Konsequenz- und Folgenlosigkeit, die dem Spielschein in unserer Einschätzung anhaften, auf den lustvollen Umgang mit Spiel und Schein - gerade weil sie keine Medien von Ernstvollzügen des Lebens sind, wie offenbar Herrschaft und Arbeit. Alle diese phänomenal aufweisbaren Erfahrungscharaktere des Umgangs mit Spiel und Schein setzen indes - unbefragt voraus, daß es das Unwirkliche als "Verschränkung von Sein und Schein" (SaW 82) gibt, daß also die Dimension des Unwirklichen selbst nicht unwirklich ist. Nun wird diese verdeckte Frage nach der wirklichen Unwirklichkeit (sie erinnert uns an unsere Paradoxien) zum ausdrück-

lichen Denkmotiv einer Ontologie des Spielscheins. Wenn es also diese unwirkliche Wirklichkeit (oder wirkliche Unwirklichkeit) gibt, so fragt Fink näher an Platon heranzuführend, wo gibt es sie und wie gibt es sie? Es gibt sie (und das ist eine folgenreiche Feststellung) nicht nur "in der menschlichen Seele", sondern "mitten unter den Dingen", wenn auch "von allen Dingen geschieden." (SaW, 83) Wir sind insofern vorbereitet, diesen Gedanken der wirklich vorkommenden Unwirklichkeit unmittelbar nachzuvollziehen, als uns die Phänomene, an die Fink hier denkt, bereits bekannt sind: es sind die Phänomene der Spiegelung und des Bildes (als Abbild) und der Nachahmung. Zentral aber ist für Fink die Stellung des Spiegelphänomens der Natur. An ihm, so führt er aus, gehe dem Menschen eine "neue Dimension" auf, nämlich die Dimension der unwirklichen Wirklichkeit, weil er, das Spiegelbild im Wasser sehend, zugleich einen Gegenstand hat, der aber doch - als Abbild - kein wirklicher Gegenstand ist: "der gespiegelte Baum ist dort und er ist auch nicht dort." (SaW, 87) Das Wasser stellt also gleichsam den Baum dar, aber es hat ihn nicht als wirklichen Baum in sich. Damit ist die Eröffnungsfrage: Wo "gibt" es die unwirkliche Wirklichkeit und wie "gibt" es sie? im ersten Umriß beantwortet: Es gibt sie im Naturphänomen der Spiegelung und es gibt sie als unreal gewußten Schein der Abbildung von Wirklichem, als dessen Wiederholung. Entscheidend aber ist für Fink, das darf nicht übersehen werden, daß das Naturphänomen der Spiegelung nicht ein beliebiges unter anderen ist (etwas, das man so sieht, wie man die wirklichen Dinge auch sieht), sondern daß sich in der Wahrnehmung von Naturspiegelungen (jedenfalls dem aufmerksamen Menschen) eine völlig neue Dimension erschließt: diejenige einer Verschränkung von Sein und Schein und einer Durchdringung von Sein und Nichts. Anders gesagt, die bewußte Konfrontation des Menschen mit der Naturspiegelung erhält bei Fink den Rang eines ontologischen Schlüsselerelebnisses, das eine dritte Dimension des Übergangs von Wirklichkeit und Unwirklichkeit - die wirkliche Dimension der unwirklichen Wirklichkeit - nachhaltig eröffnet. Das Spiegelbild ist zwar Abbild, jederzeit zurückführbar auf sein Original, aber indem wir es als Abbild im Schein begreifen, wird uns das Sein des Scheins selbst als irrealer Realität thematisch. Wir können uns nicht mehr länger in der Zweidimensionalität von wirklich oder un-

wirklich, seiend oder nichtseiend, bewegen. Es gibt etwas, das irritierend dazwischen und vielleicht darunter liegt. In Finks eigenen Worten: "Das Spiegelbild kopiert. Aber indem es kopiert und vom Original abhängig ist, eröffnet es allererst einen Bezirk eines seltsamen 'Seins': wir sehen sozusagen in ein irreales Reich hinein. Wie ein 'Fenster' in ein unwirkliches und doch sichtbares Land hinein wirkt das Spiegelbild auf uns." (SaW 88) Aber am Ende ist das bewußt erfahrene Spiegelbild nicht nur ein "Fenster", durch das wir in ein irreales Reich blicken und das uns in unseren vertrauten Dimensionierungen von Wirklichkeit und Unwirklichkeit verstört. Finks Auslegung der Naturspiegelung als ontologisches Schlüsselerlebnis reicht weiter, und zwar bis zu dem spekulativen Gedanken, daß erst aufgrund der Erfahrung von Spiegelungen (und nicht erst in ihrer Folge) sich den Menschen die Frage stellte, was nun wirklich (seiend) und was unwirklich (nicht seiend) sei. So betrachtet erscheint die Spiegelerfahrung mit ihrer Doppeldeutigkeit als jene existentielle Erschütterung, aus der die ontologische Fragestellung der Philosophie (die Frage nach dem Sein des Seienden) überhaupt entsprang. Das würde bedeuten: die Explikation der Irrealität bei Fink führt unsere Frage nach dem authentischen Schein der Bilder unmittelbar an den Ursprung philosophischen Denkens heran.

II

Finks anfängliche phänomenale Beschreibung und phänomenologische Analyse der unwirklichen Wirklichkeit von Spiel und Schein (deren grundstürzende Brisanz nicht zu unterschätzen ist) ist - zunächst - nur die Vorbereitung der kritischen Durchsprache der Ideenmetaphysik Platons, wie sie sich vor allem in dessen Dichterkritik niederschlägt. Platon, davon ist Fink begründet überzeugt, hat seine Lichtmetaphysik am universalisierten Grundmodell der Spiegelung orientiert, das heißt: er hat dieses Modell spekulativ im Entwurf der Ideenordnung der Welt eingesetzt. Gemäß dieser Ideenordnung wird

die Welt bekanntlich gedacht als eine in sich gestufte Architektur, die sich von der höchsten Idee des Guten oder der Weltvernunft (AGATHON, NOUS) zu den einzelnen urbildlichen Ideen (des Identischen, Ruhenden, Bewegten, Leblosen, Lebendigen usf.) ausgliedert. Unter der Führung dieser Ideen entstand der KOSMOS durch tätige Weltvernunft - er ist entstanden, aber keineswegs vergänglich. Ihm unterstellt und unterlegen ist die dunkle Materie (CHORA), die, nach Finks Darstellung, "den Stoff zu aller bildenden Tätigkeit der weltbaumeisterlichen Vernunft abgibt." (SaW 92) Bereits an dieser Grundarchitektur, die sich im Werk Platons in vielfachen Brechungen findet, läßt sich zwanglos ein Spiegelbildverhältnis ablesen, und zwar derart, daß das Vergängliche, Sinnliche und Materialhafte prinzipiell als Widerschein der originalen Ideen gedeutet wird. Das bedeutet aber, das Spiegelverhältnis von Ideen und endlichen Dingen wird als ein Verhältnis von Seinsrängen aufgefaßt, es wird normativ interpretiert. Was sich auf den unteren Seinsrängen befindet, ist - als Abbild der Ideen - weniger seiend, als es die Ideen und die höchste Idee des Guten sind. Mit dieser Gliederung aber stiftet Platon eine metaphysische Denktradition, in der die wirkliche Unwirklichkeit als vergängliche MIMESIS des Unvergänglichen stigmatisiert ist.

Der bloß abgeleitete Wert des mimetischen Scheins aber wird besonders deutlich in der platonischen Kunst- und Dichterkritik. Am Beginn des 10. Buches der POLITEIA geht es, im Gespräch zwischen Glaukon und Sokrates, um die Frage, welche Stellung der Dichtkunst (und den Dichtern) in einem Staat eingeräumt werden soll, der - als Philosophenstaat - auf die Prinzipien der Wahrheit und Gerechtigkeit gegründet ist. Sokrates, eingestehend, daß er seit seiner Kindheit für Homer und die ihm verpflichteten Tragödiendichter große Liebe und Ehrfurcht empfunden habe, will seine angestammte Vorliebe überspringen und die Frage nach dem Wahrheitsverhältnis der Dichtkunst nachdrücklich stellen. Denn allein diese Frage kann, auch wenn sie Liebgewordenes verletzt, über den Ort der Künste, insbesondere der Dichtkunst, im Wahrheitsstaat entscheidend befinden. Die Gesprächsargumentation verläuft nun so, daß grundsätzlich vorausgesetzt wird, Kunst sei nachahmende (mimetische) Darstellung. Will man auf dem Grund

dieser Voraussetzung eine Rangbestimmung der Kunst vornehmen, so muß man sich fragen, was nachahmende Darstellung sei. Sokrates argumentiert nun: Nachahmung sei offensichtlich ein Tun, ein Hervorbringen, und insofern handwerklichem Tun und handwerklichen Hervorbringungen vergleichbar. Durch die Analogie von handwerklichem und künstlerischem Tun gewinnt er den Boden für einen kritischen Vergleich, in dem die Künste schlecht abschneiden. Denn während Handwerker (Sokrates verweist auf "Tische" und "Stühle") immer nur etwas Bestimmtes nach ihrem besonderen Geschick und dadurch wirklich Brauchbares hervorbringen, gebärden sich die Künstler (und hier denkt Platon bezeichnenderweise an die Maler), als könnten sie alles "machen". Sie erwecken den Anschein, als seien sie Universalhandwerker, "Tausendkünstler", wie es heißt. (596 c) Selbstverständlich gibt es diesen Universalhandwerker nicht; daß sich der Gedanke an ihn aber mit dem Maler verbinden läßt (wie übrigens auch mit den anderen Künstlern), liegt daran, daß sie nicht wirkliche Dinge hervorbringen, sondern lediglich im Schein der Sinne abbilden, was in diese fällt. Dem überraschten Glaukon erklärt Sokrates, daß eigentlich jeder ein "Tausendkünstler" sein könne, damit habe es "gar keine Schwierigkeit"; und Sokrates erläutert: "wenn du einen Spiegel nimmst und ihn überall herumträgst: alsbald wirst du da eine Sonne machen und was am Himmel ist, alsbald auch eine Erde, alsbald auch dich selbst und die übrigen Lebewesen, Geräte, Gewächse und alles vorhin Genannte." (596 d, e) Einerseits ist natürlich Sokrates' "Tausendkünstler" und Spiegelillusionist ein ironisches Gleichnis zur Entlarvung der Tausendkünstlerei. Andererseits ist der ironische Hinweis auf das Spiegelphänomen nichts Geringeres als die Aufdeckung des spekulativen Modells, in dem die Wahrheit der Kunst (und ihr Ort im gerechten Staatswesen) eingeschätzt und ermessen wird. Dieser tiefere Hintergrund des nur auf den ersten Blick unterhaltsamen Vergleichs wird sofort deutlich, wenn man auf das achtet, was der wahrscheinlich verdutzte Glaukon auf die ihm unterstellte Befähigung zum "Tausendkünstler", wenn er sich nur eines Spiegels bediene, sagt. Den Gedanken nämlich mittels des Spiegels alles "machen" zu können, weist er ab mit den Worten: "Ja, dem Schein nach, aber nicht in Wirklichkeit." (596 e)

Mit diesem Einwand Glaukons, nur "dem Schein nach, aber nicht in Wirklichkeit" tausend Dinge darstellend herstellen zu können, wird die ontologische Grundentscheidung Platons über das Verhältnis von Sein und Schein am Phänomen der Kunst (Malerei) präzise deutlich. Es wird deutlich, wie das Seiende in sich von den Ideen über die wirklichen Dinge bis hin zu ihren bloßen Bildern abgestuft ist, und zwar so, daß mit dem Grad der Entfernung von den Ideen der Seinsrang des Seienden immer mehr abnimmt, also "scheinbarer" wird. Genau betrachtet enthält das Spiegel-Modell der Seinsarchitektur sogar ein doppeltes Spiegelverhältnis: die Ideen spiegeln sich in den hergestellten endlichen Dingen; der Künstler indes spiegelt diese endlichen Ideen in einer zweiten, noch erheblich seinsärmeren Spiegelung: im Spiegel des bloßen Scheins. Nur über die Distanz einer solchen doppelten Spiegelung verhält er sich zur Wahrheit (zum Wahrsein) der Idee. Wirklichkeit und Schein sind also bei Platon nicht nur einfach, sondern zweifach gebrochen. Sie stellen einmal ein Verhältnis von Idee und endlich produzierter Menschenwirklichkeit dar und sodann ein Verhältnis von endlicher Wirklichkeit und deren Wiederholung im Kunstschein der - scheinbaren, in Wahrheit unscheinbaren - "Tausendkünstler". Daher ist auch das mimetische Verhältnis ein gedoppeltes. Zunächst ist es das "solide" Verhältnis des Handwerkers zu den Ideen, die er in seinem Schaffen nachahmt. Dann ist es das "bedenkliche" Verhältnis des Künstlers zum nachgeahmt Produzierten im Nachahmen des bereits Nachgeahmten. Sokrates charakterisiert die zweifache Brechung im Hinblick auf die Malerei mit drei rhetorischen Fragen: "Was will die Malerei bei ihren Gegenständen? Will sie das Seiende nachahmen, wie es ist, oder das Erscheinende, wie es erscheint? Ist sie also eine Nachahmung der Erscheinung oder der Wahrheit?" Glaukon kann darauf nur noch antworten: "Der Erscheinung". (598 b) Damit ist für beide der ontologische Ort der Kunst definitiv bestimmt: Kunst ist doppelt gebrochene Mimesis, die Spiegelung einer Spiegelung, der Schein eines Scheins. Mit Wahrheit und wahrhaftem Sein kann sie nicht viel zu tun haben, und es ist nicht erstaunlich, wenn Platon ihr unterstellt, sie täusche sich nicht nur über sich selbst, sondern habe auch eine Neigung zu täuschen, indem sie, Produkt "bloßer Bildner von Bildern", vom "Wahren sehr weit entfernt" sei (605 b) und sich im wesentlichen nur auf den mensch-

lichen Sinnesspiegel beziehe. Dieser kann vielleicht noch die erste Brechung, diejenige von endlicher Wirklichkeit und Abbild, wahrnehmen, ist aber vielfach überfordert, wenn er durch zunehmende Entsinnlichung (wie im Höhlengleichnis) dem Aufstieg zu den Ideen und zur höchsten Idee den Weg freigeben soll. - Am Ende dieser kunstkritischen Reflexion muß Sokrates zögern, der üblichen Einschätzung beizupflichten, nach der Griechenland dem Homer seine Bildung verdanke und man nach ihm "sein ganzes Leben einrichten und durchführen müsse". (606 c) Für den Fall der Konfrontation mit solcher Einschätzung rät er dem Glaukon zu taktischem Verhalten: er möge zugeben, "daß Homer der größte Dichter und der erste unter allen Vertretern der Tragödie" sei - aber nur unter dem privaten Vorbehalt des jetzt Einsichtigen, "daß aus der Dichtkunst nur Gesänge an die Götter und Loblieder auf die Guten in den Staat aufgenommen werden dürfen." (607 a) Mit anderen Worten: Gäbe es den Philosophenstaat des Gedankens in der Wirklichkeit, würde die Staatsgründung aus der Wahrheit der Staatsidee zum existierenden Staat, so müßte dieser den Schein der Kunst auf seine Wahrheit verpflichten - er müßte die Nachahmung der Nachahmung zensieren und dürfte nur zulassen, was sich als Spiegelung von Spiegelungen durchschaut.

III

Wir haben uns Platons Kunst- und Dichterkritik am entscheidenden Ort ihrer Durchsprache der POLITEIA etwas genauer vor Augen geführt, um die Einsatzstelle der Platon-Kritik Finks und seiner auf die Apologie des Scheins eingerichteten Argumentation deutlich erkennen und verfolgen zu können. Man wird Fink in der Tat zustimmen müssen: Platon macht keinen zufälligen Gebrauch vom Spiegel-Bild. Das Spiegel-Bild ist keineswegs nur eine Veranschaulichungshilfe, die Sokrates dazu dient, dem Glaukon das Unwesen der Tausendkünstlerei zu verdeutlichen. Es hat den Wert eines ontologischen Schlüsselerlebnisses, das in Glaukon die

ontologische Differenz von Sein und Schein und deren Interpretation als Wirklichkeit und Unwirklichkeit hervorruft, wie an Glaukons Antwort ("Ja, dem Schein nach, aber nicht in Wirklichkeit") unzweifelhaft deutlich wird. Was danach im Gespräch zwischen beiden folgt, ist eine wichtige Differenzierung des Scheinphänomens der Spiegel-Mimesis, aber sie sprengt an keiner Stelle den spekulativen Grundriß, den das "Spiegelerlebnis" vorzeichnet. Der Grundriß wird nur noch schärfer gedanklich durchgezeichnet, und zwar in jenem Aufriß der doppelten Brechung mimetischen Verhaltens, die das Unwirkliche des Bildscheins der Künste als sekundäre Brechungen noch unwirklicher erscheinen läßt, als es der Gemeinverstand ohnehin schon registriert. Sokrates entfaltet dem Glaukon nur die ontologischen Implikationen seiner eigenen Unterscheidung zwischen Schein und Wirklichkeit, allerdings im Lichte einer Ideenmetaphysik, die sich selbst auf diese Unterscheidung verpflichtet hat. Der entscheidende Punkt für Fink jedoch wird sein, ob Platon seine eigene Befangenheit in der Vorentscheidung des Spiegelmodells durchschaut, das heißt: ob in dieses Auslegungsmodell und seine Verwendung nicht Vorentscheidungen eingehen, die zwar eine lange metaphysische Denktradition begründeten, denen aber nachgefragt werden muß, wenn man sich gleichsam erneut (aus welchen Gründen auch immer) der Spiegelung als ontologischem Schlüsselerlebnis aussetzt. Im übrigen, das sei eine Nebenbemerkung, sollte nicht unterschätzt werden, wie folgenreich eine existentielle Rückbesinnung auf das Spiegelphänomen und die Scheinthematik bildungstheoretisch sein müßte, wenn sie zu einer anderen als der platonischen Auslegung führt. Denn das hat die Geschichte der Bildung eindrucksvoll gezeigt: das (aus dem Kontext herausgelöst) unscheinbare Gespräch zwischen Sokrates und Glaukon über die Spiegelspiele der "Tausendkünstler" hatte in der Verpflichtung des Kunstscheins auf die Wahrheit des Wissens eine die Zeiten weit durchmächtigende Wirkung. Wird dieses Gespräch mit anderer Erkenntnis wiederholt, so müßte - und sei es auch nur in der Theorie - auch für die Bildung ein grundstürzender Wandel sich abzeichnen. Es wäre ein Wandel, der über die Kantische Umschrift der platonischen Ideenlehre weit hinausginge. Denn diese Umschrift, das zeichnet sich jetzt noch deutlicher ab, blieb letztlich im Schatten der platonischen Vorentscheidung zugunsten der Vorrangigkeit des

NOUS, der Vernunft, vor dem Schein.

8. Kapitel

Platons Spiegel-Modell in phänomenologischer Kritik

I

Wenn man davon ausgeht, daß Platon das ontologische Schlüssel-
erlebnis der Natur-Spiegelung zum Leitmodell der Weltauslegung
erhoben und in ihm seine Kategorien der Auslegung des Seienden
im Ganzen nach Sein und Schein gewonnen und begründet habe, wenn
dieses Modell gleichsam urstiftend für die Geschichte der Meta-
physik abendländischen Denkens war und der Einschätzung der Kunst,
dann ist es eine Frage von erregender Brisanz zu prüfen, ob die-
ses spekulative Modell in allen seinen explikativen Zügen ausge-
schöpft wurde oder ob nur das ins Spiel gelangte, was der ontolo-
gischen Vormeinung Platons über den Vernunftbau der Welt ent-
sprach. Schlicht gestellt lautet die Frage: Wie weit trägt das
Spiegel-Modell in der Begründung der Differenz von Sein und Schein?
Wird die Auslegung von Sein und Schein den phänomenalen Vorgaben
des Modells insgesamt gerecht, oder zeigt sie bestimmte "restrik-
tive" Züge, deren Aufdeckung zu einem anderen Verständnis und zu
einer anderen Rangordnung von Sein und Schein führen könnten?
Wenn man allerdings solche modellkritischen Fragen im Sinne Finks
stellt, dann geschieht das nicht nur aus phänomenologischem Beck-
messertum, nicht mit der Arroganz phänomenologischer Beurteilungs-
philologie, sondern unter der Prämisse, daß der Mensch ein exi-
stierendes Seinsverhältnis sei, das in diesem Verhältnis sich immer
wieder rätselhaft wird und bestrebt ist, in neuen Seins- und Welt-
entwürfen diese Rätselhaftigkeit ein wenig zu lichten. Auslegungs-
modelle bedeuten in diesem Rahmen etwas anderes als im technisch-

gegenständlichen Bereich. Sie haben den Charakter von Sinn-Experimenten eines Wesens, das darauf angewiesen ist, sich in Auslegungen - gewinnend oder verlierend - zu riskieren, weil ihm das einfache Dahinleben verwehrt ist. Alle modellhaften Auslegungen aber, mit denen wir die Wirklichkeit einteilen, strukturieren, sie in Wesentliches und Unwesentliches vermessen, können nie endgültig wahr sein, weil sie ihren Ursprung im Weltlichen des Menschen, in seinem endlichen In-der-Welt-sein haben. Alle ontologischen Modelle - das der Metaphysik wie dasjenige des gegen-metaphysischen Denkens - haben für Fink den Charakter endlicher Sinnvergewisserung. In der Tiefe sind sie grundsätzlich miteinander verwandt. Und auch deshalb ist es müßig, sie rechthaberisch gegeneinander auszuspielen. Kritische Rückfragen an Platon sind also keine Fragen vom Standpunkt neuerer und genauerer Erkenntnisse (wie im Theorienstreit der Wissenschaften, wenn es um "Paradigmenwechsel" geht), sondern tatsächlich Versuche, über Seins- und Scheinauslegungen aus gemeinsamem Seinsbezug und über die Zeiten hinweg ins Gespräch zu kommen, die Denkmodelle zu vergleichen, und zwar ohne Aussicht, deren Modell- und Vorläufigkeitscharakter jemals aufheben zu können. Dies vorausgesetzt, wird man von Finks Modell-Kritik der platonischen Spiegel-Ontologie keine "Überwindung" Platons erwarten dürfen, wohl aber den Ansatz einer neuen Antwort auf die alte Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Unwirklichkeit aus veränderter Seinerfahrung geschichtlichen Menschentums, das mit Beginn der Neuzeit aus alten Ordnungen ausbrach, indem sich in ihm die Zeiterfahrung radikalisierte. Mit der Radikalisierung der Zeiterfahrung bröckelten die statischen metaphysischen Konstruktionen. Deren Modelle wurden selbst verzeitlicht und im besten Sinne des Wortes fragwürdig, und das schon dadurch, daß sie überhaupt als Modelle - also als ontologische Sinn-Experimente - befragbar wurden.

II

Vor dem hier herausgestellten Hintergrund radikalisierte Zeiterfahrung als Signum der Neuzeit ist es nicht erstaunlich zu be-

obachten, daß ein wesentliches Moment der Kritik Finks an Platons Spiegelmodell (das operativ in der Kunst- und Dichterkritik eingesetzt wird) im Hinweis auf die unterschätzte Zeitstruktur der Mimesis liegt. Der kritische Gedanke Finks ist zunächst einfach: Wenn Platon (siehe das Gespräch zwischen Sokrates und Glaukon) nachahmende Kunstleistungen am Bild des Spiegels erläutert, dann unterstellt er damit - zumindest phänomenologisch gesehen - die Gleichzeitigkeit von Original (der wirkliche Baum) und Abbild (sein Spiegelbild im Wasser). In der Natur sind Original und Abbild in der Tat gleichzeitig. Wenn der Mensch indes in künstlerischen Schaffensakten irgend etwas "imitiert", so müssen Imitiertes und Imitation keineswegs gleichzeitig sein. Bild und Spiel sind hier nicht, wie in der Naturspiegelung, zeitlich unbedingt parallel. Man kann durchaus etwas aus seiner Vorstellung nachmachen, was es zeitlich nicht mehr gibt (oder noch nicht gibt). Mit anderen Worten: Ist die Gleichzeitigkeit von Original und Abbild konstitutiv für die natürliche Imitation (wenn der Baum am Ufer gefällt wird, verschwindet gleichzeitig sein Spiegelbild im Wasser), so ist die menschliche Nachahmung im Bild (für Fink auch im Spiel) gerade nicht an diese Gleichzeitigkeit gebunden. Im Gegenteil, menschliche Verbildlichung setzt sich über die Gleichzeitigkeit ihrer Naturform hinweg und bringt sich dadurch vor die Möglichkeit, das Original der Wirklichkeit zu überspielen und - nach eigenen Vorstellungen, Ideen, Einfällen - neu zu komponieren. Man kann also mit gutem Recht künstlerische Mimesis als Vergleichgültigung der wirklichen Gleichzeitigkeit von Original und Abbild in der Naturspiegelung betrachten. Damit fällt allerdings das Kunstbild nicht aus der Zeit heraus. Der Künstler und sein Produkt sind in gleicher Zeit wie Bäume und ihre Spiegelbilder. Schon die Tatsache, daß Kunstwerke (künstlerische Bilder im weitesten Sinne) an materielle Substrate gebunden sind (an Materialien, Farben, Tonschwingungen usf.) bindet sie in die reale Raum-Zeit-Sphäre zurück. Nur, diese reale Raum-Zeit-Sphäre des Wirklichen und die ihr entsprechende Gleichzeitigkeit und Gleichräumlichkeit ist für die Gleichzeitigkeit und Gleichräumlichkeit des Bildhaften nicht verbindlich. Um diese Differenz zu verdeutlichen, spricht Fink von der "irrealen Dimension" (der irrealen Zeit und dem irrealen Raum), in dem

der Bildsinn aufscheint und das Spielgeschehen sich abspielt. (Vgl. SaW, 105 f.) Erwägt man diese Hinweise genauer, so wären phänomenal drei Gleichzeitigkeiten (und Gleichräumlichkeiten) zu unterscheiden: die Gleichzeitigkeit der wirklichen Dinge und Ereignisse im Ernstvollzug des Lebens; die Gleichzeitigkeit der imaginären Dinge und Ereignisse im Bildschein und Spielvollzug und schließlich die Gleichzeitigkeit des real und unreal Gleichzeitigen in der Dimension der Zeit überhaupt, die alles gleichsam sein läßt, in der Wirkliches und Unwirkliches gleichzeitig ist, besser: geschieht.

Mit dieser Analyse der drei Modalitäten von Gleichzeitigkeit (die auch drei Modalitäten der Nachahmung - Mimesis - darstellen) aber stellt sich im Rückbezug auf Platon die Frage, welche Modalität von Gleichzeitigkeit er favorisiert. Die Antwort ist klar: Für Platon ist nur eine Gleichzeitigkeit entscheidend, die Gleichzeitigkeit der wirklichen Dinge (und der sie präformierenden Ideen). Aber er nimmt diese Gleichzeitigkeit nicht einmal wahr - und schon gar nicht ihre "Alternativen". Das heißt, Original und Abbild sind ihm "selbstverständlich" gleichzeitig, sie sind, wie es im Phänomen der Naturspiegelung tatsächlich der Fall ist, unlösbar miteinander verknüpft. Und, das ist entscheidend, nur unter dieser Bedingung kann er das natürliche Spiegelmodell als "destruktives Leitmodell" (SaW, 107) einsetzen. Wäre Platon, so kann man hypothetisch unterstellen, auf die besondere Zeitstruktur (die Struktur der Temporalität) in seinem Modell aufmerksam geworden und hätte er ferner die Alternative irrealer Gleichzeitigkeit, mithin das Problem verschiedener Gleichzeitigkeiten in der Zeit nicht nur erkannt, sondern auch anerkannt, so wäre es ihm nicht möglich gewesen, Philosophie gegen Kunst vorrangig abzusetzen. Aus Finks Sicht: nur weil ihm das Phänomen der Gleichzeitigkeit von Originalität und Abbild gar nicht zur Frage wurde, konnte er die Aufhebung und Vergleichen-gültigung dieser Gleichzeitigkeit in der irrealen Gleichzeitigkeit des Bildscheins und des Spiels nicht als Irritation seiner eigenen Kritik entdecken. Nur deshalb konnte er einen prinzipiell abgeleiteten Status von Bildwelt und Spielwelt unterstellen. Platon erlag gewissermaßen der suggestiven Einseitigkeit des Naturspiegel-

Modells, weil dessen Gleichzeitigkeitskonzeption die Entzauberung und Desillusionierung des poetisch-magisch erzeugten Enthusiasmus durchschlagend erlaubt. Er sah nicht - oder berücksichtigte nicht -, was hier als Vergleichgültigung der wirklichen spiegelbildlichen Gleichzeitigkeit im Spiel- und Kunstbild, in deren imaginärer Gleichzeitigkeit und Gleichräumigkeit genannt wurde. Die wirkliche Unwirklichkeit, die in jedem Bild, in jeder spielerischen Darstellung ihren durchschauten Erfahrungsort für Betrachter und Zuschauer hat, blieb im Interpretationsschatten des restringierten Grundmodells. In ihm konnte sich die Mimesis nicht zu ihrer eigenen Dimension der Gleichzeitigkeit (und Gleichräumlichkeit) freispielen. Sie blieb in der Dienstpflicht eines vernünftigen Tuns, das nicht beunruhigt war vom Sein des Scheins und vor allem nicht vom Gedanken an die Temporalität, den Zeitcharakter der Welt selbst. Denn dieser wurde selbst als verendlicher Schein deutbar, so daß man sagen kann: In Platons metaphysischer Konstruktion des Scheins im Ganzen wurde die Zeit in ebenso universaler wie statischer Gleichzeitigkeit aufgehoben und nicht zuletzt deshalb, so will es erscheinen, wurde Platon die besondere Gleichzeitigkeit von Original und Abbild im Leitphänomen der Naturspiegelung gar nicht thematisch. Wenn Fink aber auf verschiedenen Gleichzeitigkeiten in seiner Modell-Analyse verweist, deren Wahrnehmung konstitutiv für den "verzauberten" Zuschauer eines Darstellungsspiels auf der Scheinwelt der Bühne ist (oder für den Betrachter vor der Scheinwelt des Bildes), so ist dieser Hinweis nicht nur einem besseren Blick des Phänomenologen zu verdanken, sondern einer veränderten ontologischen Erfahrung, die nicht mehr von der Priorität des Seins vor der Zeit auszugehen vermag, sondern im Sein selbst einen Kern aus Zeit erfährt.

III

Zusammenfassend ist zu sagen: Fink wendet sich gegen die metaphysische Annahme der grundsätzlichen Abkünftigkeit des bloßen Scheins der Bilder und der Spiele, wie sie bei Platon grundgelegt

und in vielerlei Abwandlungen geschichtlich - offenbar bis zu Kant hin - durchgehalten wurde. Die Aufhebung dieser Grundüberzeugung in gewandelter Seinserfahrung bereitet er in einer phänomenologischen Modellkritik am Spiegel-Modell Platons vor. Als ebenso entscheidender wie übersehener Grundzug des natürlichen Spiegelmodells wird die Gleichzeitigkeit von Original und Abbild hervorgehoben. Achtet man aber, im Unterschied zu Platon, auf die implizite Gleichzeitigkeit von Sein und Schein im natürlichen Spiegelmodell, so wird alsbald klar, daß das Modell des natürlichen Spiegels nicht zwanglos oder umstandslos auf das Phänomen des Bildscheins (und des Spiels) übertragen werden kann. Denn die im Spiel produzierten Bilder, auch wenn sie abbilden wollen, sind zumeist weder gleichzeitig mit dem Abgebildeten noch müssen sie es sein. Das heißt aber, sie können sich frei in eine irrealer Gleichzeitigkeit (von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft) entwerfen. Diese Freiheit des Scheins kommt Platon nicht in den Blick. Die Wahl seines Grundmodells verhindert geradezu die Möglichkeit, einen eigens produktiven Sinn der Mimesis - in irrealer Zeit und in irrealem Raum - zu erkennen. Solche Möglichkeit kann in der Tat erst dann aufleuchten, wenn die reale Gleichzeitigkeit von Bildsinn und Gegenstand nicht länger verbindlicher Maßstab für die Mimesis ist. Dann ändert sich allerdings auch das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit, und zwar so, daß der Schein eigens und nicht nur abgeleitet wirklich wird. Letztlich geht es - in Finks Kritik - um die Befreiung der Mimesis vom Zwang der Übereinstimmung mit präformativen Ideen und faktischen Mustern. Für Platon müssen auch Kunst und Spiel, wenn sie wahr sein wollen, mit Faktischem und Ideellem übereinstimmen. Das verlangt gleichsam die "Vorschrift" des normativen Grundmodells der Naturspiegelung. Alles Produzieren ist prinzipiell nur ein Reproduzieren - beim Handwerker ebenso wie beim Künstler. Wie das Spiegelbild des Baumes im Wasser mit seinem Original gleichzeitig ist und deshalb übereinstimmt, so müssen auch, sollen sie wahr sein, die Werke der Techniten und auf zweiter Ableitungsstufe die Werke der Künstler gleichzeitig sein und übereinstimmen. Beider Werke können sich nicht befreien vom Übereinstimmungsgebot (mit Sachen und Ideen), ohne falsch zu werden. Fink hingegen zeigt, daß Mimesis - und zwar gerade im Medium des Scheins - n i c h t auf das Gebot von Über-

einstimmung verpflichtet ist, daß die Irrealität des Scheinhaften überhaupt nicht ohne weiteres als Naturmodell der Spiegelung begriffen werden kann. Der Rückgriff auf dieses Naturmodell ist selbst bereits eine Auslegung, allerdings eine Auslegung im Sinne einer vorab gewußten "Wertung". Letztlich erklärt also dieses Spiegelmodell nicht die Wirklichkeit des Scheins, sondern es interpretiert ihn in abgeleiteter Taxierung.

Die entscheidende Stoßrichtung der "Kritik" Finks an Platon liegt also in einem zunächst unscheinbaren Detail des ontologisierten Naturspiegelmodells: in der Tatsache, daß darin Gegenstand und Spiegelbild gleichzeitig sind. Nur unter Bedingungen dieser Gleichzeitigkeit ist die Naturspiegelung überhaupt als Modell für eine Seins- und Rangarchitektur geeignet, in der das Zeithafte, die endlichen Dinge und Menschen selbst wie ein Abbild der zeitlosen und ewigen Ideen erscheint. Auf diese Weise wird, das muß man sehen, die Zeit selbst verendlicht. Sie wird dem ewigen Sein abbildlich unterstellt und gilt als selbstvergängliche Sphäre der vergänglichen Dinge. Wird man aber auf diese Implikation der kosmologisch erweiterten Naturspiegelung aufmerksam, so stellt sich einmal die Frage, ob die Zeit, in der wir alle endlichen Dinge als vergänglich wahrnehmen, selbst vergänglich sei. Vielleicht ist sie, an der wir die Vergänglichkeit des Vergänglichen messen, selbst das Unvergänglichste in allem Entstehen und Vergehen. Vielleicht ist die Zeit selbst ewig und alle unsere spekulativ erträumten Überzeitlichkeiten nichts anderes als Ausdruck unserer Furcht vor der Ewigkeit der Zeit. - Die zweite Frage, die sich mit der aufgedeckten Gleichzeitigkeit von Ding und Abbild im platonischen Spiegelmodell stellt, ist, ob damit nicht ein phänomenaler Reduktionismus einhergeht, der, weil er die virtuelle Ungleichzeitigkeit von Bild und Gegenstand im produktiven Bilden von Leitbildern nicht beachtet, die Einbildungskraft auf die Vorstellung des Faktischen verpflichtet. Im bloßen Vorstellen des Faktischen (und wäre es auch das Faktische der Ideen) jedoch ist kein Platz für das freie Spiel produktiven menschlichen Schöpfer-tums, das im Schein - und nicht zum Schein - entwirft, was Wirklichkeit auch sein könnte. In solcher Perspektive erweist sich

die unausgedachte Gleichzeitigkeit in Platons Spiegelmodell der Naturspiegelung als vernunftontologische Selbstfesselung der Phantasie und Einbildungskraft, und zwar durch eine Ent-wirklichung der Wirklichkeit des Scheins. So spitzfindig aber diese Beobachtungen, auf die uns Fink führt, auch erscheinen mögen - ihre Unterschätzung war von ungeheurer wirkungsgeschichtlicher Konsequenz. Denn die Fesselung der Einbildungskraft an das bloß abbildende Vorstellen wie die Bindung der Wahrheit an das Postulat der Übereinstimmung (das ebenfalls mit der Gleichzeitigkeit gesetzt ist) mußte (und sei es auch nur in Form vulgarisierter Theoreme) die schöpferische und mit ihr die kritische Einbildungskraft ins ungefährliche Ab-seits der Unverbindlichkeit drängen. Ontologische Modelle des Seins-verständnisses mögen auf den ersten Blick eine rein philosophische Angelegenheit sein, über die man anscheinend trefflich spekulieren und dann zu Tagesgeschäften übergehen kann. Schon auf den zweiten Blick, wenn er nur ein wenig analytisch geschärft ist und etwas Denkerfahrung besitzt, erweisen sich diese Modelle als geheime Führer - oder Verführer - , denen man sich nicht einfach überlassen kann, und zwar gerade dann nicht, wenn man den Menschen als "exi-stierendes Seinsverhältnis" begreift. Zu diesem existierenden Seins-verhältnis gehört jedenfalls die skeptische Prüfung seiner überlie-ferten Muster - auch wenn sie gedanklich von höchster Dignität sind. Das kann man an Finks "Rekonstruktion" des Spiegelmodells und an seiner Herausarbeitung des für die Wirklichkeit des Scheins so fol-genreichen Problems der Gleichzeitigkeit lernen.

9. Kapitel

Das mythische Modell unwirklicher Wirklichkeit

I

Finks Argumente - besser vielleicht: phänomenologische Gegen-evidenzen - gegen Platons Auslegung der wirklichen Unwirklichkeit

des Scheins am Modell der Naturspiegelung lassen sich als Hinweis auf die statische ontologische Präokkupation Platons zusammenfassen. Diese wird, wie dargelegt, überaus deutlich in der unbedachten Vorgabe der Gleichzeitigkeit. Nur unter dieser Bedingung "stimmt" die Rangabstufung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Sein und Schein, wie auch die Kritik an Kunst und Künstlern. Faßt man hingegen den Kunstschein, den Bildschein der Kunstgebilde überhaupt, weder im Bezug auf Gleichzeitiges und Gleichräumliches, sondern als eine sich von der Realität des unmittelbar Wirklichen freispielende Eröffnung von Irrationalität, die real im unmittelbar Wirklichen vorkommt, dann ist der Schein in der Tat nicht länger pures Abbild, Nachbild, möglicherweise sogar Vortäuschung und Täuschung. Er wird vielmehr authentisch, indem er erscheinen lassen kann, was gar nicht wirkliche Erscheinung ist. Er ist nicht länger reproduktiv und in seiner Wahrheitsfähigkeit an Übereinstimmung mit (gleichzeitig) Seiendem gebunden; er bedarf keiner Vernunftzensur, die die Zulässigkeit seines Produktes im Hinblick auf überlegene Seins- und Wahrheitsformen ermißt und beurteilt. In seiner Platon-Kritik bricht Fink gleichsam die Schlösser des Kerkers auf, in die Platon die Wirklichkeit des Scheins verdammt hat, und eröffnet erneut den Kampf, den Kunst und Dichtung bei Platon verloren haben. Dieser Kampf ist allerdings initiiert durch dasselbe alte Motiv: durch die Erfahrung des die Ontologie aufreißenden Schlüsselerlebnisses, nämlich jenes irritierenden Ineinander von Sein und Schein, das die Erfahrung des Spiegelphänomens "existentiell" auslöst. Platons Auslegung dieses Schlüsselerlebnisses, seine Entscheidung für eine statische Vernunft- und Weltordnung, die sich in den Kunstschein hinunter "abschattet", ist für Fink nicht überzeugend. Auf der ontologischen Fragestellung nach dem Zusammenhang von Sein, Wahrheit und Welt "im Ganzen" beharrend (also die ontologisch-spekulative Fragestellung Platons teilend), erneuert er das Problem aus veränderter Seinserfahrung: Wie wirklich - wir fragen: wie "authentisch" - ist der Schein? Und die Grunddifferenz der Antwort liegt darin, daß für Fink - und zwar im ausdrücklichen Gegenzug gegen Platon - der Schein dem Seienden nicht abkünftig anhaftet, sondern ihm als Aufscheinen der "Welt im Ganzen" vorausgeht. In solchem spekulativen Gegenzug ist allerdings unser gängiges "platonisches" Verständnis von Sein und

Schein auf den Kopf gestellt. Will man sich diese Umkehrung des Denkens eindrücklich vor Augen führen, so kann man das mit der These, die Spiegelung sei wirklicher als das Gespiegelte - jedenfalls wenn es nicht darum geht, unsere alltägliche Wirklichkeit zu begreifen, sondern auf das hinauszudenken (und hinauszusehen), was als "Welt im Ganzen" hinter dieser Wirklichkeit verborgen ist. Selbstverständlich versucht Fink diese Umkehr angestammter ontologischer Perspektive im Rückgang auf das Hervorscheinen der Welt nicht durch originalitätssüchtige Thesenbildung bloß gedankenspielerisch zu behaupten. Er ist vielmehr bemüht, die These einer ontologischen Authentizität des Scheins - expliziert am Leitfaden des Spiels - in der Aufdeckung ungedachter Implikationen von "Seinsmodellen" vorzubereiten und auf diese Weise ihre Evidenz nahezu legen.

II

Im Zuge dieser Vorbereitung hat die Kritik Finks an der Vernunftkritik des platonischen Spiegel-Modells einen entscheidenden Stellenwert: sie eröffnet den Zugang zur realen Irrealität der (künstlerischen) Schein- und Spielwelt. Es ist für Fink allerdings nicht nur der LOGOS, der die Authentizität des Scheins der Welt und in der Welt "verdeckt". Eine ähnliche, zu befragende Verdeckung sieht Fink auch im Verhalten mythisch-magischer Mimesis. Auch diese Mimesis, die keine Nachahmung der Vernunftideen, sondern eine solche der Götter ist und die ihren bevorzugten Ort in der kultischen Handlung hat, will zumindest in Grundzügen bedacht sein, wenn man sich Finks These vom radikal authentischen Schein der Welt im Nachvollzug nähern will. Zunächst: Mit der mythischen Mimesis der kultischen Handlung greift Fink ein Phänomen auf, das geschichtlich hinter dem "Logismus" Platons liegt. In bekannten Schritten phänomenologischen Vorgehens erfolgt also nach der kritischen Einklammerung der platonischen Vernunftmetaphysik zur Freilegung des Seins-,

Spiel- und Scheinphänomens eine - am Ende auch einzuklammernde - Aufarbeitung dessen mythischer Interpretation. Der Grundzug mythisch-magischer Interpretation von Spiel und Schein in kultischer Handlung ist nach Fink eine bestimmte Form der "Verzauberung". Im Spielschein der Kulthandlung tritt der Mensch aus seiner alltäglichen Welt heraus, jedoch nicht im Sinne einer vorübergehenden Entlastung von den Ernstvollzügen faktischen Lebens, wie wir sie als "Unterhaltung" und Faszination durch Sensationen oder durch Feiern kennen, die zu Sensationen denaturiert sind. Die Verzauberung durch kultischen Spielschein meint Tieferes. Sie meint eine Entrückung in das Numinose, eine Weise, wie sich der Mensch vor das ihm Unheimliche bringt, vor das, in dem er nicht heimisch ist und von dem er sich doch abhängig weiß, vor die Götter und Dämonen. Kultische Mimesis ist eine Verzauberung in einem doppelten Sinne. Sie ist bedrohender und versöhnender Zauber, beängstigende und beschwörende Entrückung. Die Maske, die der eingeweihte Zauberer dabei trägt - sie wäre eine Manifestation kultischen Scheins par excellence, - ist ein Verbergen und Zeigen zugleich. Sie verbürgt den Vollzieher kultischer Handlungen als Menschen vor der Kultgemeinde und zeigt zugleich beschwörend die Götter und Dämonen, denen man sich aussöhnen will. Insofern ist das Kult"spiel" alles andere als ein bloßes menschliches Vergnügen. Es ist ein versöhnend-bannender Bezug auf die Götter und übernatürlichen Kräfte, zu dem es eines eigenen Bezirks, eines besonders Eingeweihten, besonderer Handlungen und Geräte bedarf. Wichtig ist hier in der Tat eine verzaubern-de Maskierung, die nicht durch eine De-Maskierung auf vertraute Wirklichkeit zurückgebracht werden kann.

Für Fink ist nun entscheidend am Kultphänomen, (das er philosophisch als Lebensphänomen und nicht theologisch als Glaubensphänomen interpretiert wissen will), daß an ihm eine besondere Struktur der Vermittlung ablesbar wird, die nicht identisch ist mit den tätigen Vernunftvermittlungen Platons. Bei der Kulthandlung (und ihrer Erzeugung "spielerischen" Scheins) geht es - als Kern der "Verzauberung" - um eine symbolische "Vergegenwärtigung des waltenden Ganzen durch den Rückschein des Ganzen ins Teilhafte." (SaW, 193)

Das heißt: es geht um eine symbolisierende Mimesis, in der der Schein nicht nur unumkehrbare Abschattung von höchsten Wesen (Ideen) ist, sondern in gewisser Weise eine Brückenfunktion hat, die es den Teilen erlaubt, sich auf das Ganze zu beziehen, das auch, wenn- gleich bruchstückhaft, in ihnen ist. Dem "Rückschein des Ganzen ins Teilhafte" entspricht ein Rückschein des Teilhaften ins Ganze. Und es ist schließlich dieses, in Symbolen vergegenwärtigte Entsprechungsverhältnis, das die mantische Technik erlaubt, den beschwörenden und bannenden Zauber des Medizinmannes und des Schamanen anläßlich der Geburt, der Initiation, des Todes, der Not, des Kampfes. Die Mimesis der mantisch-mythischen Technik ist, noch einmal im Vergleich zu Platon, etwas völlig anderes als die Mimesis des Techniten (des Handwerkers). Sie will "die Götter" günstig stimmen, sich den Mächten versöhnen, indem sie in der Kulthandlung "den Teil" in "das Ganze" entrückt. Die Techniten und Künstler Platons aber können sich gar nicht ins Ganze entrücken. Der ambivalente Enthusiasmus der Entrückung im Sinne mantisch verzaubernder Technik ist gerade das, wogegen Platon den unsinnlichen Enthusiasmus des Denkens ins Spiel bringt. Zwar gibt es auch einen Rückschein platonischer Ideen in endlicher menschlicher Wirklichkeit, aber diese steht zu den Ideen nicht wie ein Teil zum Ganzen, sondern wie ein Derivat zum Ursprünglichen. So sind auch Philosophen keine Zaubermänner einer Kultgemeinde, sondern - im Idealstaat - vernünftig wissende Herrschaft, die davon ausgehen müssen, daß sich nicht alle Beherrschten in ihnen wiedererkennen können. Der Rückschein des LOGOS bei Platon, so kann man sagen, teilt und gliedert; der Rückschein des MYTHOS hingegen versammelt. Oder: der LOGOS ist unbestechlich, der MYTHOS hofft.

Phänomenal bedeutsam an der Kulthandlung (die eine elementare Lebenshandlung für Fink darstellt) ist ihr symbolisch vermittelnder Repräsentanzcharakter. Dieser Charakter weist dem Schein einen ganz anderen Status zu als es in der Vernunftmetaphysik und Vernunftaufklärung der Fall ist. Fink stellt dazu fest: die "Unwirklichkeit im Sinne der magischen Repräsentanz wird zur ausgezeichneten 'Einbruchsstelle' einer tieferen und wahreren, eigentlichen Wirklichkeit, eben der Wirklichkeit der allwirkenden Kräfte und Mächte."

(SaW, 174) Das bedeutet, in mythischer Erfahrung magisch vermittelter symbolischer Repräsentanz hat der Schein, den man als "Maske" und rituelle Handlung kennt und durch den man dennoch "entrückt" wird, den Charakter der Anwesenheit des Überwirklichen im Wirklichen und nicht etwa des Illusionären im Realen. Der Schein ist tatsächlich Erscheinung (Epiphanie) des Göttlichen und Dämonischen unter den Menschen. Er ist Hervortreten einer Dimension, in die man sich aus der partikulären Wirklichkeit ent-rücken muß, um sich mit ihr symbolisch zu verbinden. Was bei Platon als Vernunftaufstieg ins Sein beschrieben werden kann, ist in mythischer Erfahrung der Rückstieg ins Erscheinen. Sofern dieses nicht die alltägliche Wirklichkeit ist, könnte man sie als Erfahrung des Unwirklichen bezeichnen, allerdings nicht im Sinne des Nicht-Wirklichen, denn (mit Finks Worten): Das "Unwirkliche wird zum Ort des Überwirklichen." (SaW, 174) Überwirklich sind die Götter, Dämonen, Mächte. Ihr symbolisch repräsentiertes Erscheinen in der Mimesis der Kulthandlung ist in mythischer Erfahrung höchst authentischer Schein - und dennoch ist für Fink auch der kultische Schein symbolischer Mimesis noch nicht im ursprünglichen Sinne authentisch. Auch hier versucht er eine umsichtige Modellkritik.

III

Schein (und Mimesis) im Horizont des LOGOS und Schein im Horizont des MYTHOS verhalten sich wie nicht-authentischer Schein (expliziert am Modell der Naturspiegelung) und authentischer Schein, verstanden als Erscheinen der tieferen Mächte. Unwirkliche Wirklichkeit findet sich hier wie dort, allerdings mit dem Unterschied, daß der symbolisch vermittelnde Schein die Irrationalität des Unwirklichen, da es Überwirkliches ist, höher einschätzt als der bloß nachmachende Spiegelschein der "Tausendkünstler", der, bei entwickeltem Selbstverständnis, seine völlige Abhängigkeit und Unterlegenheit vom bloß Nachgemachten konstatieren muß. Wie aber kommt es, daß Fink auch den offenbar authentischen Schein des mythisch inspirierten Umgangs mit Überirdischen noch nicht als "radikal

authentisch" begreift, sondern auch in ihm noch eine Verdeckung ("Verstellung") des Scheinproblems (wenn auch ganz anderer Art als bei Platon) erblickt? Warum ist auch Schein als Erscheinen der Götter noch eine Restriktion des Problems unwirklicher Wirklichkeit? Warum ist das "Verzauberungsmodell" des Scheins der Kulthandlung ebenfalls einem philosophischen Zweifel ausgesetzt und - möglicherweise - ein Platonismus mit umgekehrten Vorzeichen? Offenbar deshalb, weil Fink auch in diesem Auslegungsmodell eine (archaische) Interpretation erblickt, die das Problem der erscheinenden Welt verdrängt. Anders gesagt, auch die Kulthandlung ist noch nicht die "ursprünglichste Symbolbeziehung" (SaW, 174), in der das In-der-Welt-sein des Menschen wahrhaft aufscheint. Der Widerschein von Mensch und Welt erscheint in der Kulthandlung gleichsam religiös durch den Mensch-Gott-Bezug überformt. Die Welt, nach der Fink so bohrend fragt, i s t bereits in die Wirklichkeit von Göttern und Menschen aufgeteilt, ohne daß gefragt würde, was es sei, das diese Aufteilung ermöglicht. Auch im kultischen Modell wird nicht auf die Wirklichkeit der Welt zurückgefragt. Von dieser Wirklichkeit sagt Fink in einer denkbar knappen These: "Die Welt ist nie e i n Wirkliches, auch nicht das h ö c h s t e Wirkliche in einer Rangleiter der Seinsstärke, - aber sie ist am Ende die allumfassende W i r k l i c h k e i t, das G e w i r k." (SaW, 175) Das bedeutet: sowohl die platonische Interpretation des Seins im Ganzen als abgestaffelter Ideenkosmos der Vernunft wie auch die mythisch-magische Interpretation der Welt als eines Wirklichkeitszusammenhangs von Göttern, Dämonen und Menschen setzen die Welt schon als in der einen oder anderen Weise bestimmte Wirklichkeit voraus. Sie ist entweder (in mythischer Verzauberung) Mensch-Gott-Beziehung, oder sie ist (in platonischer Architektonik) Rangabstufung der Vernunft. Weil aber das eine oder andere je schon unterstellt wird, wird die "Welt als Welt", als allumfassende Wirklichkeit "vergessen". So kann man Finks Vorbehalt gegenüber der platonischen wie der kultischen Grundauslegung als Hinweis auf deren "Weltvergessenheit" fassen. Nun ist aber für Fink dabei nicht ein besonderes Über- oder Hinterwirkliches vergessen, das die höchsten oder tiefsten Wirklichkeiten noch einmal überbietet oder unterläuft, sondern vergessen ist die dynamische Struktur dieser Weltwirklichkeit selbst.

Denn Grundzug der Welt ist, daß sie nicht selbst etwas Wirkliches i s t wie die Dinge (Götter, Menschen, Ideen und Werke), die in ihr vorkommen, sondern sie wird von Fink als ein Wirkendes gedacht, als ein "Gewirk", das in keiner unserer Wirklichkeiten zur Ruhe kommt. Das wird besonders deutlich im Folgesatz des Grund-Satzes. Dort heißt es: "Im Gewirk der Welt hat jedes endliche Seiende seinen Ort und seine Weile, seinen Aufgang und seinen Untergang, - es ist erwirkt und verwirkt." (SaW, 175) An den Dingen "zeigt" sich der Weltcharakter als universale verräumlichende und verzeitlichende Bewegungstypik - die Welt aber ist weder verzeitlicht oder verräumlicht. Sie "ist" überhaupt nicht, sondern sie "geschieht", und zwar in einer kaum durchschaubaren Weise. Was wir von der Welt in den innerweltlichen Dingen erfahren, ist, daß sie auf- und untergehen läßt. Nichts aber erlaubt uns, daraus zu schließen, daß die Welt selbst auf- und untergeht. Was wir unbedenklich und unbekümmert "die Wirklichkeit der Welt" nennen, ist uns eigentlich verschlossen; was wir von ihr erfahren, ist letztlich, daß Götter, Menschen und Dinge kommen, bleiben und vergehen. Damit zeichnet sich auch das entscheidende "methodologische" Problem ab (auf das schon hingewiesen wurde): Wir können die wirklich-wirkende Welt - die "Weltwirklichkeit" - weder gegenständlich verstehen, noch sind wir imstande, sie in Gesamtauslegungen zuverlässig zu ergreifen. Wir können in der Tat nur in immer neuen Seins-, Wahrheits- und Weltentwürfen das, was wir für das Wirkliche halten, in Modellen auslegen, die etwas symbolisieren (im philosophischen Gedanken), dessen Entsprechung wir niemals endgültig zu prüfen vermögen. So fragt Fink: "Ist am Ende nicht alle Ontologie 'gegründet' in einem dunklen und unausgelegten verhüllten Wissen um Welt?" (SaW, 213) Nicht also, daß wir k e i n Wissen hätten vom übergreifenden Wirklichkeits- und Unwirklichkeitscharakter der Welt. Aber das Wissen, das wir haben, entzieht sich dem begrifflichen Zugriff. Es hat die Form einer dunklen Gewißheit, die auch bestehen bleibt, wenn wir die unüberbietbare Differenz von Welt und Binnenwelt in kultischen Handlungen oder Spiegelontologien der Vernunft zu überspringen versuchen. Bezieht man Finks spekulativen Weltgedanken, mit dem er hinter die Vernunftgottheiten und die mythischen Götter zurückzudenken versucht, auf das Problem der unwirklichen Wirklichkeit, so wäre - im Sinne einer Konsequenz -

zu sagen: Der Welt selbst kommt dieser Charakter der unwirklichen Wirklichkeit zu, und zwar in der Weise, daß sie uns durchaus wirklich ist, solange wir sie als "selbstverständlich" gegeben halten, daß sie uns aber unwirklich wird in dem Augenblick, in dem wir sie in ihrer Ganzheit zu denken versuchen. "Unwirklich" wird sie dann aber nicht als trügerischer Schein, sondern als Erfahrung eines authentischen Scheins, der unsere in Modellen begriffenen Wirklichkeiten immer wieder durchlöchert. Unsere vertraute Differenz von Sein und Schein hebt sich im letztlich unbegreifbaren Erscheinen der Welt auf. Sie ist beides zumal, nämlich Sein und Schein, in einem symbolisch "Andenkbar", nicht aber begrifflich fixierbaren Sinne.

Im Blick der Zusammenfassung: Unser Problem des authentischen Scheins fächert sich in Finks ontologischem Denken (im Denken einer existential ontologischen Phänomenologie, die das In-der-Welt-sein vom Dasein her zu begreifen sich bemüht) auf in drei Grundauslegungen: in die Grundauslegung des LOGOS, in diejenige des MYTHOS und in die Grundauslegung des KOSMOS (der "wirkenden Welt" Finks). Schein im Sinne der ersten Grundauslegung (derjenigen, für die Platon beispielhaft und urstiftend steht) ist nur ein Wieder-Scheinen, ein abspiegelndes Wieder-Holen, eine seinsmindere Reproduktion dessen, was als ursprüngliche Wahrheit in den Ideen präformiert ist. Dieser Schein kann nicht authentisch sein und er ist ohne eigene Wahrheit und Wahrheitsfähigkeit. Das belegt Platons Dichter- und Kunstkritik am ontologisierten Spiegelmodell der Gleichzeitigkeit deutlich. Mimesis bleibt hier bestenfalls ein nachschaffendes Tun, schlimmstenfalls eine Vortäuschung. Ästhetische Erziehung und Bildung aber können nur, sofern sie der Wahrheitszensur der Vernunft unterstellt werden, propädeutische Hilfsmittel auf einem Bildungswege sein, der in unsinnlicher Ideenschau auch noch den sinnlichen Schein von sich abstößt. Bildung ist wesentlich und in einem umfassenden Sinne des Wortes "logisch". Dem haben sich ästhetische Erziehung und Bildung zu beugen - und das offenbar bis zu Kant.

Schein im Sinne der mythischen Grundauslegung (analysiert am Phänomen der Kulthandlung) steht im äußersten Gegensatz zu seiner Bedeutung im Logismus Platons. Dieser wird hier gleichsam auf den Kopf gestellt. Denn Schein im Weihespiel der Kulthandlung und praktiziert als magisch-mantische Technik wird erfahren als Evokation des göttlichen Selbst. Schein ist Erscheinen der überirdischen Mächte und daher von unüberbietbarer Authentizität. Was auf der ausgezirkten "Bühne" des Tempels geschieht, überbietet alles bloß wirkliche Geschehen, in das Menschen alltäglich befangen sind. Allerdings, der mythisch-authentische Schein läßt die Menschen, sie verzaubernd, hinter sich zurück. Sie bedürfen der eingeweihten maskierten Vermittler, um der göttlichen Authentizität dieses Scheins überhaupt inne zu werden. Der Vermittler ist der Eingeweihte, der Seher, der Prophet im Bunde mit den überirdischen Mächten. Seine Mimesis ist symbolisch-rituelle Handlung, und er ist nicht selbst verantwortlich für den authentischen Schein des Kultes, denn verantwortlich für dessen Wahrheitsgehalt sind "die Götter". Mimesis ist die höchste Handlung - aber nicht als menschlich-schöpferische Leistung. Mit anderen Worten: die Authentizität des Scheins in mythischer Handlung ist ebenso außermenschlichen Ursprungs wie die Authentizität des Seins der Ideen in Platons Logismus. Es besteht, bei aller Anerkennung der großen Unterschiede in beiden Grundauslegungen, eine strukturelle Verwandtschaft zwischen Mythos und Logos. Beide "verfremden" das menschliche Phänomen des Scheins, seiner menschlichen Authentizität,- entweder in das Überwirkliche der Ideen oder in das Außer- oder Unterwirkliche der Götter und hintergründigen Mächte. Der platonische Logos ist ein Ideenmythos und der Götter-Mythos ein Schicksalslogos. So betrachtet wäre die mythische Verzauberung, der mythische Enthusiasmus, ein logischer Enthusiasmus mit anderen Vorzeichen und umgekehrt. In beiden aber würde sich der Mensch fremd. Er wäre entweder (in seinem Tun und Denken) nicht-authentischer Schein des authentischen Seins, oder er wäre nicht-authentischer Schein des authentischen Erscheinens der göttlichen Mächte. Sein In-der-Welt-sein wäre ebenso durch die Ideen überboten wie durch die Götter- und Schicksalsmächte unterlaufen. Und wäre im LOGOS-Modell der Bildschein der Kunst unendlich vom Wahren an sich entfernt, so wäre er im MYTHOS-Modell unendlich dem unabsehbaren Erscheinen des Wahren verfallen. Sowohl in mythischer wie in

logischer Auslegung wäre das In-der-Welt-sein des Menschen gewissermaßen "übersprungen".

Darum aber geht es Fink. Er sucht den Weg hinter diese Grundausslegungen zurück. Das heißt: er versucht deren Vorentscheidungen (die absolute Authentizität des Seins oder die absolute Authentizität des Scheins) "kosmologisch" zu revidieren, beziehungsweise auf ihre Bedingungen zurückzubringen. Er will gleichsam das In-der-Welt-sein erst einmal verstehen, bevor er sich den mythischen und logischen Grundausslegungen überläßt. Die Feststellung, daß sich der Mensch in beiden fremd werde, ist aber nicht als ideologiekritische, sondern als ontologiekritische Überlegung zu fassen. Und die entscheidende Frage lautet hier: Wie muß ich ein Wesen verstehen, das sich in solchen Auslegungen fremd werden kann? Oder: Wie steht das Dasein zum Kosmos, damit in ihm Unterscheidungen von Sein und Schein, Wirklichkeit und Unwirklichkeit aufbrechen können und es doch keine Sicherheit in diesen Unterscheidungen findet? Finks Antwort: Das Dasein muß auf das Erscheinen von "Welt" angelegt sein. Aber dieses Erscheinen von Welt ist nicht zu fassen als Erscheinen der Götter oder als die Verendlichung von Vernunftideen. Es ist ebenfalls nicht zu fassen als transzendentaler Wurf. Es ist kein Erscheinen, das uns mythologisch oder logisch überfremdet, aber auch keines, das uns endgültig wissen läßt, wo und wer wir sind. Das Erscheinen der Welt ist rätselhaftes Wirken, dem Dasein in grundlegenden Auslegungen (in Arbeit, Herrschaft, Liebe, Tod) "entspricht" und das darin doch nicht gekannt werden kann. Finks Weltbegriff bezieht sich auf etwas durchaus Rätselhaftes, das uns selbst verrätselt und das eigentlich nur in waghalsigen Auslegungen und Symbolen zu denken ist. Alle Auslegungen stehen zur Welt direkt oder indirekt in einem symbolischen Analogieverhältnis, das weder Denk- noch gar Erkenntnissicherheit bietet. In solcher Betrachtung ist Dasein in der Welt heimisch und unheimisch zugleich. Welt, so müßte man mit Fink sagen, ist weder der Ideenkosmos Platons, noch ist sie faßbar in Göttermythen - und doch sind beide in der Welt und Ausdruck der Weltlichkeit des Daseins. Die "kosmologische Differenz" von Welt und Binnenweltlichkeit, an der Fink festhält, ist unüberbrückbar und eigentlich nur "andenkbar" im Symbol eines Spiels ohne Spieler

und letztlich auch ohne Spielregeln. Die Welt selbst ist "unwirkliche Wirklichkeit" beziehungsweise "wirkliche Unwirklichkeit". Sie ist, als "Vorgabe" aller Auslegungen selbst in keiner Auslegung erreichbar; sie ist das denknotwendige Undenkbare: Erscheinen und Entziehen zugleich. In ihr fallen Sein und Nichts, Wirklichkeit und Unwirklichkeit gleichsam in unendlicher Geschehensbewegung zusammen. Und es gibt nur ein "menschliches Verhalten", das dieser Bewegung nahe kommt: der spielende Umgang mit authentischem Schein in der Kunst, und zwar in radikaler Weltlichkeit jenseits (oder besser: diesseits) von MYTHOS und LOGOS.

10. Kapitel

Überlegungen

I

Man fragt sich: Wie steht dieses spekulative "Welt-Modell" Finks, das der Welt selbst den Charakter unwirklicher Wirklichkeit zuspricht und dem Bildschein die höchste Weltinnigkeit verleiht, zu den beiden von Fink kritisch aufgearbeiteten Modellen? Auf diese Frage sind verschiedene Antworten möglich, und zwar je nachdem, ob man sie aus dem Selbstverständnis ihres Denkens beantwortet (also immanent) oder von einem Außenstandpunkt. Im Selbstverständnis der denkerischen Erfahrung Finks, die sicherlich nicht "ohne weiteres" nachzuvollziehen ist, ist der Versuch einer Rückfrage auf die Welt vom In-der-Welt-sein des Menschen her kein neues Konkurrenzmodell zu den Grundauslegungen von MYTHOS und LOGOS. Es ist im Grunde überhaupt kein bestimmtes Modell. Zwar ist von "der" Welt die Rede in mannigfachen Wendungen, Brechungen und Umspielungen. Aber "die"

Welt ist nicht gesprochen wie "der" Gott oder "die" Idee . Man darf sich nicht täuschen lassen, die Bestimmtheit des Artikels vor "Welt" meint keine bestimmte außer- oder übermenschliche Wirklichkeit. "Die" Welt ist für Fink nicht bestimmbar als eine vernünftige oder göttliche Wirklichkeit, an der sich die Differenz von Sein und Schein verständlich und durchsichtig machen läßt. "Die" Welt ist aber auch nicht "irgend eine" Welt. Sie ist das Vorausliegende aller Bestimmtheiten und Mannigfaltigkeiten. Und dieses ist direkt gar nicht auszusagen. Denkend kann man nur versuchen, sich ihm indirekt in einem symbolischen Stil bildhaften Begreifens zu nähern. Symbolisches Denken aber, das gleichsam nach der einen Seite (der Welt) offen ist, kann sich seiner Begrifflichkeit nicht in der Weise versichern, wie man es für die argumentative Auseinandersetzung wünscht. Würde man Fink fragen, was "die" Welt sei und eine "Definition" verlangen, so könnte er - von seinem Standpunkt - nur sagen, daß dieses Verlangen das Problem und Phänomen schon verfehle, um das es ginge. Er könnte nur dazu auffordern, bei sich selbst zu prüfen, ob man aus eigener Erfahrung abdecken könne, was ihm gewissermaßen in Verfolgung der Frage nach dem Sein im Ganzen, nach dem Unterschied von Sein und Schein (Wirklichkeit und Unwirklichkeit) "zugestoßen" sei. Daß es sich dabei allerdings nicht um bloß Subjektives handele, davon kann man insofern überzeugt sein, als gerade die Möglichkeit durchgeführter Modellkritik durch die Zeiten hindurch ex negativo die "Intersubjektivität" der Fragestellung erweist. Die Frage nach dem Sein im Ganzen ist also zumindest eine weitgehend gemeinsame Frage. Und wenn Fink in seinem "wirklich" nicht faßbaren Welt"begriff" gerade darauf hinweist, wenn alle Begriffe, Schemata und Modelle an der Weltthematik als Bestimmungsversuche abprallen (und in ihrem Abprall den "Gegenstand" bezeugen), so ist das das Gegenteil einer denkerischen Unzulänglichkeit oder gar der Unfähigkeit, sich klar auszudrücken.

Gleichwohl muß man sich - aus größerer Distanz - die Frage nach Finks "Welt-Modell" im Vergleich zu MYTHOS und LOGOS stellen, sogar mit seinem Einverständnis, da er offenbar keine andere Möglichkeit sieht, sich der Weltthematik zu nähern, als im Aufbau und in der Abarbeitung von Auslegungsmodellen, in der Welt gedacht wird.

Es gibt für Fink ein Erscheinen der Welt in der Weltlichkeit des Daseins, und zwar ohne daß die Welt "als Ganzes" erschiene. Dieses Erscheinen der Welt im Dasein kann man sich ganz konkret vorstellen: als Aufgang und Vergehen der Dinge und Menschen, die ans Licht kommen und ins Dunkle zurückgehen. Wenn dieses ein Grundcharakter verdeckter Weltbewegung ist (im genauen Sinne des Wortes: der Weltgeschichte), dann sind allerdings "Ähnlichkeiten" mit dem LOGOS-Modell (Verzeitigung der Ideen in die Erscheinung) ebensowenig zu übersehen wie "Ähnlichkeiten" mit dem MYTHOS-Modell, sofern hier die Götter sich zu den Sterblichen verhalten wie das Weltganze zum Binnenweltlichen, das es durchdringt. Was Fink festhält und was sein "Welt-Modell" mit den von ihm kritisierten Grundaussagen verbindet, ist die Differenz zwischen einem Umfassenden und einem Umfaßten. Ähnlich wie die Ideen zu den Dingen, die Schicksalsmächte zu den endlichen Wesen, so verhält sich auch das Weltganze zum einzelnen des darin Bewirkten.

Verweisen diese Strukturähnlichkeiten auf allgemeine Verbindungen in formaler Hinsicht, so gibt es - darüber hinaus - auch bestimmte inhaltliche Übereinstimmungen und Synthesen. Genauer: das Ideen- und Vernunftmodell Platons taucht mit bestimmten Implikationen und Veränderungen bei Fink wieder auf. Wenn Fink nämlich (was hier nur angedeutet werden konnte) in "Arbeit" und "Herrschaft" grundlegende Auslegungsbahnen welthaften Daseins erblickt, die darin übereinstimmen, daß sie den Menschen als Vernunftproduzenten seiner materiellen und ideellen Menschenwelt "konstituieren", so ist das durchaus in der Nachfolge des platonischen "Techniten" zu verstehen, der als Handwerker oder Tausendkünstler die Ideen zeithaft verwirklicht. Zwar ist Finks "Produzent" (der aus dem Verhältnis zum Nichts schafft) nicht der Bruder des platonischen Techniten (der die Ideen mimetisch imitiert), wohl aber ist er dessen später Nachfahr, der nicht nur nach Ideen, sondern diese selbst hervorbringt. Die platonische LOGOS-Konstruktion geht zwar in der Eröffnung der Ungleichzeitigkeit unter, aber nur, um das Moment tätiger Vernunft am Menschen um so stärker hervorzutreiben. In diesem Moment - im Moment produzierender Arbeit und produzierender Herrschaft - hält sich das Licht der platonischen Lichtmetaphysik bei Fink gewissermaßen durch.

Das LOGOS-Modell ist zwar verendlicht, aber keineswegs völlig außer Kraft gesetzt. Es erscheint vielmehr als die e i n e wesentliche Dimension des Welt-Modells, als diejenige, an der der Mensch der Verborgtheit der Welt (und deren Aufscheinen an sich selbst) tätig und mit rationalen Mitteln entspricht. Die Kritik an Platon ist ein Bruch mit dessen Logismus, aber kein Bruch mit der tätigen Vernunft der Mimesis. Sie kann vielmehr als Wiedernerneuerung unter Vorzeichen veränderter Seinserfahrung verstanden werden. Kritischer gesprochen: das kritisierte Modell holt Fink wieder ein, und zwar in der Weise eines verendlichten Produzenten-Platonismus, in dem der Produzent die Rolle des Demiurgen seiner eigenen Welt übernimmt. Aber nicht nur das LOGOS-Modell erfährt bei Fink eine bestimmte Wiederbelebung unter anderen Auslegungsbedingungen. Auch das mythische Modell kehrt in der Weise grundlegender Dimensionierung des menschlichen Weltbezugs wieder, nämlich in den Dimensionen von "Liebe" und "Tod". Sie erschließen, was Fink einmal die "panische" Welterfahrung nennt. Das heißt: Liebe und Tod konfrontieren mit den dunklen Mächten, mit dem, worüber der Produzent n i c h t verfügt, mit dem technisch Unverfügbaren. Die Gewalt, die in ihnen erscheint, "verzaubert" und "bestürzt" ähnlich nachdrücklich wie die versöhnend beschworenen Dämonen mythisch-magischer Naturerfahrung. Zwar erscheinen nicht die Götter, aber es erscheint der Rätselcharakter der Welt im Dasein, das sich hingibt oder weggerissen wird. Von der mythischen Grundauslegung hält sich bei Fink also das Moment der Verzauberung und der Beängstigung durch, auch wenn sie jetzt auf die Nachtseite endlichen Daseins verweisen und die Götter gestorben sind.

II

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

© Egon Schütz

In Finks spekulativer Explikation der Weltthematik tauchen also das KOSMOS-Modell und das MYTHOS-Modell wieder auf, allerdings nur als wesentliche Auslegungen und Entwürfe des menschlichen Daseins, das sich in seiner Offenheit zur Welt verhält, so aber, daß dieses

existierende Weltverhältnis von der unausdenkbaren Welt zugelassen, ja sogar provoziert ist. Die fundamentalen Welt-Entwürfe der leitenden Auslegungsmodelle "entsprechen" also dem *I n - d e r - W e l t - s e i n*, das einen nicht absehbaren Stil der Bewegung hat. Diese Bewegung wiederum ist nur symbolisch zu denken, jedoch auch lediglich mit einer Symbolik, die nicht wirklich weiß, womit sie "zusammenfällt". Was dem Denken im Sinne seiner Selbstrechenschaft allein zugänglich ist, sind menschliche Grundverhaltensweisen in Arbeit, Herrschaft, Liebe und Tod, von denen her wir uns bemühen, die Welt symbolisch zu denken: im Stil der Arbeit als Schöpfung eines Schöpfers, im Stil der Herrschaft als Herrschaftsbereich einer weisen Vernunft, im Stil der Liebe als fruchtbarer Grund aller Dinge, im Stil des Todes als Aufgang des Seins ins Nichts. Alle diese symbolisierenden Auslegungsstile, diese Umlegungen menschlicher Bezüge zur Wirklichkeit auf das Weltganze (nach seiner Nacht- und Lichtseite) greifen jedoch nicht weit genug, sondern verengen spekulativ das Weltphänomen, indem sie die Welt als etwas Wirkliches setzen - wie Arbeit, Herrschaft, Liebe und Tod "wirklich" sind. Einzig der künstlerische Welt- und Selbstbezug des Menschen hat den symbolischen Vorteil, nicht von einer menschlich-definitiven Wirklichkeit her die Licht- und Nachwirklichkeit der Welt im Sinne eines "gegebenen" Seins im Ganzen bestimmen zu wollen. Einzig das Spiel als symbolische Auslegungsbahn des Weltbezugs akzeptiert in sich das Paradox der unwirklichen Wirklichkeit; in ihm allein ist der Mensch "tätig" und überläßt sich doch nicht bloß seiner eigenen Führung. Einzig das Spiel also wäre in der Weise weltoffen, daß in ihm unentschieden bleibt, wie Sein und Schein zusammenhängen. So erscheint das Spiel, philosophisch zum Denksymbol erhoben, als dasjenige "Verhalten", das der Unbestimmbarkeit der Welt am meisten entspricht, das allerdings auch voraussetzt, daß die "Welt im Ganzen" für den Menschen unbestimmbar ist. Die Scheinwelt des Spiels ist unwirkliche Wirklichkeit, sie hält sich gleichsam zwischen der absoluten (platonischen) Bestimmtheit und dem absoluten mythologischen Bestimmtheitsein. Sie ist die ihm wahrhaftigste unter Bedingungen menschlich-endlicher Wahrheitsfähigkeit und der Unverfügbarkeit der Welt als "Seiendes Ganzen" oder als "ens realissimum".

Gleichwohl ist zu fragen, ob die symbolische Explikation des Weltproblems in der Bahn des Spiels (und das führt auf Kant zurück) nicht eine erweiterte (und revidierte) transzendente Konstruktion ist. Kann man nicht sagen: So (oder ähnlich) wie Kant die Weltwirklichkeit des Menschen nach Regeln seiner Vernunft bestimmt (nach ihren apriorischen Grundsätzen, Schemata und Ideen), so konstituiert auch Fink die Wirklichkeit im Modell des Spiels als primären Weltbezug. Oder: Wie unterscheidet sich denn - strukturell - die transzendente Konstitution der Weltwirklichkeit nach Regeln der Vernunft von der phänomenologischen und spekulativen Konstitution eben dieser Weltwirklichkeit nach dem Entwurfsmodell des Spiels? Ist das nicht - im Ansatz - dasselbe? Unter der Annahme, daß hier Konstruktionsähnlichkeiten bestehen, müßte man - mit Kant - nach dem transzendentalen Schein des Spielmodells fragen, also danach, wo dieses Modell sich darüber "betrügt", daß ihm nicht in Wirklichkeit entspricht. Für Fink jedoch ist das Spielmodell der Weltauslegung keine transzendente Idee, der man hypothetisch Wirklichkeit unterstellen dürfte, um mehr über die Erscheinungen zu erfahren. Im Gegenteil, so wäre mit ihm zu argumentieren, im Entwurf des Spielmodells wird die Unterscheidung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit, die sich bei Kant restriktiv verhärtet hat, wieder in Bewegung gesetzt. Und der Vorwurf einer verkappten Rehabilitierung der kantischen transzendentalen Vernunftstruktur der Wirklichkeit (der Erscheinungen) in phänomenologischer Modellkonstitution von Welt würde zumindest fraglich in dem Hinweis, daß Entwürfe, die von dem welthaften Dasein ausgehen (und nicht in einem transzendentalen Subjekt kulminieren) mehr über die Welt und den Menschen offen lassen, als es in mythischen, logischen und transzendentalen "Konstruktionen" der Fall ist. Das gilt insbesondere für das Spielmodell, sofern ihm - als einzigem - das Verhältnis von Wirklichkeit und Unwirklichkeit (Sein und Schein) selbst nicht als entschieden gelten kann. Weil also Entwurf und Modell nicht zueinander stehen wie Vernunft und Kategorien oder mythische Gewalten und alltägliche Wirklichkeit, sondern wie offene Auslegungsnot und Sinnexperiment unter der einzigen "Voraussetzung", daß "es" Welt gibt, ist ein Vergleich metaphysischer, transzendentaler und existential-kosmologischer (und in diesem Sinne "modellhafter") Konstitution von Wirklichkeit nur bedingt

möglich. Doch auch unter dieser Einschränkung ist nicht zu übersehen, daß Finks existential-kosmologische Auslegung des Weltproblems durchaus in der Denktradition steht, die mit der mythisch-magischen, der vernunftontologischen, der transzendentalphilosophischen Differenz als Grundproblem des Denkens operiert. Wie gesagt: bei Fink erfährt diese Differenz eine existential-kosmologische Wendung. Sie ist "existential", sofern sie von der grundsätzlich koexistentiellen Verfaßtheit des Menschen ausgeht (von Arbeit, Liebe, Herrschaft, Spiel und Tod); sie ist "kosmologisch", sofern an dem Unterschied zwischen Welt und Binnenwelt festgehalten wird, und sie ist geschichtlich vermittelt, sofern sich in ihr die Seinsauslegungen abklären.

Eine ganz andere Frage als diejenige nach Modellübernahmen und -umschriften bei Fink ist diejenige, ob sein Stil phänomenologisch orientierten und symbolischen An-Denkens des Weltproblems nicht das Denken über Grenzen zieht, hinter denen es ins Bodenlose stürzen muß, wenn es sich seiner Entsprechungen nicht versichern kann und jede Bemühung um "Präzisierung" mit dem Dauervorbehalt wirklicher Entsprechung belastet ist. Fink, so könnte man sagen, wagt sich über das Aussprechbare hinaus, also dahin, wo man nach Wittgenstein schweigen müßte unter der Voraussetzung sinnvoller Rede. Andererseits aber gehört es zum Risiko des Denkens, auch auf die Gefahr seiner Einsamkeit hin, vor sich selbst nicht zu schweigen, jedenfalls die Kommunizierbarkeit nicht zum Maßstab des Begriffs zu machen. - Und als letzte fragende Überlegung: Kann man noch davon ausgehen, daß, wenn schon nicht im begrifflichen Nachvollzug, Finks denksymbolische Annäherung an die Weltthematik gleichsam koexistentiell noch erfahrbar ist? Dagegen spricht die Beobachtung, daß unsere Zeit wenig Sinn für kosmologische Symbole im Denken entwickelt und gleichsam bei den Zeichen haltmacht und sie bestenfalls als Anzeichen für die je-eigene Wirklichkeit nimmt. Der Grundzug der De-Symbolisierung im kosmologischen Sinne ist unübersehbar - was freilich nicht nur als Zeiturteil gegenüber symbolischem Denken zu werten ist, sondern auch die Frage nach der Verfassung eines Zeitbewußtseins aufwirft, dem sich Symbole zu Zeichen und Anzeichen - unter Verlust ihrer Weltdimension - verdünnt haben.

Versuch einer Zusammenfassung

- Unser Fragen galt der Grundlegung ästhetischer Erziehung und Bildung. Dabei nahmen wir unseren Ausgang nicht von einer Sichtung expliziter gegenwärtiger oder vergangener Theorien zu diesem Thema, sondern wir suchten nach einem Grundphänomen, das als Ursprung sowohl in die pädagogisch-ästhetische Theoriebildung wie auch in die ästhetische Bildungspraxis, beide fundierend, hineinreicht. Wir setzten also voraus, daß es ein solches Grundphänomen gäbe, das, unbeschadet der verschiedenen Gestalten und Formen, die ästhetische Praxis und deren Vermittlung im Laufe der Zeiten angenommen haben, mit menschlichem Existieren gleichursprünglich sei. Welches könnte dieses Phänomen sein, das wir als unsere eigene Voraussetzung sichtbar machen und zu bedenken hätten?

- Wir faßten es als Verbildlichung, und zwar als doppelte Verbildlichung der Welt und unseres Weltbezugs. Doppelte Verbildlichung, das sollte bedeuten: Wir erfahren Wirklichkeit nicht nur in Direktauslegungen unseres Weltbildapparates und in der Mannigfaltigkeit unserer handelnden Antriebe, in denen wir uns Welt als Wirklichkeit gemäß unseren Vorstellungen nützlich machen. Wir bilden nicht nur in elementaren Zweckbildern unseres naturhaften Vorstellens und Herstellens, sondern wir verhalten uns "noch einmal" in eigenen Bildern und Bildwelten zu unseren zweckmäßigen Verbildlichungsbezügen. Diese Brechung der Verbildlichungen in deren Verdoppelung in der ästhetischen Erfahrung, von der jedes Kunstgebilde Zeugnis gibt, wurde uns zum eigentlichen Leitproblem unseres Weiterfragens. Was hat es mit dieser Brechung primärer Bildbezüge auf sich? Wie steht die Brechung zu dem, was darin gebrochen wird?

- Wir suchten die Antwort auf diese Frage, indem wir uns zunächst von einer naheliegenden Interpretation führen ließen. Gemäß dieser Interpretation soll sich das künstlich verdoppeln-

de Bild (der Kunstgebilde) zur elementar gebildeten (sinnlich-praktisch ausgelegten) Welt wie Unwirkliches (Imaginäres) zu Wirklichem verhalten - oder: wie Schein zum Sein. Diese Interpretation der Brechung erschien uns aber alsbald zweifelhaft und von zweifelhafter Sicherheit. Denn das Unwirkliche des Kunstbildes, so sagten wir uns, ist ja auch "vorhanden" und insofern nicht bloß imaginär. Diese Beobachtung führte uns in die Paradoxie der unwirklichen Wirklichkeit und in die Frage nach dem ästhetischen Schein. Es ging also um die Frage: Wie wirklich ist der Schein - vorausgesetzt, er ist nicht nur der Spielschatten des Wirklichen?

- Wir drangen tiefer in diese Frage ein, und zwar in der Überzeugung, damit das eigentliche Legitimationsproblem ästhetischer Erziehung und Bildung zu treffen: das Problem ihrer Wahrheit. Die Frage nach der Wirklichkeit des Scheins ist die Frage nach seiner Wahrheit oder Unwahrheit, insgesamt aber auch die Frage nach der eigenen Wahrheit der Kunst, sofern ihre bildlichen Gebilde einerseits durchaus wirklich, andererseits aber nicht bloß wirklich sind. Wir suchten also nach einem Zusammenhang von Wirklichkeit, Wahrheit und Schein, in dem der Schein, im Unterschied zum Alltagsmeinen, nicht ohne weiteres auf die Seite von Trug, Unwirklichkeit und Unwahrheit verrechnet wird. Die Frage war: Wie wahr ist der Schein, wenn er wirklich ist?

- Es war Kant, der uns in der Frage nach der Wahrheit des wirklichen Scheins Aufklärung und eine (transzendental-philosophische) Antwort bot. Folgt man seiner Explikation, so ist der dialektische Schein für die Wirklichkeitserforschung der Vernunft zwar einerseits trügerisch und insofern gefährlich, weil er Wirklichkeiten vorgaukelt, über welche die Vernunft gar nichts auszumachen vermag. Andererseits ist er aber auch, wenn sich die Vernunft vor seiner Sophistik schützt, eine schätzenswerte Fiktion für den Vernunftgebrauch, der nach Einheit der Erscheinungen strebt. Zeigt also der Schein selbst nichts Wahres, so leitet er doch zur Wahrheitsfindung

an. Diese Dienstpflicht des Scheins gegenüber der Vernunft bei Kant unterstützte also unsere Suche nach Wirklichkeit und Wahrheit des Scheins - aber zugleich empfanden wir sie als eine Einengung. Sollten sich Wirklichkeit und Wahrheit authentischen Scheins überhaupt nur im Horizont urteilender Vernunft ausweisen lassen? Oder liegt in dieser Annahme ein tief sitzendes metaphysisches Vor-Urteil?

- Mit diesem Problem wandten wir uns - über Eugen Fink - an Platon. Platon hatte in seiner Kunst- und Dichterkritik die Abspiegelung der Welt im Schein als mimetisch ferne Abschattung der Vernunftideen charakterisiert und kritisiert. Nur aus äußerster Ferne kann Kunst den LOGOS bezeugen. Das war in der Tat eine geschichtlich folgenreiche Entscheidung, die sich als Zwang zur vernünftigen Legitimation von Kunst und Schein in vielfachen Brechungen fortsetzen sollte. Wir waren hier offenbar mit unserem Problem des authentischen Scheins an der Quelle seiner Verneinung. Es war die Quelle des metaphysischen Vorurteils, das in entsprechender Umschrift auch bei Kant wiederzufinden ist. Aber kann Platons Verdikt über den Schein tatsächlich das erste und letzte Wort sein? Bliebe Kunst auf ihre Apologie vor dem Forum der Vernunft- (metaphysik) angewiesen? Ist die bildhafte Verdopplung der wirklichen Welt nur deren Abspiegelung - oder ist sie ein ganz anderer und eigener Zugriff, den die platonische Metaphysik und deren Geschichte im abendländischen Denken nur verstellt hat?
- Hier standen Sinn und Option unserer eigenen Fragestellung in der Tat auf dem Spiel. Nicht zuletzt aus diesem Grunde wurde Finks Modell-Kritik an Platon höchst interessant. Diese Modell-Kritik aber zeigt: Das platonische Spiegelmodell des Vernunftkosmos beruht einerseits auf dem spekulativ erweiterten (und in seinen explikativen Zügen zugleich verengten) Naturbild der Spiegelung, und es überspringt andererseits gerade dadurch den für die Kunstgebilde entscheidenden Zeitspielraum der Imagination, die nicht unter

dem Diktat der Gleichzeitigkeit von Original und Abbild steht. Ferner: Der Seinsentwurf des platonischen Vernunft- und Ideenkosmos hat einen geschichtlich tiefer sitzenden Widerpart: das mythisch-magische Weltverständnis, das die Authentizität des Scheins als Erscheinen weit über diejenige des Seins als konkrete Wirklichkeit stellt. Fink "relativiert" also Platons folgenreiche Spiegel-Metaphysik einmal durch die Aufdeckung der operativen Begrenzung des Explikationsmodells und sodann durch die Konfrontation dieses Modells mit demjenigen des Mythos. Für die Frage nach Wirklichkeit, Wahrheit und Authentizität des Scheins aber bedeutet das: Er ist entweder absolut wirklich, wahr und authentisch - oder er ist unwirklich, wahrheitsfern und unauthentisch. In einem Falle wäre Kunst die Mimesis der Götter in der Kulthandlung, im anderen der schwache mimetische Abglanz der Ideen. Beides ist für Fink eine Verfremdung des menschlich-authentischen Umgangs mit dem Schein und des ihn gründenden Weltbezugs. Damit aber stellt sich wieder die Frage: Wie authentisch ist der Schein unterhalb seiner Verfremdung im MYTHOS und LOGOS?

- Nur in Grundzügen haben wir Finks Rehabilitierung des Scheins im symbolisch offenen Weltbezug des Daseins verfolgt. Wichtig wird dabei der Ausgang vom sich auslegenden Dasein, in dessen Auslegungsbahnen sich auch das Spiel als Durchbruchstelle eines mimetisch-symbolischen Verhaltens zur Welt findet. Das würde bedeuten, der Schein ist dann authentisch, wenn in ihm spielerisch und symbolisch das Weltspiel "nachgespielt" wird, das MYTHOS und LOGOS unterschiedlich, aber auf je bestimmte Weise wissen. Spielerisch also bringt sich für Fink menschliches Dasein ins Spiel der Welt, und zwar in symbolischen Spielvollzügen gleichsam zwischen platonischem Licht der Vernunft und mythisch-magischer Götterdämmerung. So erscheint die Erzeugung des Spielscheins im Dasein als das entsprechendste spekulative Weltgleichnis, das Bild als die wesentlichste Entsprechung zum Weltgeschehen (im Vergleich zu den Distinktionen der Vernunft und den Beschwörungen über- und unterirdischer Mächte), die Erfahrung in der Symbolik des Bildscheins

als der authentischste Zugang des Daseins zur Offenheit der Welt, die sich in ihm zu sich selbst eröffnet. Ästhetische Erziehung und Bildung aber müßten eben diese Erfahrung erschließen als existential-kosmologischen Aufschein der Welt im vom MYTHOS wie vom LOGOS freigesetzten Daseinsspiel von höchst wirklicher Unwirklichkeit.

- Ohne Zweifel, in Finks spielsymbolischer Deutung des
- letztlich immer rätselhaft bleibenden - Mensch-Welt-Bezugs gewinnt das Phänomen der doppelten Verbildlichung der Welt im Kunstschein seine höchste Auszeichnung. Die ästhetische Erfahrung stünde, gerade weil sie in unwirklicher Wirklichkeit sich vollzieht, in tiefster Entsprechung zum Weltvorgang - in tieferer jedenfalls als die logischen Konstruktionen der Vernunft oder die mythischen Interpretationen gläubenden Wissens. Wir müssen dazu jedoch feststellen, und zwar nicht im Sinne eines Vorwurfs, sondern einer rückfragenden Vergegenwärtigung der spielontologischen Rehabilitierung ästhetischen Bildscheins: Fink sprengt in seinem Weiterdenken die von ihm kritisch resümierten Auslegungsmodelle des MYTHOS und LOGOS letztlich nicht. Sie kehren in seinem Denken in bestimmter Umschrift wieder, und zwar als grundsätzliche Auslegungsbahnen (der Mythos in Liebe und Tod; der Logos in Arbeit und Herrschaft). Das bedeutet aber auch: Fink hält an der die traditionellen Auslegungen kennzeichnenden Differenzstruktur fest. Das heißt, die mythische Differenz zwischen Göttern und Sterblichen wie die ontologische Differenz zwischen der höchsten Idee und den endlich-praktischen Vernünftigkeiten und Abbildern wird erneuert in der Differenz vom welt- und binnenweltlichen Dasein - beide werden darin unterlaufen und überboten. Ohne an dieser Welt-Binnenwelt-Differenz festzuhalten, könnte das Spiel nicht zu einer ausgezeichneten symbolischen Verstehensbahn werden. Auch das symbolische Denken bewegt sich notwendig im Bezug von Teil und Ganzem, auch wenn es diesen Bezug nicht kultisch oder traditionell-metaphysisch interpretiert.

- So stellt sich zwingend die Frage, ob in Finks eigener Spiel-Modell-Symbolik nicht doch die Leitvorstellungen von MYTHOS und LOGOS (wenn auch nicht mit den alten Sicherheiten des Glaubens und Wissens) stärker virulent bleiben, als es Fink selbst konzidiert. Und so drängt sich auch die weitere Frage auf: Was würde aus der Authentizität des Scheins, wenn die Symbole stiftende Differenz von Teil und Ganzheit (Welt und Binnenwelt) überhaupt nicht mehr sinnverbürgend bliebe, wenn Symbole nicht einmal mehr als Entsprechungen zu einem denkerisch durch sich letztlich nicht faßbaren Ganzen erfahren würden?

- Die Linien einer grundsätzlichen De-Symbolisierung lassen sich ausziehen, weil sie unseren Zeitlauf markieren. Unter Bedingungen des Zusammenbruchs symbolischer Binnenwelt-Welt-Bezüge wird der Bildschein zum Symptom, zur Chiffre, zum Zeichen, zur Metapher und (auf die Vernunft bezogen) zum falschen Bewußtsein. Und was würde das bedeuten? Schein als Symptom wäre ein Anschein im Wirklichen, den man zu deuten und zu durchbrechen hätte, um vordergründige Bewandtniszusammenhänge im Rückgriff auf dahinterliegende Motive zu verstehen - Aufforderungen zu einer Selbstkorrektur der "reinen Wirklichkeit". Ähnliches gilt für den Schein als Chiffre. Er wäre eine Art "verlarvter Text", den Sachkundige in seine eigentlichen Aussagen zu transformieren hätten. Schein als Zeichen wiederum würde das Textmodell der Dechiffrierung verallgemeinern und unter den Zeichen nach Anzeichen forschen lassen. Metaphern indes wären prinzipiell übersetzbare Verbildlichungen, die den Grenzwert von Gleichnissen nicht erreichen und gerade dadurch ihren unsymbolischen Status unterstreichen. Im falschen Bewußtsein aber würde der Schein notwendig ideologisch und es ergäbe sich die Auflage, ihn historisch auf den Begriff zu bringen. Insgesamt: Der Verlust der Symbole stiftenden Differenzstruktur, die sich vom Mythos bis zur Existentialontologie Finks bewahrt hat, bindet den Bildschein als historischen (oder pragmatischen) Schatten an das

Jeweils-Wirkliche. Zumindest ist das eine Tendenz, die sich an den "post-symbolischen" Veränderungen des Bildscheins, wie sie oben skizziert wurden, ablesen läßt.

- Der Schein als Schatten des Jeweils-Wirklichen, das unter Verlust von Differenzproblemen sich zur zufälligen Bestimmtheit erhebt, so jedenfalls hat es den Anschein, ist nicht weniger befangen und abhängig als es in rigidem Platonismus und Mystizismus der Fall ist. Zwar kann man sagen, das bloß Wirkliche werfe den Schein nicht nur als Schatten zurück, sondern auch voraus und konzipiere darin seine Alternativen. Aber auch die Alternative eines Jeweils-Wirklichen ist nur ein Jeweils-Wirkliches. Wenn wir Symptome aufschlüsseln, Chiffren dechiffrieren, Zeichenbedeutungen erklären, Metaphern in Klartexte übersetzen, falsches Bewußtsein ideologiekritisch auf den richtigen historischen Punkt bringen, wenn wir auf diese Weise das Jeweils-Vermeinte als Jeweils-Wirkliches hervorziehen, so können wir darin immer nur uns selbst und unser Wirkliches finden. Der Schein als Schatten desjenigen Wirklichen, das wir selbst erzeugen, ist zwar im höchsten Maße unser eigener Schein - aber geht uns daran noch etwas auf? Es kann durchaus sein, und vieles spricht dafür, daß der symbolische Weltbezug keine existentielle Tragfähigkeit mehr besitzt. Die Skepsis gegenüber Symbolen und symbolischen Modellen sitzt ebenso tief wie die Skepsis gegenüber Fragen nach dem Sein und der Welt "im Ganzen". Darin, so dünkt es der Erfahrung, wird mehr Wirklichkeit überflogen, als es gelebtem Leben statthaft sein darf. Andererseits ist aber der Rückzug aus diesen Fragen in das Jeweils-Wirkliche und die Bestimmung des Scheins als dessen reproduktiver (oder produktiver) Schatten in Gefahr, zu einem anthropozentrischen Realismus zu degenerieren, der seine Pragmatik um einen hohen Preis erkauft: um den Preis einer resonanzlosen Welt, in der der Mensch nicht zuletzt deshalb verkümmert, weil ihn die Frage nach der Authentizität des Scheins nicht mehr irritiert. Sie irritiert ihn aber nicht mehr, weil er sie nur

noch von sich selbst her stellt und sich daher - wie könnte es anders sein? - darin selbstverständlich immer wiederfindet. Die Wahrheit und Authentizität des Scheins ist uns, wie man sagt "kein echtes Problem" mehr - um so sinnvoller ist es offenbar, sie den Wissenschaften zu überlassen.

- Bezogen auf unsere Zeitsituation, endet unser Gedankengang also offen. Mit der Frage nach der Authentizität des Bildscheins in der Verdopplung der Wirklichkeit haben wir weder ein neues Fundament für ästhetische Erziehung und Bildung gelegt, noch haben wir ein altes restauriert und zur Wiederverwendung empfohlen. Der einzige schmale Gewinn kann eigentlich nur darin liegen, daß wir im Umgang mit "erfahrenen Nachdenkern" eine Problematik kennengelernt und vertieft haben, der man auch dann nicht entgeht, wenn man sich auf "unsere Zeit" zurückzieht. In der Gestalt einer ebenso einfachen wie schwierigen Frage lautet das Problem nach wie vor: Wie wahr und wirklich ist das Bild. Und wir wissen jetzt, was sich in der Antwort auf diese Frage entscheidet: nicht weniger als unser Sinn für Wahrheit und Wirklichkeit überhaupt. Diese Reichweite war anfangs nicht abzusehen. Daß wir sie aber erfahren haben, löst zumindest das Anfangs- und Grundmotiv dieses Gedankengangs ein: die Vermutung nämlich, daß die ästhetische Erfahrung, in der ästhetische Erziehung und Bildung gründen, kein Nebenschauplatz der Bildung sei, sondern deren anfängliche Eröffnung. Sich daran zu erinnern, und sei es auch in durchaus skeptischer Einschätzung ästhetischer Denktradition, ist, wenn schon nicht ein definitiver Beitrag zu systematischer Grundlegung, so doch ein Beitrag zur Neuerschließung des Terrains, auf dem der platonische Streit zwischen Dichtern und Denkern zum Vorteil der Heranwachsenden neu ausgetragen werden müßte. Die schwierigste Frage wird dabei sein, ob und wie der Bildschein der Kunst authentisch sein könne, wenn weder mythische, noch vernunftontologische, noch existential-ontologische Differenz- und Symbolisierungsmodelle zu tragen vermögen. Ist das vielleicht das Ende der Frage nach dem authentischen Schein und der Beginn einer unkünstlerischen Kunst?

Einleitung zur ersten Vorlesung
(28.10.1986)

Eine Vorlesung über Grundprobleme oder Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung muß den disziplinären Rahmen pädagogischer Fachwissenschaft überschreiten. Denn Grundfragen sind der Versuch, jene Prämissen, Implikationen, Fundamente freizulegen, auf denen pädagogisches Handeln und seine Theorien aufbauen. Bildlich gesprochen sind Grundfragen solche, die in einer Archäologie des Fragens verdeckte Voraussetzungen ans Tageslicht des Umgangsbeußtseins bringen und - eventuell - zu dessen kritischer Revision führen können. Anders gesagt: Grundfragen sind Fragen nach dem, worin etwas gründet, seinen Anfang, Ursprung und Sinn hat. Sie sind nicht ohne weiteres identisch mit dem zeitlichen Anfang eines Phänomens oder Problems. Eher schon haben sie zu tun mit dem, was bestimmten Erscheinungen (Phänomenen) vorausliegt, ihnen vorausgesetzt wird oder ist. Im übrigen fragen Grundfragen immer nach dem Einfachen, aber es sind deshalb keine einfachen Fragen. So läßt sich relativ leicht sagen und auf vorläufige Weise beschreiben, was ästhetische Phänomene sind, nämlich Wahrnehmungen und ihre Umsetzungen in Werke und Gebilde. Unschwer kann man ästhetische Gebilde und Künste, die sie hervorbringen, aufzählen, kann man durch Wortrecherchen abschildern, was unter ästhetischer Erziehung und ästhetischer Geschmacksbildung praktiziert, von ihnen erwartet wird: die Kenntnisse von Künsten und Kunstwerken, vielleicht die Fähigkeit, selbst kreativ zu sein, kritisch mit Phantasieprodukten umzugehen usf. Sehr viel schwieriger ist es zu ergründen, was diesen vertrauten Vorstellungen vorausliegt, worin deren eigentümliche Wahrheit ihren Ursprung hat oder was das Bildhafte der Bilder und Gebilde ausmacht und wie sich der Mensch darin in eine Welt vermittelt, die offenbar nicht identisch ist mit jener Wirklichkeit, die er ohne weiteres kennt und routiniert handhabt.

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

Wenn man aber beginnt, sich Grundfragen zu stellen, so gibt es dafür Anlässe. Allgemein liegen solche Anlässe in aufkommenden Unsicherheiten und Zweifeln, die nicht unbedingt deutlich vor Augen stehen müssen, sondern häufig nur als "Unbehagen" empfunden werden. Im Zusammenhang mit ästhetischen Fragen (im Rahmen von Erziehung und Bildung) kann man als Frageanlaß vor allem jenes Unbehagen nennen, das sich in der Funktionalität und Kopflastigkeit unserer wissenschaftlich-technischen Kultur aufbaut. Als deren Folge läßt sich eine Tendenz bemerken, die Erziehungs- und Bildungsprobleme - für manches "Empfinden" zu einseitig - nur noch von der Wissenschaft her zu entwickeln und ästhetische Welt- und Selbsterfahrung auf einen komplementären, unter Umständen therapeutischen Status allein zu reduzieren. Die Gleichrangigkeit der AISTHESIS gegenüber der Wissenschaft als Bildungsmedium wird anscheinend nicht mehr gesehen oder zumindest kaum diskutiert - es sei denn, ästhetische Erfahrung vermittelte sich selbst über wissenschaftliche Ästhetik.

Im Zuge solcher anstoßenden Befunde und in der Hoffnung durch Rückgang auf das Elementarphänomen menschlicher Verbildlichung wurde im letzten Semester ein erster Einstieg in Grundprobleme ästhetischer Weltwahrnehmung versucht, und zwar nicht vorrangig in einem Studium von Theorien historischen und gegenwärtigen Ursprungs, sondern im Eigenstudium von Phänomenen, insbesondere des Phänomens der Einbildungskraft und ihrer Verbildlichungsformen sowie Gefährdungen im Zusammenbruch geschlossener Bildwelten. Die "Ergebnisse" dieser Studien lassen sich nicht als Forschungsbericht vorlegen - weil es keine Ergebnisse im strengen Sinne sind, sondern Funde, Befunde und Erfahrungen, die zu weiterer Vertiefung drängen.

Insofern will auch diese Vorlesung nicht einfach an den ersten Teil anschließen, sondern sie will erneut, vielleicht um einige Erfahrungen reicher, den Einstieg in die Analyse elementarer ästhetischer Erfahrung versuchen. Das mag für den einen oder anderen umständlich sein, entspricht aber der Methode phänomenaler Einkreisung von Problemen in einem dichter werdenden Netz von

Fragestellungen. Das Einkreisungsverfahren, das gleichsam immer wieder neu einsetzt und dabei näher an die "Sache selbst" heranzukommen bemüht ist, hat allerdings den praktischen Vorteil, daß es mit den jeweils neuen Ansätzen Quereinstiege erlaubt. Konkret: man muß nicht unbedingt den ersten Überlegungen gefolgt sein, wenn man sich sinnvoll an deren Fortsetzung beteiligen möchte. Es genügt die Bereitschaft, sich - unter distanzierter Einbeziehung eigener Erfahrungen - auf die neuen Ein- und Ansätze einzulassen, sie mitdenkend zu prüfen und daraus gedanklichen Gewinn zu ziehen.

Dazu möchte ich Sie einladen - die neuen Teilnehmer auch mit dem Versprechen, dort, wo es unabdingbar wird, sie mit den anfänglichen Erfahrungen zum Thema vertraut zu machen.

Einleitung zur Vorlesung
(4.11.1986)

Wir stehen am Anfang einer Wiederaufnahme eines Gedankenversuchs zu Grundfragen ästhetischer Erziehung und Bildung. Grundfragen, so haben wir uns verdeutlicht, beziehen sich zwar auf Einfaches, Elementares, auf das, worin etwas gründet. Aber sie sind keine einfachen Fragen - im Gegenteil: sie sind als diese Fragen schwer zu gewinnen und noch schwieriger zu exponieren. Konnte Nietzsches Zarathustra im Kapitel "Von den Dichtern" sagen: "Das ist lange her, daß ich die Gründe meiner Meinungen erlebte" und hinzufügen: "Müßte ich nicht ein Faß sein von Gedächtnis, wenn ich auch meine Gründe bei mir haben wollte?" (KTA 75, S. 138), so können wir - die wir keine Dichter sind - diesen Satz nicht teilen. Wir müssen die Gründe unserer Meinungen zur ästhetischen Erziehung und Bildung in der Tat "zu erleben" suchen, und zwar ohne dabei ein "Faß von Gedächtnis" zu sein oder zu werden. Und Nietzsches Warnung "Man geht zu Grunde / wenn man immer zu den Gründen geht" (Gedichtbruchstücke, KTA, 77, S. 567) müßten wir entgegenhalten: Wer niemals zu den Gründen geht, ist ohne Grund und treibt wie ein ankerloses Schiff im Gewoge der Meinungen und Phänomene.

Wir stellen also Grundfragen, und zwar in der Überzeugung ihrer Unverzichtbarkeit - und sei es auch nur für ein Selbstverständnis pädagogischen Handelns, das einmal die Erfahrung gemacht haben möchte, bis wohin selbstverantwortetes Fragen nach Gründen und Grundphänomenen zu reichen vermag. In diesem Sinne versuchen wir, die menschlichen Grundphänomene (Elementarphänomene) des Bildes und der Verbildlichung zu bedenken. Denn sie erscheinen uns als diejenigen Themen, in die alle konkreten Bemühungen um ästhetische Erziehung und Bildung zurückführen. Bild und Verbildlichung sind für uns im angezeigten Hinblick das zugleich Einfache und Schwierige des Ästhetischen überhaupt. Wir waren (und sind) dabei

zunächst bestrebt, das phänomenale und begriffliche Feld und Umfeld von Bild und Verbildlichung abzutasten, und ließen uns anfänglich von dem Gedanken leiten, daß Verbildlichung der Welt in Bildern eine durchaus allgemeine Leistung lebendiger Wesen sei - eine grundsätzliche Weise "die" Welt zur Umwelt zu definieren, und zwar gemäß der Sinnesapparatur, durch die verschiedene Arten und Gattungen des Lebendigen jeweils verschieden bestimmt sind. Was nun die menschliche Verbildlichung angeht, so schien uns deren Eigenart darin zu liegen, daß sie sich nicht nur - wie andere Lebewesen - die Welt nach Maßgabe der Sinnesausstattung artspezifisch formuliert und zugänglich macht. Vielmehr; menschliche Verbildlichung verdoppelt sich gleichsam in einem ausdrücklichen Selbstverhältnis. Erst aufgrund dieser Verdoppelung in einem ausdrücklichen Bildverhältnis lösen sich die Bilder von der Welt zum Eigenstand der Kunst-Bilder im weitesten Sinne. Das künstliche Bild, das etwas zeigt und darstellt (so jedenfalls hat es den Anschein), findet sich nur beim Menschen. Damit entsteht aber eine schwierige Frage: die Frage nämlich, wie diese "künstliche" Verbildlichung, wie die ausdrücklichen Bilder zu verstehen seien, welcher Wirklichkeits- und Wahrheitsstatus ihnen zukomme. Dazu stellten wir - wieder vorläufig - fest: Wir neigen dazu, unseren künstlichen Bildern (im Traum, Bewußtsein, Werk) nur einen geringen Seinsrang einzuräumen, weil wir sie zumeist als Abbilder von etwas begreifen, von realen Dingen, die unabhängig von uns bestehen. Bilder, so haben wir den Eindruck, seien bloß imaginär, seien gewissermaßen Reproduktionen und Kopien einer Wirklichkeit und daher von bloß scheinhaftem Status. Woher aber kommt diese Tendenz, so fragten wir weiter, den Bildern eine lediglich abgeleitete Deutung zuzugestehen? Woher die Tendenz, ihren Sinn nur aus dem Rückbezug auf außerbildliche Wirklichkeit zu legitimieren? Ein wichtiges Motiv dieser Tendenzen schien uns in jenem latenten Platonismus zu liegen, der in Bildern nur zweite Ableitungen von "echter Wahrheit" sieht, jenen gegenüber daher grundsätzlich mißtrauisch ist. Bei Platon führte dieses Mißtrauen bekanntlich zur Dichter- und Kunstkritik, zu einer gewissen Geringschätzung jedenfalls von Kunst für die Belange der Erziehung und des Staates. Und man fragt sich, ob sich diese Geringschätzung nicht bis heute durchgehalten

hat unter dem Motto: die Bilder lügen, notwendig.

Ist aber der Hinweis auf den latenten Platonismus wohl ein (denkgeschichtlich tiefsitzendes) Motiv skeptischer Einschätzung des Wirklichkeitsmodus' von Bildern, so liegt vielleicht ein anderes Motiv in der Augenscheinlichkeit, die Bilderscheinungen in der Natur als bloß abgeleitet - also als zweitrangig - erweist. Davon wird zunächst zu handeln sein - allerdings immer noch in der Weise tastenden Umblickens, das Auffälligkeiten sammelt in der Überzeugung, daß uns Bilder noch gar nicht auffällig genug sind. Vor allem aber sind sie uns gar nicht auffällig genug im Hinblick auf das, was ihr Vorkommen über uns selbst - über unsere Lage - zu erkennen gibt. Das heißt, wir sehen vielfach Bilder, bis zum Überdruß und zur Langeweile. Wir bedenken aber noch wenig, was das Bildphänomen überhaupt (und nicht nur einzelne Bilder) über uns zu erkennen gibt, über die Weise unseres In-der-Welt-seins, die sich einerseits bildhaft auslegt und andererseits diese Auslegung noch einmal auslegt, und zwar wiederum in Bildern, in den objektivierten Bildern und Gebilden der Kunst. Wie aber ist diese, die zweite Auslegung, zu verstehen? Ist sie bloße Zutat im Schein - oder sagt der Bildschein möglicherweise mehr über uns als das, was wir in ihm von uns abbilden? Diesen Fragen wollen wir uns allmählich nähern.

Einleitung zur Vorlesung
(11.11.1986)

Unser Rückgang auf Phänomene, in denen ästhetische Erziehung und Bildung ursprünglich gründen, hat uns zu den Grundphänomenen des Bildes und der Verbildlichung geführt. Mag man zunächst auch bezweifeln, daß es sich bei Bild und Verbildlichung um ästhetische Grundphänomene handelt, so löst sich dieser Zweifel auf, wenn man sich den fundamentalen anthropologischen Rang vor Augen führt, der Bildern in unserer spezifischen Weltzuwendung zukommt. Bilder sind tatsächlich elementare Weisen, wie wir uns die Welt ein-bilden, sie in uns hereinholen, und wie wir uns andererseits in die Welt hinein-bilden. Sie schaffen einen spannungshaften Zusammenhang zwischen Weltbild und Selbstbild, worüber wir jedoch zumeist wenig nachdenken. Wir begnügen uns gleichsam zu schnell mit der simplen Feststellung, daß es Bilder gibt, und zwar solche, die irgendwie in uns sind, und solche, die außer uns sind und die wir betrachten können. Mit einem Wort: wir sehen Bilder zumeist als innere, äußere oder geäußerte "Dinge" (Gegebenheiten) von etwas fragwürdigem Rang, weil sie anscheinend weniger "solide" sind als reale Dinge und Gegebenheiten, die in Bildern abgebildet, repräsentiert oder bezeichnet werden. Immer begleitet uns der Verdacht, Bilder könnten nicht mit dem gleichwertig sein, was sie meinen, anzeigen, bedeuten. Bilder stehen also unter einem grundsätzlichen "Bildverdacht", wenn sie mehr sein wollen als bloßes Zeichen für anderes.

In der Absicht, den Bildern selbst auf die Spur zu kommen, sie also nicht nur als besondere Art von Zeichen- und Bezeichnungssystemen zu fassen, interessierten wir uns für den allgemeinen Bildverdacht. Worin hat dieser seinen Ursprung? Warum sind wir einerseits grundsätzlich mißtrauisch gegenüber Bildern, wenn es andererseits zutrifft, daß wir ohne Bilder gar nicht auskommen? Warum soll nur die Entbildlichung der Bilder (schon im platonischen Höhlengleichnis) zur Realität, zur Wahrheit führen?

Wir machten uns deutlich: das (von uns durchaus noch geteilte) Mißtrauen gegenüber Bildern hat seinen Grund in einer bestimmten Auslegung der Bildlichkeit, in einem bestimmten Bild von Bildern. Nicht nur das einzelne Bild, sondern das Bildsein überhaupt ist offenbar auslegungsbedürftig. Und es wurde lange Zeit ausgelegt im Spiegel-Modell, nach dem Bilder nicht selber etwas geben, sondern nur wiedergeben können. Aber ist dieses Spiegel-Modell letztgültig zutreffend? Jeder, der eine moderne Ausstellung aufsucht, wird berechtigterweise daran zweifeln. Gewinnt man doch hier vielfach den Eindruck, daß Bilder ^{sich} gerade dadurch definieren, daß sie den Aufstand gegen das Spiegel-Modell nicht nur proben, sondern erfolgreich praktizieren. Es hat den Anschein, als werde alles darauf angelegt, unser "Bild vom Bild" zu zerstören und den Spiegel zu zersplittern. Gewiß, man kann sich darauf zurückziehen, daß es sich dabei nicht mehr um Kunst handele, und man kann auch eine gefährlich-restaurative Theorie der "Entartung" dazu formulieren. Aber die Erfahrung mit der "Entartung", der die inkriminierten Werke spotteten, sollte uns dazu veranlassen, unsere Bildmodelle zu überprüfen, bevor wir sie in gedankenlosen Diskriminierungen dogmatisch behaupten.

Wir jedenfalls bemühen uns, den "Rätselcharakter" der Bilder nicht im Spiegelmodell (und der ihm zugrundeliegenden metaphysischen Tradition) aufzulösen, sondern ihm weiter nachzuforschen in der Überzeugung, Bilder seien nicht nur dadurch gerechtfertigt, daß sie etwas vorstellen, was sie selbst nicht sind. Wir sind vielmehr davon überzeugt, daß Bilder authentische Phänomene des Lebens sind. Allerdings ist es mühevoll, einen Blick für die ihnen eigene Authentizität zu gewinnen. Denn die Vorurteile sind noch sehr mächtig, die ihnen das bestreiten wollen. Im übrigen aber wird die Frage nach der Authentizität, also nach der eigenen Ursprünglichkeit und Wahrheit von Bildern, das ist abzusehen, auch zum Rechtfertigungsproblem ästhetischer Erziehung und Bildung - sofern diese sich nicht damit bescheiden will, sich in Fremdperspektiven zu legitimieren.

Einleitung zur Vorlesung
(18.11.1986)

Unser Rückfragen nach den Ursprüngen ästhetischer Erziehung und Bildung, nach dem, worin sie elementar gründen, hat in Bild und Bildlichkeit sein zentrales Thema und Problem gefunden. Ästhetische Erziehung und Bildung sind, so können wir sagen, unabhängig von ihren jeweils spezifischen Gegenständen und Methoden, Vorbereitung und Ermöglichung menschlicher Selbstverständigung im Medium jenes Bildlichen, das in Bildern und Gebilden der Kunst manifest wird. Diese allgemeine und zunächst wohl auch vage Feststellung dürfte einer weiten Zustimmung sicher sein und stellt, davon abhängig gemacht, offenbar kein Problem dar. Die Problematik dieser Grund-These zeigt sich erst, wenn man, den Horizont des Selbstverständlichen und des alltäglichen Konsenses durchbrechend, nach dem eigentümlich Bildhaften des Bildlichen fragt, in dem ästhetische Selbstverständigung und ästhetische Erfahrung ihren genuinen Ort haben sollen. Es genügt sicherlich nicht, will man ästhetische Erfahrung als spezifische Weise des Weltzugangs erschließen, sich oder anderen Bilder zu zeigen, ihre Herkunft vorzustellen, sie zu kommentieren, zu interpretieren und vielleicht zu kritisieren. Ästhetische Erfahrung als Selbstverständigung im Bild und durch Bildliches stellt sich dabei nicht ein, sondern nur ein Wissen von Bildern, begleitet vielleicht von leicht diffusen Empfindungen des Angenehmen und Schönen. Der ästhetische Gedanke, soll er ästhetische Erziehung begründen und ästhetische Bildung tragen, muß durch die Positivität des Wissens und Empfindens hindurch und die Bildlichkeit des Bildes selbst zu denken versuchen, das also, was deren eigentümlichen Wirklichkeitsstatus ausmacht. Darin treffen Philosophie des Ästhetischen und ästhetische Bildung zusammen. Sie sind Einlösungen der Provokation des Bildlichen im Medium des Gedankens.

Das ist allerdings leichter festgestellt als durchgeführt. Denn unser alltägliches Verständnis von Bildlichkeit als Reproduktion des Wirklichen im Schein mißt das Bildliche an Zeichen- oder Vergnügungsleistungen - eine Einschätzung, gegen die sich die Frage nach dem Eigencharakter des Bildlichen allererst durchsetzen muß. Gelingt das aber, so löst sich das Problem, was das Bildliche sei, keineswegs von selbst. Wir wissen dann zwar vielleicht, daß es ein Bildliches "an sich" gibt; wir wissen aber nicht, was dieses bedeuten soll. Wir werden konfrontiert mit dem, was wir die "Rätselhaftigkeit" des Bildes nannten. Um in dieser irritierenden Konfrontation etwas weiter zu kommen, suchten wir Auskunft über die Bilderfahrung bei August Macke. Zunächst gewinnt man in dessen "Gedanken zu Formen der Kunst und des Lebens" den Eindruck, als sehe auch er die Kunstbilder einem bloßen Schein verfallen, der sich gegenüber der gelebten Wirklichkeit nur als Lüge - wenn auch als "gute" Lüge - rechtfertigen kann. Bestünde also die Rätselhaftigkeit des Bildlichen in der Tatsache, daß Bilder notorisch lügen, uns etwas vorgaukeln und uns narren? Indes, so sahen wir, das provozierende Statement Mackes von der "gutgelogenen Natur" in der Kunst, wird nicht von der höheren Warte gesicherten Wahrheitsbesitzes ausgesprochen, sondern ist Eingeständnis, daß erlebte Wahrheit in der Bildkunst überhaupt nur näherungsweise zur Darstellung gelangen kann. Das Bild- und Formleben der Kunst, von Macke in eine substantielle Entsprechung zum All-Leben der Natur gesetzt, hat in seiner Formensprache keine universale Wahrheitschance - aber es ist durch eben diese ästhetische Erfahrung begrenzter Kunstwahrheit über jene Grenzen verwiesen, in denen Wissenschaftler ihre Wahrheit als Erkenntnisse formulieren. Die "gutgelogene" Bildwahrheit enthält mehr Wahrheit als jede andere Wahrheitsfindung- und erfingung. Was man an Mackes Gedanken beobachten kann, ist eine gewisse Umkehr des platonischen Aufstiegs vom Schein zum Sein (der Ideen): Der Schein als Bildschein übertrifft die faktischen Dinge und selbst noch die Ideen des Gedankens. Diese wurzeln in jenem und nicht umgekehrt. Der Schein wird in der Tat gegenüber der Wahrheit im üblichen Sinne authentisch. Er entdeckt sich als Ursprung der "guten" Lüge und ist insofern gerade kein Selbstbetrug, sondern

Antwort und Entsprechung zur Unerschöpflichkeit der Natur-Welt. Man mag darin Romantik und Begeisterung sehen. Zieht man diese jedoch ab, so bleibt die Beobachtung, daß Macke die Rätselhaftigkeit des Bildes als Paradoxon eines authentischen Scheins freilegt - ein Paradox, das sich zwangsläufig dann ergibt, wenn das Welt- und Selbstverständnis sich nicht länger an gesicherte Sein-Schein-Ordnungen zu halten vermag, sondern (auch unter Vorzeichen der Begeisterung) riskant wird.

Einleitung zur Vorlesung
(25.11.1986)

Mit einer zunächst nicht sonderlich überraschenden Konsequenz hat unser Nachfragen nach dem, worin ästhetische Erziehung und Bildung gründen und entspringen, zum Grundphänomen des Bildes und der Bildlichkeit geführt. Faßt man Bild und Bildlichkeit weit genug, so treten sie nicht nur in der Malerei, sondern in allen Kunstgebilden hervor, d.h. wo immer sich der Mensch künstlerisch verdoppelt zu seinen elementaren, anschauenden Verbildlichungen der Welt verhält, ereignet sich ein bildhaftes Bilden, entstehen Werke im Medium der Bildlichkeit - das gilt für die bildenden Künste, sicherlich aber auch für die Dichtung und, wenn auch nicht so augenscheinlich, für die Musik und die ihr eigene Klangwelt. Davon jedoch müßte eigens gehandelt werden. - Unser Bestreben war es zunächst, dem Urphänomen der Bildlichkeit weiter nachzuspüren in der Überzeugung, hier einen entscheidenden Wesenszug ästhetisch-künstlerischer Weltzuwendung vor uns zu haben, den es genauer zu bedenken gilt.

Worin also bestünde die Bildlichkeit, die allen Bildern und Gebilden als gemeinsamer "Zug" eignet? Schnell und wie selbstverständlich brachte uns diese Frage vor das Problem des Scheins, das offensichtlich kein "Scheinproblem" ist. Bildlichkeit als Wieder-gabe der Welt im Medium des Scheins, das ist zwar eine bekannte, aber auch wenig bedachte Formel. Bedenkt man diese Formel etwas näher und läßt man sich nicht durch die landläufige Auffassung beruhigen, der Schein sei bloßer Schein, dessen sich die Illusionisten bedienen, um uns auf angenehme oder unangenehme Weise etwas "vorzumachen", dann fühlt man sich genötigt, weiterzufragen - etwa mit Fragen wie dieser: Ist, was wir als Schein bezeichnen, immer nur abhängig existent, etwa wie das Licht des Mondes von demjenigen der Sonne? Ist der Schein überhaupt nur "scheinbar", also letztlich trügerisch? Oder gibt es auch, unseren Denkgewohnheiten zum Trotz, ein eigenständiges Sein des Scheins? Das war die Frage nach der Wirklichkeit des Scheins

und nicht nur nach dem Wirklichen im Medium des Scheins.

Es mag naheliegen, daß solche Fragen und solches Fragen (zu dem im Umkreis von Überlegungen zu ästhetischer Erziehung und Bildung) einen sehr "abstrakten Eindruck" erwecken. Ist es wirklich von irgendeiner Bedeutung, so könnte man fragen, sich darüber den Kopf zu zerbrechen, ob dem Schein selbst Sein zukommt, ob er nur trügerisch, zweitrangig, oder ob er auch authentisch und originär sein kann? Sind das nicht nur ontologische Spielereien, auf die man ohne Verlust verzichten kann, wenn man sich Bildern und Gebilden zuwendet oder sie anderen vermitteln will? Gegen diesen Glasperlenspiel-Verdacht könnte man ein eindrucksvolles Aufgebot historischer Autoritäten aufbieten. Aber Autoritäten überzeugen nur in dem Maße, in dem man ihnen mit eigener Problemerkennung begegnet. Indes, gibt es für uns solche Problemerkennungen? Es gibt sie sicherlich - auch wenn sie nicht ohne weiteres "auf der Hand" liegen. Die allem Anschein nach abstrakte Frage, ob dem Schein eigenständiges Sein zukomme oder nicht, wird - zum Beispiel - ganz "konkret" in jenen modernen Bildererfahrungen, die in einer Art Selbstkritik der Kunst sich gezielt gegen die Hochschätzung ästhetischer Illusionen wenden, die angestammte Formen und Sehgewohnheiten ausdrücklich auflösen, um in solcher Auflösung für die Authentizität des Scheins in der Kunst zu plädieren. Hier sind in der Tat "neue Welterfahrungen" am Werk, die auf den Entwurf eines veränderten Schein-Verständnisses verweisen. Nicht nur einzelne Kunstrichtungen stehen (in immer dichter Folge) zur Debatte, sondern die Grundinterpretation des Bildlichen selbst. Und wenn ästhetische Erziehung und Bildung, was hier allerdings unterstellt wird, auch etwas mit philosophischen Gedanken zu tun hat, mehr noch, wenn erst in solchen Gedanken die Vermittlungsbrücke geschlagen werden kann, dann können diese so wenig ein Glasperlenspiel sein wie die genuinen Handlungen derjenigen, die in Bildern und Gebilden ins Formbewußtsein setzen, was als Seinskrise durch den Schein beschrieben werden kann. Daß Schein nicht nur Trug und Illusion, nicht nur illusionär ist - diese Verunsicherung (gemessen an traditionellen Einschätzungen des "bloß" Bildlichen) ist ein Wandlungs- und

Krisensymptom ersten Ranges. Wenn man aber dafür nicht nur sich selbst, sondern auch anderen die Augen etwas öffnen will, bleibt nur der außerordentlich mühsame Weg der Aufarbeitung scheinbar abstrakter Grundbegriffe, in denen tiefsitzende Denkmodelle verborgen sind.

Auf diesem Weg haben wir uns bis zu unseren "Paradoxien" vorgewagt; zu den Paradoxien des authentischen Scheins und der wahren Illusion. Wir haben uns klargemacht, daß wir damit durchaus leben und vertraut sind - so im Theater als der "Welt in der Welt", aber im Grunde auch mit jedem Bild, das uns in der Welt eine andere und im Schein ein anderes Sein zeigt. Um aber weitere Einblicke in diese paradoxen Zusammenhänge zu gewinnen, versuchen wir uns einiger Gedanken Kants, die - transzendentalphilosophisch - um das Thema des "notwendigen" und "unvermeidlichen" Scheins kreisen, also um unser Thema des authentischen Scheins und der wahren Illusion, in dem sich die Frage nach der Bildlichkeit verdichtet hat. An Kant wollen wir prüfen, ob wir mit unseren Paradoxien etwas Richtiges gesehen haben - oder ob wir damit selbst einem bloß trügerischen Schein zum Opfer gefallen sind. Der Prüfungsgang wird allerdings nicht ganz einfach sein.

Einleitung zur Vorlesung
(2.12.1986)

Wir suchen nach einem näheren Verständnis des authentischen Scheins und der wahren Illusion, auf die wir - als seltsame Paradoxien - in unserer anfänglichen Bemühung um das eigentümlich Bildhafte der Kunstbilder gestoßen sind. Weil diese Kunstbilder (Kunstgebilde) offenbar nicht nur in Wirklichkeit und Erfahrung unmittelbar auflösbare Täuschungen sind, sondern solchen Entlarvungen standhalten, weil sie den Status einer "unwirklichen Wirklichkeit" haben und sich daher der einfachen Verrechnung in Gemeintes entziehen, stellen sie außerordentlich schwierige Probleme für das Verstehen dar. Es ist weder möglich, sie schlicht als "Betrug" zu deklarieren, noch geht es an, sie unter die üblichen Gegenstände unserer Erfahrung zu verrechnen. Im Gegenteil, zwischen Trug und Erfahrung angesiedelt, führen sie ein Eigenleben, das wir, oft mehr verlegen als präzise, dem spezifischen Werkcharakter von Kunstwerken zuschlagen. Wir wissen, daß es diese Werke "gibt". Wir wissen aber auch, daß ihr Werkcharakter nicht identisch ist etwa mit den pragmatischen Gebilden der Technik, die unsere besondere Kultur ausmachen. Wir sprechen zwar von Kunst-"produkten", wissen aber zugleich, daß deren Produkte nicht einem der Technik vergleichbaren Verhältnis zum Material entspringt. Ist Technik (grundsätzlich) ein Verhältnis zum Seienden als Gegebenem, so entfaltet sich offenbar in Kunstgebilden ein anderes Verhältnis. Wir nennen es: ein Verhältnis zum Schein. Darin aber läge auch eine Grundbestimmung ästhetischer Erziehung und Bildung.

Das Verhältnis zum Schein, sofern dieser authentisch sein soll, sollte im Nachgang einiger Gedanken Kants genauer betrachtet werden. Die Anregung dazu liegt in der Feststellung Kants, der gemäß es einen "unvermeidlichen" Schein und eine "notwendige" Illusion gebe, die ihren Ursprung darin haben, daß die Vernunft

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

in "Ideen" immer dazu tendiere, den Kreis der Erfahrung zu überschreiten und sich ein Ideenreich aufzubauen, dem nichts in der Erfahrung entspricht und das doch nicht einfach trügerisch sei. In Absicht der Verdeutlichung des "unvermeidlichen" und gleichwohl "notwendigen" Scheins führte uns Kant zu Platon. Dessen Ideen, schnell und vulgarisierend als typischer Idealismus lebensferner Philosophie verurteilt, erfahren bei Kant eine überraschende Aufwertung. Was ihnen gemeinhin als Wirklichkeitsferne vorgeworfen wird, macht Kant zu ihrer Auszeichnung. Das bloß Scheinbare (im Sinne von "Unwirklichem") der Ideen, der von uns so genannte "Ideenschein", erweist sich als notwendiges Vernunftpostulat, ohne das wir das gemeinhin so nachdrücklich favorisierte Wirkliche nicht einmal abschätzen und noch weniger einer vernünftigen Bestimmung zuführen könnten. So ist anscheinend nichts weniger idealistisch als der Idealismus "bloßer" Vernunftideen, in deren Schein wir uns zu unserer Wirklichkeit als diese und überdies kritisch verhalten. Idealistisch im fatalen und negativen Sinne hingegen ist jene ideenlose Wirklichkeit, die nicht einmal weiß, daß sie sich unter eine - problematische - Idee stellt: unter jene, die Gegebenes auf Faktisches festnagelt, und zwar ohne sich selbstkritisch zu fragen, unter welche Idee denn dieses Faktische gestellt sei, um als solches gelten zu können. Der Gedanke, daß man sich mit dem Faktischen noch mehr täuschen könne als mit dem Schein der Ideen, die dieses übersteigt, taucht erst gar nicht auf. Er taucht aber nicht auf, weil man nicht nach der Wirklichkeit des Scheins fragt, also sich gerade diejenige Frage nicht stellt, auf die ästhetische Erfahrung mit der Problematik des Bildscheins führt. Hat man das aber erkannt, dann bedürfte es eigentlich keiner weiteren Legitimation für das Unternehmen, dem brisanten Sinn des authentischen Scheins - zunächst noch unter Anleitung Kants - nachzugehen. Vielleicht ist, was Kant an den Vernunftideen abliest, zumindest ein Schlüssel, die Tür zu einem Verständnis von Kunst aufzuschließen, das nicht ihre vermeintliche Ferne, sondern ihre wesenhafte Nachbarschaft zur Vernunft zu zeigen vermag.

Einleitung zur Vorlesung
(9.12.1986)

Wir stehen in einer sachlich anspruchsvollen und deshalb schwierigen Interpretation des Schein-Phänomens in Kants "Kritik der reinen Vernunft", genauer: in der "Transzendentalen Dialektik". Anlaß zu dieser Anfrage bei Kant war zunächst die relativ äußerliche Feststellung, daß auch Kant sich im Bemühen um eine Selbstkritik und Selbstbegrenzung der Vernunft vor das Problem des Scheins geführt fand - präziser: vor die Frage, in welchen Schein sich die Vernunft verstrickt, wenn sie sich auf ihre reinen Begriffe, die Ideen, bezieht. Wir sahen bereits in der Platon-Interpretation Kants, die die platonischen Ideen vor "pöbelhafter" Kritik in Schutz nimmt, daß ihm Ideen nicht einfach Trugbilder sind, die man leicht mit dem Hinweis auf ihre Distanz zur Wirklichkeit als Illusionen demontieren kann. Für Kant sind Ideen selbst in der Vernunft beheimatet und wer sie selbstgefällig bekämpfen will, ist ebenso ideenlos wie unvernünftig.

Dennoch, sind auch die Ideen für Kant nicht eo ipso trügerisch und außerhalb jeder Wahrheit, so entsteht doch ein problematischer Schein, wenn die Vernunft, wesentlich das Vermögen des Schließens, sich gleichsam aus der Erfahrung herauskatapultiert und zu beweisen sucht, daß ihre obersten Ideen - die Einheit der Seele, der Welt und des Gottes - so wahr wie die Gegenstände der Erfahrung selbst seien. Hier überzieht die Vernunft den Kredit der Logik, indem sie etwas auf einen Begriff zu bringen versucht, was gar nicht durch Erfahrungsbegriffe (an der Erfahrung abgezogene Begriffe) zu begreifen ist. Aber, und das ist merkwürdig, die Verbegrifflichung des letztlich Unbegreifbaren (aber durchaus Denkbaren), das in den Ideen imaginiert wird, führt wiederum nicht zur Diskriminierung der Ideen, letztlich nicht einmal zur Diskriminierung der "Sophistifikationen" unzulässiger Vernunftschlüsse, die auch "dem Weisesten" zustoßen. Diese Sophistifikationen

sind zwar widervernünftig, reizen zur Auflösung der Schluß-Irrtümer, die sie enthalten, aber sie sind nicht unvernünftig. Die Vernunft selbst erzeugt ihre Schein-Schlüsse, ohne dadurch ihren Vernunftstatus zu verlieren. Und zwar werden die Vernunft-Schlüsse deshalb nicht unvernünftig, weil die Vernunftideen, unabhängig von allen Versuchen, sie logisch zu begründen, einen bestimmten Rang in der Ökonomie des Verstandes haben: den Rang regulativer Ordnungsprinzipien, der sich gerade auch in der scheiternden Bemühung bekundet, sie logisch zu begründen. Man könnte es so sagen: Seele, Welt und Gott lassen sich logisch nicht induzieren. Diese Induktionen enden immer nur in dialektisch-sophistischen Trugschlüssen. Gleichwohl sind die Trugschlüsse ihrerseits Symptom für die regulative Notwendigkeit dieser Ideen. Das Versagen der Schlüsse läßt - gleichsam im Gegenzug - den eigentümlichen Rang und die eigentümliche Bedeutung dessen, woran sie versagen, erkennen.

Für uns sind Kants Gedanken zum sophistischen dialektischen Schein (wie auch zum natürlichen dialektischen Schein, der noch darzustellen sein wird)- Überlegungen, die uns vielleicht etwas tiefer in jene Bildparadoxien des authentischen Scheins und der wahren Illusion hineinzuführen vermögen - in jene Paradoxien, in die wir mit unseren Fragen nach der Bildlichkeit des Bildes gelangten. Im Grunde sind es faszinierende und erregende Paradoxien, von denen alle etwas spüren, die vor einem Bild stehen, die durch dieses gleichsam in eine Welt hineinsehen, die weder unwirklich ist, noch "so" wirklich ist wie die Welt unserer täglichen Erfahrungen. Gewiß, man kann diese Schein-Welt der Kunst-Bilder, die uns in allen Künsten begegnet, als eine angenehme Illusion und Unterhaltung betrachten, als Entspannung von den angespannten Verhältnissen unseres konkreten Lebens, das unseren Verstand und unsere Vernunft unnachgiebig in Anspruch nimmt. Man kann Verstand und Vernunft als unsere eigentlichen Realitätssinne fassen, die im Scheinspiel der Einbildungen vorübergehend außer Kraft gesetzt werden; man kann Bildliches und Vernunftrealität in eine Opposition setzen, die deshalb ungefährlich ist, weil notfalls Vernunft über den Schein siegen wird. Aber diese gefahrlose Opposition,

in der gerade das Bildungsbürgertum Kunstbilder und -gebilde zugleich verklärte und konsequenzlos machte, ist in Wahrheit eine ungeheure Selbsttäuschung. Und wenn es nichts anderes wäre, das man an Kant lernen könnte: Seine Verortung des Scheins in der Vernunft selbst läßt die angenehme Opposition von Vernunft und Schein nicht mehr zu. Er öffnet uns die Augen dafür, daß wir nicht nur fahrlässig, sondern schlicht dümmlich uns verhalten, wenn wir glauben, unserer Vernunft dadurch die entscheidende Referenz zu erweisen, daß wir sie - im Unterschied zu unseren Bildern der Einbildungskraft - als "illusionslos" bezeichnen. Es gibt auch eine Vernunft des Scheins, einen authentischen (und nicht bloß trügerischen) Schein der Vernunftideen, der die Vernunft der Einbildungskraft befreit. Kant bindet zwar den positiven Vernunftschein noch zweckmäßig an die Ordnung der Erfahrungen zurück, legitimiert ihn durch seine "regulativen" Leistungen (für den Verstandesgebrauch). Aber es schimmert schon etwas von jenem Schein durch, der die Welt selbst erscheinen läßt, und zwar als das Abgründige und Hintergründige, das wir nicht mehr mit reinen Ideen in die Form des Vernünftigen bringen, das vielmehr die Vernunft insgesamt in die Fragwürdigkeit des notwendigen Scheins setzt. Das etwa wäre Nietzsches Gedanke von der ästhetischen Rechtfertigung der Vernunft und nicht mehr von einer vernünftigen Rechtfertigung der Ästhetik.

Aber zunächst geht es noch um Kant und den dialektischen Schein.

Einleitung zur Vorlesung
(13.1.1987)

In die Form einer einfachen, aber offensichtlich keineswegs leichten, Frage gebracht lautet für uns das Grundproblem ästhetischer Erziehung und Bildung: Wie verständigt sich der Mensch über sich selbst und die Welt im Bild-Schein? Bild ist dabei der Titel für alle künstlich-künstlerischen Gestaltungen, in denen wir uns ausdrücklich zu unseren elementaren sinnlichen Verbildlichungen verhalten. Die Frage nach dem bildhaften Welt- und Selbstverständnis im Medium des Scheins, das ist unsere Überzeugung, ist eine fundamentale Frage, der das Nachdenken über ästhetische Erziehung und Bildung sich stellen muß, wenn es sich nicht darauf beschränken will, vorgefundene Kunstproduktionen - irgendwie - zu vermitteln, sondern bestrebt ist, den eigentümlichen Irritations- und Verstehensrang künstlerischer Welt- und Selbstverbildlichung auszuweisen.

Man kann sich in der Tat fragen: Warum soll überhaupt eine "Hinführung" zu ästhetischen Produktionen im engeren und weiteren Sinne stattfinden? Könnte man nicht auch, insbesondere unter dem Eindruck überfüllter Lehrpläne, darauf verzichten, rein ästhetische Gebilde (insbesondere solche der Vergangenheit) in den vielfach besetzten thematischen Horizont des Unterrichts zu bringen? Gibt es nicht zumindest Vorrangigeres, von den komplexen pragmatischen Lebensanforderungen her gewichtet, als die müßige Beschäftigung mit künstlich-künstlerischen Gebilden? Und spräche nicht für eine bloß sekundäre Bedeutsamkeit der "Kunst im Leben" auch jene offenkundige Tatsache, daß Verbildlichungen unseres Lebens im Modus der Kunst zumeist folgenlos bleiben, daß sie gleichsam in einer esoterischen Sphäre entstehen und tradiert werden, aus der nur dann und wann der Lärm des Auffälligen in die "wirkliche Welt" hinüberklingt? Man soll sich nicht täuschen: Das Interesse an ästhetischer Erziehung und Bildung ist sicherlich nicht

so ausgeprägt und fundiert, wie es Funktionäre der Kultur - selbst überzeugt oder bloß werbend - behaupten. Und die apologetische Lage, in die der Kunstbeitrag zur Bildung von alters her versetzt ist, hat sich auch unter Bedingungen "moderner Aufgeschlossenheit" keineswegs durchgreifend geändert. Nach wie vor stehen ästhetische Erziehung und Bildung unter einem höheren Legitimationsdruck als andere praktische und theoretische Erziehungs- und Bildungsbahnen. Will man diesem Legitimationsdruck jedoch nicht bloß opportunistisch nachgeben, etwa mit dem Hinweis auf den Freizeit- und Persönlichkeitswert ästhetischer Bildung (oder mit dem Hinweis, auch Phänomene künstlerischer Welt- und Selbstverbildlichung seien Gegenstände der Wissenschaften und gehörten mithin in ein "wissenschaftspropädeutisches" Curriculum) - will man also nicht auf diese Weise Rechtfertigungspolitik betreiben, so bleibt nur der steinige Weg zur Sache selbst, das heißt: zur Frage o b etwas und w a s von uns selbst und unserer Befindlichkeit in der Welt durch ästhetische Erfahrung vermittelt wird. Erst in der Beantwortung dieser Frage läßt sich der Sinn ästhetischer Erziehung und Bildung, und zwar unterhalb tagespolitischer Apologie, prüfen.

Wir wählten zum Ausgangspunkt unserer Prüfung einen tiefsitzenden Verdacht - den Verdacht nämlich, daß die künstlich-künstlerischen Verbildlichungen in Gebilden der Kunst grundsätzlich "Schein" seien. Nun ist Schein ein Wort mit deutlich negativer Ladung. Diese kommt unter anderem dadurch zum Ausdruck, daß man Sein und Schein (im Sinne von Wirklichkeit und Illusion, Wahrheit und Trug) normativ konfrontiert; allerdings mit dem Zugeständnis, daß der Bild-Schein dort, wo er etwas Wirkliches repräsentiert, eine bestimmte (dokumentarische und didaktische) Berechtigung haben könne. Der "bloße" Schein hingegen, der nichts Wirkliches erkennen läßt, gilt als (bewußte oder unbewußte) Täuschung, also als "unwahr". Einen ersten Hinweis auf die Fragwürdigkeit dieser normativen Unterscheidung von Sein und Schein gab uns (nach anfänglichen eigenen Überlegungen) August Mackes Diktum von Bildern als "gutgelogener Natur", das sich bei ihm mit der Hoffnung verbindet, der Wahrheit durch die gutgelogene Lüge näher zu kommen. Hier stießen wir erstmalig (in unserem Gedankengang) auf die Vorstellung, daß

der Bildschein nicht nur abbilden oder (im schlimmeren Falle) trügen, sondern auch Wahrheit "erscheinen" lassen kann. Nicht also vom Sein zum Schein, sondern vom Schein zum Sein führt dieses "Gedankenspiel" Mackes - wenn man den Begriff der "Natur" durch "Sein" ersetzt. Wir faßten Mackes Versuch einer Umkehrung des üblichen Blicks in die Problemformel des "authentischen Scheins" und der "wahren Illusion". Diese Formeln sind aber selbst nur Wortspielereien, leere Paradoxien, wenn man ihre Sinnfälligkeit nicht darlegen kann. Die Frage müßte also lauten: Wo gibt es so etwas wie einen Bildschein, der nicht abkünftig, sondern ursprünglich ist? Wo gibt es eine Illusion, eine Fiktion, die nicht trügerisch, sondern wahr ist - zumindest wahr sein kann?

Diese Fragen - alle auf den Zusammenhang von Bildschein und Wahrheit hinauslaufend - führten uns zu Kants Gedanken zum Scheinphänomen in der transzendentalen Dialektik. Wir schlüsselten uns diese Gedanken in der Perspektive unseres Interesses auf und fanden: Es gibt bei Kant zumindest eine Tendenz, den Schein nicht nur als Selbstbetrug der schließenden Vernunft zu entlarven (worauf es ihm allerdings wesentlich ankommt). Insbesondere das Phänomen der Ideen, denen nichts in der Wirklichkeit entspricht und die dennoch nicht illusorisch sind, verweist auf jenen Typus des erscheinen-lassenden Scheins, der nach unseren (und Mackes) Überlegungen nicht mehr als bloß abkünftig begriffen werden kann. Kant betrachtet diesen Schein, der alle Erscheinungen gleichsam überfliegt und doch auf sie zurückstrahlt, als Regulativ für den Vernunftgebrauch (also nicht als konstitutiv). Allerdings, dieser Schein kann auch täuschen, dann nämlich, wenn man die Ideen-Bilder als Abbilder von "Dingen an sich" begreift, die uns - nach Kant - völlig unzugänglich sind. Die Ideen-Bilder, die uns die Erscheinungen unter fiktiver Totalität und außerhalb von Raum und Zeit "vorstellen", sind reine Gedankendinge, aber durchaus keine Phantasmagorien, wie "pöbelhafte" Kritik meint. Das für uns Interessante an der Kantischen Rehabilitation des Ideenscheins war schließlich der Begriff des "Gegenstands in der Idee" - interessant deshalb, weil dieser Begriff phänomenal aufschlußreich sein kann für die Bildlichkeit von Kunstgebilden überhaupt. Denn was durch die Bilder

und die Gebilde der Kunst erscheint, hat durchaus etwas von der Struktur dieser "Gegenstände in der Idee", wenn man davon ausgeht, daß auch sie (sofern sie nicht bloß abbilden wollen) weder an der Wirklichkeit abgezogen noch mit der Wirklichkeit zur Deckung zu bringen sind. Auch die Kunstbilder, so läßt sich sagen, zeigen nicht nur, was ist, sondern lassen dieses erscheinen, ohne selbst bloße Erscheinung zu sein.

Einleitung zur Vorlesung
(20.1.1987)

Diese Einleitung kann kurz sein. Wir haben unsere eigene Vermutung, daß Schein nicht bloß Schein sei, sondern authentisch eine Welt erscheinen lassen könne, die in ihrer Unwirklichkeit durchaus wirklich und eigenständig sei, mit Kant einerseits erhärten können. Andererseits hat uns Kants Analyse des dialektischen Scheins (im Zuge seiner transzendentalen Umschrift der platonischen Ideenlehre) doch wieder auf die Verpflichtung des Scheins auf Dienst- und Organisationsleistungen für die urteilende Vernunft geführt. Insofern wäre hier die Authentizität des Scheins nur eine begrenzte. In dieser Beobachtung meinten wir noch einen späten Nachklang der normativen Unterscheidung von Vernunft und Schein in der platonischen Ideenmetaphysik zu sehen. Anders gesagt: Auch bei Kant hat sich der Schein noch nicht zu seiner Wirklichkeit befreit. Schein legitimiert sich im Horizont urteilender Vernunft und nur dort. Das gilt auch für das ästhetische Urteil. Die Konsequenzen für die Legitimation ästhetischer Erziehung und Bildung sind nicht zu übersehen: auch sie hatte letztlich nur einen subsidiären Charakter in der Vernunft- und Urteilsentwicklung, sei es des Einzelnen (oder wie bei Schiller) des Volkes auf dem Wege zum Vernunftstaat.

Angesichts dieser "Restriktion" des authentischen Scheins auf seinen Vernunftbeitrag (und sei es auch nur die Vernunft des Geschmacks) muß ein Denkversuch von höchstem Interesse sein, der das Problem des Scheins nicht primär von der Vernunft her aufnimmt, sondern in den Horizont des Spiels stellt, so aber, daß mit dem Spiel nicht nur ein beliebiges und entlastendes menschliches Tun gemeint ist, sondern ein elementarer Weltbezug, in dem die Welt selbst - und zwar symbolisch begriffen - als Spiel "erscheint". Diese Optik steht in deutlichem, sogar krassem Widerspruch zum platonischen Vernunftbau der Welt (wie auch zum transzendentalen Vernunftentwurf der Erscheinungswelt bei Kant).

Eugen Fink machte sich diese Optik denkerisch zu eigen. Er stellte gegen die metaphysische Denktradition der Vernunft den Gedanken, daß die Welt selbst im Schein spielerisch aufscheint, daß unsere Vernunft in ein Weltspiel eingelassen ist, dem die Kunst vielleicht eher entspricht als die urteilende Ratio. Sollte sich diese Optik in der Entwicklung des Gedankens bewähren, so wäre der authentische Schein ganz zu sich selbst befreit, und die Begründung ästhetischer Erziehung und Bildung wiese dieser einen Rang zu von wahrhaft kosmologischem Gewicht.

Aber verfolgen wir zunächst Finks Auseinandersetzung mit Platon, dem er notwendig in Gedanken als Herausforderer gegenübertritt, muß.

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

© Egon Schütz