

Zur Fiktion und Wahrheit in der Kunst

WATANABE Jiro

1.

Die neuzeitliche Ästhetik hat das Ziel eines Kunstwerkes in dem Ausdruck der Schönheit gesehen und so den Versuch gemacht, aus den subjektiven Bedingungen des menschlichen Gemüts die Entstehung der Kunstschönheit zu erklären. Ein großer Vertreter dieser neuzeitlichen Ästhetik war Kant, der in seiner "Kritik der Urteilskraft" bekanntlich, außer der Naturschönheit, auch die Kunstschönheit zum Problem gemacht und das interesselose Wohlgefallen an einem schönen Kunstwerk aus dem "freien Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes" (KdU 56) verständlich gemacht hat. Aber durch das Seinsdenken Heideggers ist diese neuzeitliche Ästhetik scharf kritisiert und stattdessen eine sozusagen ontologische Ästhetik in seiner berühmten Kunstabhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes" aufgestellt worden. Danach ist die Kunst nicht als Ausdruck der Schönheit, sondern als das "Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden" (UK 33) oder "die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk" (UK 81) angesehen, und das Kunstwerk ist nicht aus den subjektiven Bedingungen der menschlichen Gemütskräfte, sondern aus der ontologischen Struktur des Kunstwerkes selbst aufgewiesen. So hat es sich ergeben, daß ein Seiendes, wenn seine Wahrheit ins Werk gesetzt wird, in das "Lichte" seines Seins zu stehen kommt und so das Sein in das Ständige seines "Scheinens" kommt (UK 33), daß eben dieses "ins Werk gefügte Scheinen" "das Schöne" ist (UK 61), daß gerade das "Erscheinen" als das "Sein der Wahrheit im Werk und als Werk" "die Schönheit" ist (UK 93). Heidegger zufolge ist also die Schönheit nicht das Ziel der Kunst, sondern nur ein bloßes Resultat der ins Werk gesetzten Wahrheit des Seienden. Das Erscheinen oder Scheinen der Wahrheit des Seienden gibt sich in dem Kunstwerk als das "Lichte" und letztlich als das "Schöne". In dem Kunstwerk kommt es alles nicht auf die Schönheit an, sondern auf die Wahrheit des Seins des Seienden selbst. Diese ontologische Wendung der Kunstauffassung hat Heidegger eindrucksvoll und vortrefflich vollzogen.

Aufgrund dieser Heideggerschen Kunstinterpretation hat später Gadamer seine großartige hermeneutische Philosophie in seinem epochemachenden Werk "Wahrheit und Methode" begründet, dessen erster Teil in der Tat das Problem der Kunst aufgegriffen und in der Kunst das Wahrheitsgeschehen gesehen hat. In einem Kunstwerk, egal, ob ein Gemälde, eine Musik oder ein Gedicht, sieht man das "Wesen" einer Sache "dargestellt", "erkennt" darin die Wahrheit des Seienden "wieder" und wird so "ekstatisch" verzaubert in die Offenbarkeit der Wahrheit im Werk hineingezogen (WM 103,105-110,124). Durch diese Kunsterfahrung gelangt man letzten Endes zur "Selbsterkenntnis" (WM 126) in der Welt. Die Kunst ist gleichsam das Medium, wodurch der Mensch der Wahrheit seines In-der-Welt-seins tiefgehend inne

werden kann. So gilt das Kunstwerk als das ursprüngliche Wahrheitsgeschehen, in dem der Mensch sich der Wahrheit der Welt und seines eigenen Lebens bewußt wird, darüber reflektiert und so sich die Wahrheit des In-der-Welt-seins auslegend aneignet. So beschränkt sich die Wahrheit nicht bloß auf die naturwissenschaftliche Wahrheit, sondern vielmehr lebt der Mensch in allen Gebieten seiner geschichtlichen Lebenserfahrung aus der auszulegenden, hermeneutischen Wahrheit. Hermeneutische Welterfahrung ist über die naturwissenschaftlich-methodische Gewißheit hinaus zur ursprünglichen Wahrheitserfahrung des Menschen geworden.

Meines Erachtens hat aber diese hermeneutische Kunstauffassung nicht mit Heidegger und Gadamer begonnen, sondern darüberhinaus kann die Urquelle dieser Ansicht bei Nietzsche und Schopenhauer gefunden, ja sogar ferner bis zu Aristoteles' Poetik zurückverfolgt werden. Bei Nietzsches "Geburt der Tragödie" ist der Ursprung der griechischen Tragödie in dem "Dionysischen" gesucht. Der griechische Lyriker z.B. sang aus dem "Abgrund des Seins" (GT 68), völlig durch dessen dionysische Wahrheit erschüttert; der Lyriker ist gleichsam ein "Medium" (GT 71), durch das hindurch die Wahrheit des Seins ans Licht kommt. Aus dieser "schrecklichen Tiefe" (GT 196) ist die griechische Kunst entstanden. Hinter der Kunst liegt eine "schreckliche, ungeheuere Tiefe" (GT 60,127,196) bzw. der "dionysische" "Abgrund" des Seins (GT 68,181,188), d.h. die Wahrheit des Seins verborgen. Die Kunst ist ein Reflex dieser versteckten Wahrheit. Nietzsche weist das "Subjektive" und die "Subjektivität im Sinne der neueren Ästhetiker" streng zurück und verlangt eine Kunstauffassung, die auf die Wahrheit des Seins, d.h. in Nietzsches Worten in der "Geburt der Tragödie" gesagt, auf die "Objektivität" und ein "reines interesseloses Anschauen" gerichtet ist (GT 66,68).

Diese Kunstauffassung Nietzsches ist aber durch den Gedanken Schopenhauers stark beeinflusst. Schopenhauer zufolge besteht die Kunst in der Erfassung der Wahrheit der Dinge als "Idee", und der Künstler ist ein interesseloses, willenloses, völlig objektives, "rein erkennendes Subjekt", sozusagen "klares Weltauge" (WWV 273f.). Schopenhauer sieht in einer solchen Kunst den einstweiligen "Trost" im Leben und die augenblickliche "Erlösung" von dem schmerzvollen Leben (WWV 384). Der Mensch lebt nach Schopenhauer in dieser Welt endlos, von dem "blinden Willen zum Leben" (WWV 392) getrieben, voll von Schmerzen. Menschliches Leben sei Leiden, das ist die Grundthese Schopenhauers. Die Kunst ist für den Menschen einstweilig ein "Trost" und eine "Erlösung", aber nicht endgültig; durch die Kunst vermag er niemals zur völligen Befreiung vom Leiden auf dieser Erde zu gelangen. Dazu muß man "Mitleid" (WWV 525f.) übernehmen, aber letztlich die "Resignation" (WWV 531) lernen. Die "Askesis" (WWV 532) ist das letzte Wort Schopenhauers. Dieser schmerzvolle Gedanke Schopenhauers hat auf Nietzsche tief beeinflusst. Die Grundgedanken Nietzsches, die Tragödie sei aus der Wahrheit der schrecklichen dionysischen Tiefe, dem Abgrund des Seins, entstanden, der sich ewig, voll von Schmerz und Lust, zerstörend erzeugt, sind zweifellos im Zusammenhang mit der Schopenhauerschen Weltauffassung zustande gekommen.

Aber diese ontologische Kunstauffassung stammt, genauer besehen, ursprünglich aus Aristoteles. Seine Poetik vertritt die Ansicht, daß die Poesie, besonders die griechische Tragödie, indem sie die "allgemeine" Wahrheit des menschlichen Lebens schildert, viel "philosophischer" ist, als die Historie, welche nur "einzelne" Tatsachen festzustellen vermag

(AR 1451b 5-7). Der Mythos der Tragödie zielt darauf ab, auf eine "wahrscheinliche" oder "notwendige" Weise (AR 1451a 12-13,38) das "möglich Geschehende" (AR 1451a 37-38) des menschlichen Lebens darzustellen. Die Tragödie bemüht sich, die Praxis und das Leben des Menschen in ihrer Wahrheit konstitutiv und konkret in ihrem konsequenten Werdegang ihrer komplizierten synthetischen Prozesse darzustellen. Die Mimesis der Kunst muß als keine naive Abbildung, sondern, wie P. Ricœur sagte, als eine "originale Konstitution" (MV 57) aufgefaßt werden. In dieser originalen Konstitution suchte der griechische Künstler, die wahre Wirklichkeit des allgemeinen Menschenlebens in ihrem tragödischen Schicksal zu zeigen, indem er die Zuschauer in den Bann des elenden und furchtbaren Geschicks des Helden hält.

Die ontologische Ästhetik hat sich also von Aristoteles über Schopenhauer und Nietzsche bis Heidegger und Gadamer entfaltet und bildet einen festen Hintergrund der abendländischen Ästhetik. Die neuzeitliche Ästhetik ist nur auf der Basis dieser langen Tradition als eine übergehende Abart zur Erscheinung gekommen und kann keineswegs als die ursprünglichste Kunstauffassung betrachtet werden.

2.

Aber hier mag man einen Einwand erheben. Wenn auch die Kunst die Wahrheit darstellt, wäre es doch daran kein Zweifel, daß ein Kunstwerk, sei es Musik, Gemälde oder Gedicht, trotzdem bloß eine nichtwirkliche, irreal, daher nur phantasierte Welt zeigt. Wie sollte man dann den Charakter dieser Fiktion der Kunst begreifen, wenn die Kunst die Wahrheit ins Werk zu setzen beabsichtigt? Man könne doch dem Kunstwerk keineswegs den Charakter einer Fiktion absprechen. Wenn dem so wäre, wie könnten die Wahrheit und die Fiktion ohne Widerspruch in der Kunst zu synthetisieren sein? Vorausgesetzt, die Wahrheit der Kunst wäre mit der Fiktion durchsetzt, was für eine Wahrheit komme in dem Kunstwerk zustande? Denn normalerweise sollte der Irrtum oder Schein streng von der Wahrheit getrennt werden. Wie könnte die mit Schein behaftete Wahrheit als Wahrheit zustande kommen und außerdem als schön scheinen?

Solche Fragen müßte man gegenüber der oben skizzierten ontologischen Kunstauffassung unvermeidlicherweise stellen, die doch das Wesen der Kunst als die ins Werk gesetzte Wahrheit des Seienden erfaßt hat. Im Hinblick auf die neuzeitliche subjektive Ästhetik kommen diese Fragen nicht vor, weil sie die Kunst als das "freie Spiel" der Gemütsvermögen betrachtet; ein "freies Spiel" hat doch normalerweise, wie man meinen möchte, anscheinend nicht mit der Wahrheit zu tun. Wie sollte man dann das Element der Fiktion in der Kunst begreifen, die doch die Wahrheit des Seins ins Werk zu setzen beabsichtigt? Wie sind die Fiktion und die Wahrheit in dem Kunstwerk aufeinander bezogen?

Aber wir müssen fragen, ob es wahr ist, daß das Kunstwerk in seiner ins Werk gesetzten Wahrheit irgendwie mit der Fiktion behaftet sei. Ist das Kunstwerk wirklich aus der Wahrheit und der Fiktion zusammengesetzt? Zur Auflösung der obengenannten Fragen wollen wir hier bekannte erste Verse eines Gedichtes Goethes zitieren; Goethe fängt in

seinem berühmten "Mailied" (GE 16) so zu singen an:

Wie herrlich leuchtet
 Mir die Natur!
 Wie glänzt die Sonne!
 Wie lacht die Flur!

1) Vorausgesetzt, daß unter der Fiktion das Wunderliche, das Außergewöhnliche, das Phantastische, ja sogar das Unmögliche, das Absurde und das Unwirkliche usw. verstanden werden soll, so ist dieses Gedicht keineswegs eine Fiktion. Die "herrlich leuchtende Natur", die "glänzende Sonne" und die "lachende Flur" sind uns sehr bekannte Dinge, die wir im alltäglichen Leben ständig als zweifellose Dinge erfahren können. Sie sind nichts Phantastisches.

2) Wenn gleich aber diese Dinge nicht wunderbar, sondern sehr alltäglich erfahrbar sind, ist doch der Anblick, den dieses Gedicht schildert, nicht ohne weiteres, so könnte man sagen, eine wirkliche Tatsache, die wir z.B. jetzt, da wir dieses Gedicht lesen, um uns herum feststellen können. Jetzt, da wir es lesen, regnet es draußen tüchtig, in Wirklichkeit glänzt dort keine Sonne, sondern der Himmel ist völlig dunkel und bewölkt. Es gibt keine "lachende" Flur, sondern der Boden ist jetzt im Winter durch den Schnee bedeckt. Also, dieses Gedicht stellt unsere jetzige Wirklichkeit keineswegs dar. Sein Inhalt ist keine Tatsache.

3) Dem könnte aber ein Anderer sofort entgegen, daß dieses Gedicht zwar nicht unsere Tatsache, jedoch eine wirkliche Erfahrung, die Goethe damals in seinem Leben gemacht hat, zum Ausdruck bringt, daß es also irgendwie auf eine bestimmte Tatsache bezogen sei. Wir müssen aber dann fragen, welche tatsächliche Erfahrung Goethes dieses Gedicht gemeint hat? Wann und wo hat Goethe diese Erfahrung gemacht, in der die "Natur leuchtet", die "Sonne glänzt" und die "Flur lacht"? Meint die "Natur" vielleicht irgendeine bestimmte Landschaft in Frankfurt am Main, Straßburg oder Weimar? War es im Mittag, Vormittag oder Nachmittag, daß Goethe diese Erfahrung gemacht hat? Wie hat die Flur dann gelacht? Welche Häuser und Bauten waren dann in dieser Landschaft gesehen worden? Welche Blumen blühten dort? Aber niemand kann auf diese Fragen Antwort geben, weil eben das Gedicht keine genaue Schilderung irgendeiner tatsächlichen Landschaft ist, deren Goethe seinerzeit in Deutschland in einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit gewahr geworden wäre. Sollte der Inhalt eines Gedichtes stets auf eine bestimmte Tatsache bezogen sein, könnten wir gegebenenfalls den in dem Gedicht dargestellten Anblick im Mai, den Goethe wohl wirklich wahrgenommen und zum Inhalt des Gedichtes gemacht hätte, genau noch eingehender bestätigen. Jedoch, das ist sowohl unmöglich als auch sinnlos, und zwar nicht deshalb, weil wir dann in endlose Bemühungen um Feststellung hineingezogen werden, sondern gerade deshalb, weil solche Bemühungen grundsätzlich unsinnig sind; denn das Gedicht hat eigentlich nicht die Absicht, eine tatsächliche Schilderung der Wirklichkeit zu erzielen.

4) Das Gedicht hat offensichtlich, wie Aristoteles schon sagte, nicht mit den einzelnen tatsächlichen Geschehnissen zu tun, sondern ist eigentlich darauf aus, eine allgemeine menschliche Erfahrung zum Ausdruck zu bringen. Goethe hat die herrlich leuchtende Natur im Mai "im allgemeinen", die glänzende Sonne und die lachende Flur im Mai "überhaupt"

gesungen. Das Gedicht ist keine tatsächliche Darstellung einer Wirklichkeit, sondern ein Ausdruck einer "allgemeinen" menschlichen Erfahrung, könnte man sagen. Nun, eine "allgemeine" Erfahrung bedeutet eine "mögliche" Erfahrung, denn die Naturschönheit im Mai z.B. gilt allgemein für eine mögliche Landschaft, sei es in Deutschland oder in Japan. Ist es dann, so könnte man sagen, eine erfahrbare allgemeine und mögliche Welt, die das Gedicht auszudrücken bemüht ist? Könnte man dann den Schluß ziehen, daß eine mögliche menschliche Erfahrung der eigentliche Gegenstand einer Poesie sei? Das ist gewiß zu einem Teil wahr, jedoch auf der anderen Seite irreführend und unzureichend. Sicherlich ist es so, daß in einer möglichen Welt keine Einzelheiten eingehend festgestellt werden können, weil das Mögliche den Charakter einer Allgemeinheit in sich hat. In diesem Sinne bezieht sich gewiß die Poesie auf eine mögliche Welt, weil sie, wie gesagt, nicht mit den einzelnen Tatsächlichkeiten, sondern mit der allgemeinen menschlichen Erfahrungswelt zu tun hat.

5) Daß aber das Gedicht auf eine mögliche Welt bezogen sei, macht doch keine Eigenheit des Gedichtes aus. Denn auf eine mögliche Welt bezieht sich ohnehin jedes Wort und die Sprache überhaupt. Ein Wort, z.B. "Mensch" meint etwas Allgemeines, sozusagen etwas Mögliches, was für jeden Menschen gilt. Der Mensch heißt im allgemeinen animal rationale, vernünftiges Lebewesen, und diese Charakteristik trifft auf jeden Menschen zu, egal, ob Japaner oder Deutscher, Mann oder Frau, Kind oder Erwachsener. Das Wort "Mensch" bedeutet etwas Gemeinsames, was jedermann besitzen soll. Es zeichnet einen möglichen Rahmen vor, innerhalb dessen etwas ein Mensch sein kann. Der Inhalt eines Begriffes bildet einen Inbegriff der Merkmale, die jeder unter seinen Umfang fallende Gegenstand haben soll, und ist in diesem Sinne nichts anderes als Bedingung der Möglichkeit dafür, daß etwas ein solcher Gegenstand sein kann.

6) Wenn ein Gedicht aus Wörtern zusammengesetzt ist, die schon in sich selbst einen möglichen Gegenstand oder Sachverhalt bezeichnen soll, so ist die Feststellung, das Gedicht sei auf eine mögliche Welt bezogen, durchaus nicht ausreichend, die Eigenheit eines Gedichtes zu bestimmen. Wenn das Wort selbst, nämlich das Zeug des Gedichtes, auf etwas Mögliches andeutet, dann ist es selbstverständlich, daß das daraus zusammengesetzte Gedicht ohne weiteres auf eine mögliche Welt bezogen sei. Eine mögliche Welt zu bezeichnen, ist die Eigenschaft jedes Wortes oder der Sprache überhaupt und keine Auszeichnung eines Gedichtes, denn jedes Wort, die Sprache selbst, besitzt diese Charakteristik in sich.

7) Dann erhebt sich unvermeidlich eine Frage, worin das Wesen des Gedichtes besteht. Heidegger sagt, daß das Gedicht keineswegs nur "die vorstellbaren, bekannten Gegenstände und Vorgänge" mit den Wörtern behängt, sondern daß es Gegenstände nennend "ins Wort ruft" (US 21). "Das Rufen bringt sein Gerufenes näher"; "das Herrufen ruft in eine Nähe. Aber der Ruf entreißt gleichwohl das Gerufene nicht der Ferne, in der es durch das Hinrufen gehalten bleibt. Das Rufen ruft in sich und darum stets hin und her; her: ins Anwesen; hin: ins Abwesen" (US 21). Goethes Gedicht ruft die herrlich leuchtende Natur ins Anwesen her, gerade inmitten der Abwesenheit dieser Natur. Das Gedicht ruft etwas Abwesendes ins Anwesen. Diese Abwesenheit hat die neuzeitliche Ästhetik als etwas Phantastisches, als eine Fiktion ausgelegt, aber die Abwesenheit ist ontologisch eine Ferne oder eine Offenheit, in der

ein Seiendes in seinem Wesen dem Menschen erscheint. Aufgrund dieses offenen Horizontes kommt jegliches Seiende erst vor uns und geht wieder weg. Durch diesen Horizont der Abwesenheit erschließt ein Gedicht eine Welt, in der die Natur herrlich leuchtet, die Sonne glänzt und die Flur lacht: eine lebendige Naturerscheinung. Das Gedicht ruft die Erscheinung der ewig jungen Natur in die Nähe, d.h. ins Anwesen. Aber wozu? Um immer wieder diese lebendige Natur im Mai in die Erinnerung zu rufen und die frische Erfahrung zu wiederholen. Das Gedicht bezweckt, eine Wiedererkenntnis des Wesens der erfahrenen Welt zu bewahren, um noch einmal selbst in dieser Welt mit dieser Selbsterkenntnis lebendig sein zu können.

8) Das, was die neuzeitliche Ästhetik die Fiktion genannt hat, ist in Wirklichkeit keine phantasierte absurde Unwirklichkeit, sondern gerade ein heuristischer Apparat, mit dem man die verborgene Wahrheit des menschlichen Lebens erneut sehen kann. Der Logos bedeutet nach Heidegger ursprünglich das "Sehenlassen" (SZ 32ff.), und dieses Sehenlassen ist das Wesen der Rede, die das fundamentale Existenzial des In-der-Welt-seins ausmacht. Das Ziel der dichterischen Rede ist Heidegger zufolge das "Erschließen von Existenz" (SZ 162). Die sogenannte Fiktion, die der Dichtung als wesenhaft eigen gilt, ist eigentlich nichts anderes als der heuristische Gesichtspunkt, mit dessen Hilfe erst im Gedicht die Wahrheit des In-der-Welt-seins in Sicht kommt. Der Gehalt des Gedichts ist die Wahrheit des In-der-Welt-seins, die Methode des Gedichtes ist aber das heuristische Sehenlassen, zu dessen Mittel die Fiktion gehört. Mit dieser Methode sucht ein Gedicht, die Wahrheit der menschlichen Welterfahrung zu zeigen. Diese Wahrheit ist total verschieden von der der Naturwissenschaften. Außer der naturwissenschaftlichen Wahrheit gibt es doch wirklich die Wahrheit der menschlichen Welterfahrung, auf die das Gedicht wesenhaft gerichtet ist.

3.

Nach der ontologischen Ästhetik, läßt das Kunstwerk die Wahrheit des In-der-Welt-seins sehen, und die Fiktion ist ein bloßes Mittel, den Menschen aus der alltäglichen banalen Wirklichkeit hinauszuführen und der vergessenen ursprünglichen Wahrheit inne werden zu lassen. Nach der neuzeitlichen Ästhetik, wird das Kunstwerk durch die subjektiven Gemütsbedingungen ermöglicht, besonders durch ein "freies Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes" bei Kant, wie schon gesagt. Aber gegenüber der letzteren Ansicht erhebt sich sofort ein Bedenken, wenn man daran denkt, daß ein Künstler ohne Ziel, ohne Zweck, also ohne Ideen, vielleicht keine künstlerische Tätigkeit in Angriff nehmen kann, daß er also mit den allzusehr allgemeinen unbestimmten Bedingungen des "freien Spiels" der Gemütskräfte nichts anfangen könnte. Zur schaffenden Tätigkeit müßte der Künstler unbedingt irgendwelche "Ideen" oder Konzeptionen haben, die aber mit der Wahrheit der zu schaffenden Dinge zu tun haben sollte. In der Tat hat auch Kant letzten Endes anerkannt, daß die Kunst aufgrund der "ästhetischen Ideen" ermöglicht werden kann. Die subjektiven Bedingungen des "freien Spiels" der Gemütsvermögen müssen sich auf das Objektive beziehen, das in den "ästhetischen Ideen" ausgedrückt werden kann. So enthält die Kantische Ästhetik, genau besehen, zwei Seiten in sich, nämlich sowohl das Moment der neuzeitlichen Ästhetik, als auch das der ontologischen

Ästhetik. Damit wir Kant gerecht werden können, müssen wir also zum Schluß kurz auf einige verborgene ontologische Seiten der Kantischen Ästhetik hinweisen.

Durch die Kantische Ästhetik blickt stellenweise bekanntlich das Moralische durch, das das Wesen seiner Philosophie ausmacht. Das soll bedeuten, daß bei Kant das "Schöne" letzten Endes, wie es seit Platon der Fall war, mit dem "Guten" im Zusammenhang steht, daß also in seiner Ästhetik ein traditioneller Gedanke seit Platon, das Sein sei in seinem Grunde das Schöne und zugleich Gute, im Werk ist. Die ursprüngliche Eigenschaft des Seins als das Schöne und Gute, also ein ontologisches Fundament des Schönen, ist auch in dem neuzeitlichen Philosophen Kant noch immer wirksam. Das läßt sich bei Kant aus verschiedenen Stellen nachweisen.

Zunächst spricht Kant in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft, außer dem Schönen, bekanntlich von dem Erhabenen; das Erhabene kommt nur dann zum Vorschein, wenn wir z.B. durch den Anblick eines durch Stürme empörten, weiten Ozeans erschüttert sind, uns ohnmächtig fühlen und doch uns der Idee des Übersinnlichen in uns bewußt werden. Wichtig ist dabei, daß nicht die rohe Naturerscheinung selbst, sondern die in uns erwachte Idee des Übersinnlichen erhaben ist. Das Übersinnliche steht bei Kant im engen Zusammenhang mit dem Moralischen. In dem von Kant behandelten Erhabenheitsgefühl spiegelt sich das ontologisch-moralische Element der Kantischen Ästhetik. Da aber Kant das Erhabene scharf von dem Schönen getrennt behandelt, so muß man das Schöne vorwiegend im Auge haben, um dann festzustellen, ob auch hier das Moment des Ontologischen vorfindbar ist.

Nun aber ist es in der Tat so, daß auch bei dem Schönen, besonders bei der Naturschönheit das ontologisch-moralische Moment der Kantischen Ästhetik zum Vorschein kommt. Kant unterscheidet die Naturschönheit von der Kunstschönheit, und überzeugt sich sogar von dem "Vorzug der Naturschönheit vor der Kunstschönheit" (KdU 151), weil bei den für die Naturschönheit Interessierten mit Sicherheit eine "gute" und "schöne" Seele (KdU 150,152), d.h. "eine Anlage zu guter moralischer Gesinnung" (KdU 152), zu vermuten ist. Die Schönheit ist für Kant letztlich "Symbol der Sittlichkeit" (KdU 211).

Ferner hängt es damit zusammen, daß Kant den Geschmack für Schönheit dem Genie als Fähigkeit zur schönen Kunst vorgezogen hat. Der Geschmack ist das Beurteilungsvermögen der Natur- und Kunstschönheit, dagegen ist das Genie nur für das Schaffen der Kunstschönheit nötig. Da aber Kant, wie oben gesagt, letzten Endes aus moralischen Gründen die Naturschönheit als die Kunstschönheit höher schätzt, so ergibt es sich, daß er den Geschmack für wichtiger gehalten hat, als das Genie. Denn das Interesse für die Kunstschönheit kann gegebenenfalls "eitel, eigensinnig und verderblich" (KdU 150) werden, außerdem ist das Genie oft allzusehr originell und "geistreich", so daß sein Werk manchmal in den "Unsinn" (KdU 175) verfallen kann. Das Genie müßte also nach Kants Meinung, wenn es mit dem Geschmack in Widerstreit kommt, "aufgeopfert" (KdU 175) werden, und zwar zugunsten der Zucht des Genies, d.h. zum Zweck der Pflege des Geschmacks.

So ist es ganz klar, daß Kant sehr moralischer Philosoph gewesen ist, daß er aufgrund dieser Position im Hinblick auf die Schönheit einen traditionellen ontologischen Standpunkt eingenommen hat. Aber wir müssen jetzt diese moralische Seite Kants außer Acht lassen und

beschränken uns einzig auf die Frage, ob in der Kantischen Auffassung der Schönheit selbst das ontologische Moment enthalten ist. In der Tat ist es so. Kant hat sicher einerseits zwischen der Naturschönheit und der Kunstschönheit unterscheidet, indem er auf die erstere Seite Gewicht legte. Auf der anderen Seite hat aber Kant jedoch nachdrücklich die Gemeinsamkeit beider Schönheiten betont, so daß die Schönheit gemeinsam als in sich selbst bestehend gilt. In der Tat, gemäß der Einsicht Kants, ist die "Natur" schön, wenn sie zugleich als "Kunst" aussieht, und die "Kunst" kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als "Natur" aussieht (KdU 159). Kurz gesagt: die Natur ist schön, wenn sie als Kunst aussieht, und die Kunst ist schön, wenn sie als Natur aussieht. Das ist die Grundthese Kants in bezug auf die Natur- und Kunstschönheit. Mit anderen Worten gesagt, liegt nach Kant etwas Gemeinsames in den beiden Schönheiten.

Was ist aber das Schöne, das für die Natur- und Kunstschönheit gleichgültig gelten kann? Nach Kant kann dieses gemeinsame Schöne bekanntlich so aufgefaßt werden, daß es erstens der Gegenstand eines Wohlgefallens "ohne alles Interesse" (KdU 48) ist; zweitens gefällt es "ohne Begriff" allgemein (KdU 58) und ist somit durch ein "freies Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes" (KdU 56) ermöglicht; drittens ist es gemäß der Form der "Zweckmäßigkeit", ohne Vorstellung eines Zwecks (KdU 77); viertens gefällt es "notwendig" wegen des "Gemeinsinnes", d.h. des "sensus communis" (KdU 81,82,144).

Nun, das freie Spiel bzw. die Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte, wie die Notwendigkeit des Wohlgefallens wegen des Gemeinsinnes, weisen deutlich auf eine neuzeitliche Ästhetik bei Kant hin, weil all diese Momente auf die subjektiven Bedingungen des menschlichen Gemüts bezogen sind. Aber es steht mit dem Problem der "Interesselosigkeit" sowie der "Begriffslosigkeit" des Wohlgefallens am Schönen anders; sie scheinen doch zweifelsohne auf eine ontologische Seite des Schönen bei Kant anzudeuten. So müssen wir diese Seite noch näher herausheben.

Ein Interesse zu haben, bedeutet nach Kant, daß man für die "Existenz" der Dinge interessiert ist; was aber bei dem "Angenehmen" oder dem "Guten" der Fall ist (KdU 40ff.). Aber bei dem Wohlgefallen an den schönen Dingen ist man von solchem Interesse völlig frei und unabhängig. In der bloßen "Kontemplation" (KdU 46,61) gefällt uns das Schöne, ganz indifferent in Ansehung des Daseins seines Gegenstandes. Diese indifferente Interesselosigkeit hat später Schopenhauer dahingehend interpretiert, daß man dabei von dem Individuellen völlig befreit ist und zu einem reinen Erkenntnisobjekt wird, das dann in einer objektiven Kontemplation als "Weltauge" (WWV 274) die Ideen beschaut. Die Interesselosigkeit muß daher nicht als ein negativer, sondern vielmehr als ein positiver Zustand angesehen werden, in dem man, völlig von dem banalen Interesse der Wirklichkeit befreit, außer sich, ekstatisch, in die erschlossene Wahrheit und deren Scheinen verzaubert hineingezogen wird. Gadamer hat diese Ekstasis, dieses Außer-sich-sein, für das wichtigste Moment der Kunsterfahrung gehalten. Auch die Interesselosigkeit bei Kant bezeugt also die ekstatische Hineingehaltenheit des Menschen in die ursprüngliche Wahrheit des Seins; die in einem Kunstwerk zustande gekommen ist.

Ferner, durch die Begriffslosigkeit des Wohlgefallens am Schönen blickt auch sehr deutlich der ontologische Standpunkt Kants durch. Sicherlich sagt Kant eingangs in der "Kritik der

Urteilkraft", daß das Geschmacksurteil "ohne Begriff", doch allgemein gilt. Aber dieses Problem wird zum Schluß der Kritik der ästhetischen Urteilkraft, d.h. in deren Dialektik, wiederum aufgegriffen, gründlich bedacht und zur endgültigen Auflösung gebracht. Im Hinblick auf die Frage, ob das Geschmacksurteil wirklich ohne Begriff zu sein vermag, entsteht Kant zufolge eine "Antinomie" (KdU 196f.). Die Thesis behauptet, daß sich das Geschmacksurteil nicht auf Begriffen gründe, und die Antithesis sagt dagegen, daß es sich auf Begriffen gründe (KdU 197). Kant löst diese Antinomie bekanntlich durch diejenige Synthesis auf, die sagt, daß sich das Geschmacksurteil zwar nicht auf "bestimmten" Begriffen gründet, daß es aber sich auf einem "unbestimmten" Begriff gründet (KdU 199). Nun, der unbestimmte Begriff bedeutet, daß wir einen unbestimmten Begriff vom "übersinnlichen Substrat der Erscheinungen" haben (KdU 199). Dieser unbestimmte Begriff des Übersinnlichen wird, wenn er auf dem Gebiet des Ästhetischen fungiert, die "ästhetischen Ideen" genannt, im Unterschied zu den "Vernunftideen", welche auf dem Gebiet der theoretischen und praktischen Vernunft wichtige Rolle spielen (KdU 200). Kant sagt daher, daß man die Schönheit überhaupt, sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein, den "Ausdruck ästhetischer Ideen" nennen kann (KdU 175). Die Schönheit ist also im Grunde genommen bei Kant der Ausdruck der ästhetischen Ideen von dem Übersinnlichen, das den gesamten Erscheinungen zugrunde liegt. Die Schönheit besteht gewissermaßen auch bei Kant in dem Ausdruck der erschlossenen Wahrheit des Seins, und hat also einen ontologischen Charakter in sich.

Deswegen war Kant der Meinung, daß die Dichtkunst, die den "obersten Rang" in allen schönen Künsten behauptet, innerhalb der Schranken eines Begriffes doch durch die Verknüpfung des Begriffes mit der reichen Gedankenfülle die Form erzeugen kann, die sich "ästhetisch zu Ideen" erheben kann (KdU 183). Die Dichtkunst spielt gewiß mit dem "Schein", also mit der Fiktion, ohne doch dadurch zu "betrügen", und gibt in ihrem Grunde "etwas zum Nachdenken" (KdU 183,185). Diese Funktion der Dichtkunst liegt wahrscheinlich daran, daß sie die Wahrheit des In-der-Welt-seins zum Ausdruck bringt und so ontologisch fundiert ist. In Kant findet sich also zweifelsohne die Position der ontologischen Ästhetik an, obwohl er in dem Vordergrund ein großer Vertreter der neuzeitlichen subjektiven Ästhetik war.

Anmerkung

In dieser Arbeit werden Grundtexte mit Verwendung folgender Abkürzungen zitiert. Die auf Abkürzungen folgende Zahl nennt die Seitenzahl der jeweiligen Ausgaben.

- KdU = I. Kant, Kritik der Urteilkraft, hrsg. v. Karl Vorländer, Phil. Bibl. Bd. 39a, Verlag von Felix Meiner, Hamburg, 1963.
 UK = M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1965.
 WM = H.- G. Gadamer, Wahrheit und Methode, J.C.B.Mohr(Paul Siebeck), Tübingen, 2.Aufl., 1965.
 GT = F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Kröners Taschenausgabe, Bd. 70, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1955.
 WWV = A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1987.
 AR = Aristotelis De Arte Poetica Liber, Oxford University Press, Eighth Impression, 1988.
 MV = P. Ricœur, La métaphore vive, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
 GE = Goethe Werke, Bd.1, Gedichte, ausgewählt v. W. Höller, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1965.
 US = M. Heidegger, Unterwegs zur Sprache, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1959.
 SZ = M. Heidegger, Sein und Zeit, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 15.Aufl., 1984.