

Freiheit und Kunst – Zum Konzept einer transzendentalen Ästhetik

Von Annemarie PIEPER (Basel)

Hermann Krings zum 75. Geburtstag

Martin Heidegger hat das Wesen des Kunstwerks durch den Rückgang in seinen Ursprung zu erhellen versucht, indem er nach der Herkunft, dem Anfang, dem bewegenden Prinzip des Kunstwerks fragt, um über seine Entstehungsgeschichte einsichtig zu machen, was und wie es ist.¹ Das Kunstwerk verdankt sein Entstehen dem Künstler; aber die Beziehung spielt auch umgekehrt: der Künstler wird nur durch das Kunstwerk zum Künstler. Kunstwerk und Künstler bedingen einander wechselseitig. Mit diesem Wechselverhältnis ist nach Heidegger jedoch noch nicht die ursprünglichste Dimension erreicht: die Kunst ist es vielmehr, die Künstler und Kunstwerk in ihrer Bezüglichkeit aus sich hervorgehen läßt.² Was aber ist Kunst? Kunst – so Heideggers Antwort – ist eine ausgezeichnete Weise der Eröffnung des Seienden in seiner Wahrheit.³ Im Kunstwerk, das weder „Ding“ (= Naturobjekt) noch „Zeug“ (= Gebrauchsgegenstand) ist, wiewohl es eine dingähnliche Eigenwüchsigkeit und eine zeugähnliche Handwerklichkeit besitzt,⁴ inszeniert die Kunst Wirklichkeit als Geschehnis der Wahrheit, indem sie das was ist, zum Vorschein bringt. Die Kunst bedient sich des Künstlers, um den Gegenstand von Erde und Welt, von naturhaft heimatlichem Grund und menschlichem Geschick ästhetisch so ins Werk zu setzen, daß im Schönen die Wahrheit des Seienden offenbar wird.⁵

Heideggers Überlegungen zur Kunst zielen auf eine ontologische Ästhetik, die ursprünglicher ansetzt als jene Reflexionen, die entweder beim Subjekt der Kunst – dem Künstler – oder beim Objekt der Kunst – dem Kunstwerk – ihren Ausgang nehmen. Kunst ist für Heidegger weder ein Können im Sinne künstlerischer Produktivität⁶ noch das Produkt eines solchen Könnens.⁷ Kunst ist vielmehr ein Ursprung, der Wahrheit hervorgehen läßt, nicht auf die Weise des Logos, sondern

¹ M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, in: Holzwege (1950) 7–68.

² Vgl. ebd. 7f.

³ Vgl. ebd. 46ff.

⁴ Vgl. ebd. 10ff.

⁵ „Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne. Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit west.“ (Ebd. 44)

⁶ Der Künstler ist für Heidegger nahezu eine *quantité négligeable*. Vgl. ebd. 29: „Gerade in der großen Kunst . . . bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes.“

⁷ Vgl. ebd. 8: „Man meint, was Kunst sei, lasse sich durch eine vergleichende Betrachtung der vorhandenen Kunstwerke an diesen abnehmen. Aber wie sollen wir dessen gewiß sein, daß wir für eine solche Betrachtung in der Tat Kunstwerke zugrunde legen, wenn wir nicht zuvor wissen, was Kunst ist?“

dadurch, daß die Wahrheit sich selbst mittels Farben, Tönen, Worten als Grundriß, Aufriß und Umriß des Seienden gestaltet.⁸ Ich möchte an diesen Heidegger'schen Ansatz beim Begriff der Kunst anknüpfen und zu zeigen versuchen, daß mit der Ebene der Kunst zwar – bezogen auf Künstler und Kunstwerk – eine Ursprungsdimension erreicht ist, daß die Kunst selbst aber keineswegs ein voraussetzungsloser Anfang ist, sondern sich – transzendental betrachtet – einem Freiheitsakt verdankt. Meine These lautet: Das Schöne ist das Apriori der Kunst und hat die Bedingung seiner Möglichkeit in der Freiheit. Ich greife hier einen Gedanken auf, der im sogenannten „Älteste(n) Systemprogramm“ anklingt.⁹ Der zentrale Gedanke darin besagt: „Nur was Gegenstand der *Freiheit* ist, heist *Idee*.“¹⁰ Als Ideen der Freiheit werden angeführt: die Idee der Menschheit, des ewigen Friedens, einer moralischen Welt, einer Gottheit, der Unsterblichkeit. Dann heißt es weiter: „Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der *Schönheit*, das Wort in höherem platonischem Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß *Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit* verschwivert sind.“¹¹ Um diesen Begriff des ästhetischen Aktes geht es mir, d. h. um die Frage, wie Freiheit die Idee der Schönheit generiert und damit Kunst ermöglicht. Da eine Antwort auf diese Frage hier nur im Umriß skizziert werden kann, werde ich so vorgehen, daß ich Kants Analyse des ästhetischen Urteils als Leitfaden für die Rekonstruktion des Freiheitsursprungs von Kunst benutze, um dann auf dem Boden der Transzendentalphilosophie von Hermann Krings den Begriff einer ästhetischen Freiheit zu konturieren. Dabei wird mir zum einen das in der „Transzendente(n) Logik“ von 1964¹² über die transzendente Handlung qua *Poiesis* Gesagte und zum anderen das in „System und Freiheit“ von 1980¹³ über die transzendente Handlung qua *Praxis* Dargelegte als Anhaltspunkt dienen.

Beginnen wir mit der Analyse ästhetischer Urteile vom Typ ‚X ist schön‘, wobei X für einen Kunstgegenstand steht. Zunächst ist zu fragen, ob ästhetische Urteile überhaupt Urteile sind, und wenn ja, gehören sie zur Klasse der theoretischen oder der praktischen Urteile? Auf den ersten Blick scheint es sich um theoretische Urteile zu handeln, denn ästhetische Urteile sind Wahrnehmungsurteile, die sich auf etwas Gegenständliches, mittels der Sinne Erfassbares beziehen. Als solche fallen sie unter die theoretischen Urteile, speziell unter die empiriebezogenen Tatsachenaussagen. Doch sofern sie nicht in erkenntnistheoretischer Absicht gebildet werden, sind ästhetische Urteile keine theoretischen Urteile. Wer

⁸ Vgl. ebd. 51.

⁹ Der etwa 1795/96 entstandene Text ist abgedruckt in: Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen, hg. von M. Frank und G. Kurz (1975) 110–112. Ich übergehe hier die Frage der Verfasserschaft (Schelling – Hegel – Hölderlin o. a.). Vgl. dazu: Das Älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus, hg. von R. Bubner (1973).

¹⁰ Ebd. 110.

¹¹ Ebd. 111.

¹² H. Krings, Transzendente Logik (1964).

¹³ H. Krings, System und Freiheit. Gesammelte Aufsätze (1980).

sagt ‚X ist schön‘, will mehr mitteilen als die bloße Tatsache, daß X eine bemalte Leinwand ist, auf der Farbkleckse so angeordnet sind, daß der Eindruck einer Landschaft erweckt wird. Ästhetische Urteile sind genau insoweit theoretische Urteile, als sie sich auf wahrnehmbare Gegenstände beziehen und über sinnlich Erfassbares wie Töne, Farben, Materialien urteilen. Sie erschöpfen sich jedoch nicht in der Erkenntnis des wahrgenommenen Sachverhalts. Das Prädikat in dem Urteil ‚X ist schön‘ transzendiert die unmittelbar wahrnehmbaren Qualitäten von X und erschließt eine eigene Dimension des Gegenstandes, die dem Erkenntnisvermögen nicht zugänglich ist, dieses aber auch gar nicht interessiert.

Könnte es nun sein, daß die durch das Prädikat des Schönen signalisierte ästhetische Dimension mit einem normativen Qualitätsanspruch verbunden ist, der eine Zuordnung ästhetischer Urteile zur Klasse der praktischen Urteile erlaubt? Praktische Urteile sind handlungsbezogene Urteile, in denen ein moralischer Anspruch erhoben wird. Insofern Kunstwerken häufig eine moralische Funktion zugeschrieben wird – z. B. wenn das Theater als moralische Anstalt oder die Kunst als Mittel zur moralischen Erziehung behauptet wird –, könnte dies den Anschein erwecken, daß sich hinter dem Prädikat ‚ist schön‘ in ästhetischen Urteilen ein moralisch-normativer Anspruch verbirgt, der sie zu einer Unterklasse der praktischen Urteile macht. Dem steht jedoch entgegen, daß ästhetische Urteile keineswegs unmittelbar handlungsbezogen sind bzw. zu einem moralischen Verhalten auffordern. Das Betrachten eines Gemäldes, das Hören von Musik, das Lesen eines Gedichts sind zwar durchaus Tätigkeiten, die einen Anstoß zu moralischen Handlungen geben können, aber ihnen liegt keine moralische Absicht zugrunde. Ästhetische Urteile sind Geschmacksurteile, die, insoweit sie Wahrnehmungsurteile sind, theoretischen Urteilen nahestehen, und insoweit sie auf moralische Handlungen beziehbar sind, in die Nähe praktischer Urteile rücken. Aber sie sind weder theoretische noch praktische Urteile im eigentlichen Sinn, denn es geht in ihnen nicht um Objekterkenntnis und auch nicht um Moralität. Ästhetische Urteile bilden eine eigene Klasse von Urteilen.

Nun ergibt sich jedoch ein Problem, das Kant in seiner „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“¹⁴ als Fehlen des Allgemeinen thematisiert. Die Urteilssynthese gilt nur dann als begründet, wenn sich die Verbindung von Subjekt und Prädikat in einem Satz als Fall eines Allgemeinen – Begriffs, Prinzips, Gesetzes – erweisen läßt, das den im Urteil erhobenen Geltungsanspruch als rechtmäßig beglaubigt.¹⁵ Da im ästhetischen Urteil weder ein theoretischer noch ein praktischer Geltungsanspruch erhoben wird, fallen Verstand und Vernunft als beglaubigende Instanzen aus, d. h. das theoretisch Allgemeine – die Kategorientafel – kommt ebenso wenig zum Zug wie das praktisch Allgemeine – das Sittengesetz. In dieser Verlegenheit bleiben der Urteilskraft nur zwei Möglichkeiten: Entweder erkennt sie ästhetische Urteile in Ermangelung eines Allgemeinen nicht als Urteile an, oder – und dies ist Kants Vorschlag – sie macht sich selbst zur Rechtfertigungsinstanz.

¹⁴ In: I. Kant, Kritik der Urteilskraft (31799) III–LVIII; hier zitiert nach der Meiner-Ausgabe (1959) 1–264.

¹⁵ Ebd. XXVf.

stanz, indem sie eigens ein ästhetisch Allgemeines erfindet. Dadurch gewinnt sie aber auch als Urteilskraft eine neue Qualität, insofern sie sich das Allgemeine nicht von woandersher vorgeben lassen muß, um das Besondere zu bestimmen, sei es: um einen Gegenstand als konkrete Erscheinung, sei es: um eine Maxime als moralische Regel theoretisch bzw. praktisch zu bestimmen. Vielmehr ist die Urteilskraft in jenem Verfahren, das Kant als Reflektieren¹⁶ bezeichnet, frei, und zwar in einem negativen und in einem positiven Sinn: Zum einen ist sie *frei von* jeglicher Vorgabe eines theoretisch oder praktisch Allgemeinen, zum anderen ist sie *frei für* die Setzung eines eigenen Prinzips, das es ihr ermöglicht, den in ästhetischen Urteilen erhobenen Geltungsanspruch auf seine Legitimität hin zu prüfen. Es ist das Prinzip der Zweckmäßigkeit, das die Urteilskraft aus sich selbst nimmt, um eine transzendente Idee des Schönen zu begründen, die als Maßstab zur Beurteilung der Rechtmäßigkeit des in ästhetischen Urteilen erhobenen Anspruchs fungiert.¹⁷ Mir scheint, daß auf dieser prinzipiellen Ebene die Urteilskraft sich aufgrund ihrer Fähigkeit, selbsttätig ein Allgemeines zu erzeugen, als ein Vermögen erweist, das Verstand und Vernunft, denen sie sonst untergeordnet ist, ebenbürtig ist. Wie der Verstand Kategorien hervorbringt, die den in theoretischen Urteilen erhobenen Wahrheitsanspruch legitimieren, und wie die praktische Vernunft das Sittengesetz „macht“ („Faktum der Vernunft“), das den in praktischen Urteilen erhobenen Anspruch auf Sittlichkeit als das schlechthin Gute rechtfertigt – so produziert die Urteilskraft das Prinzip der Zweckmäßigkeit, das dem in ästhetischen Urteilen erhobenen Anspruch auf Schönheit Gültigkeit verleiht. Theoretischer Akt, praktischer Akt und ästhetischer Akt haben dies gemeinsam, daß sie Freiheitsakte sind, gewissermaßen autogenetische Handlungen, durch die Verstand, Vernunft und Urteilskraft als „Vermögen“ und mit ihnen die Ideen des Wahren, Guten und Schönen allererst entstehen. Der Unterschied zwischen den drei Vermögen tritt erst auf der Ebene der Vermittlung zwischen Besonderem und Allgemeinem zutage. Während im Verfahren des „Bestimmens“, das sich in theoretischer Absicht als ein „Schematisieren“¹⁸, in praktischer Absicht als ein „Typisieren“¹⁹ darstellt, das Allgemeine objektkonstituierende Bedeutung hat, hat das ästhetisch Allgemeine im Verfahren des „Reflektierens“ eine ausschließlich regulative Funktion für das urteilende Subjekt, das nach Kant in ästhetischen Urteilen vom Typ ‚X ist schön‘ nicht beansprucht, eine Aussage über eine am Objekt ausweisbare Eigenschaft zu machen, sondern lediglich über eine Befindlichkeit seiner selbst („Gefühl der Lust“) angesichts von X urteilen will.²⁰ Was jedoch die Geltungsqualität des Anspruchs betrifft, der in allen drei Urteilsarten erhoben wird, so ist dieser theoretisch, praktisch und ästhetisch analog selbig und bleibt von der Unterscheidung zwischen „Bestimmen“ und „Reflektieren“ unberührt. Wie theoretische Urteile den Kriterien des Wahren, müssen praktische Urteile

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. XLII ff.

¹⁸ Vgl. I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, B 176 ff.

¹⁹ Vgl. I. Kant, Kritik der praktischen Vernunft, A 119 ff.

²⁰ Vgl. I. Kant, Kritik der Urteilskraft, §§ 34.–35., 142 ff.

den Kriterien des Guten und ästhetische Urteile den Kriterien des Schönen genügen.

Theoretischer, praktischer und ästhetischer Akt sind Modifikationen einer sich frei gestaltenden Produktivität, einer transzendentalen Handlung, die – je nachdem, ob sie unter dem Gesichtspunkt des Erkennens, der Willensbildung oder der Kunst rekonstruiert wird – den Charakter der *Theoria*, der *Praxis* oder der *Poiesis* aufweist. Uns interessiert im Zusammenhang mit unserem Thema „Freiheit und Kunst“ der von Krings als *Poiesis* bezeichnete ästhetische Akt als Ursprung von Kunst.²¹ Wodurch unterscheidet sich die freie Produktivität der *Poiesis* von jener der *Theoria* und der *Praxis*? Auch zur Beantwortung dieser Frage ist in einem ersten Schritt Kants Analyse der Urteilskraft hilfreich, denn ganz gleich um welche menschliche Tätigkeit es auch gehen mag: bei der Urteilskraft laufen alle Fäden zusammen. Sie ist es, die nach Maßgabe des Verstandes, der Vernunft oder ihrer selbst jenen transzendentalen Horizont vorentwirft, in welchem Objekte als erkennbare, Maximen als sittliche und Kunstwerke als schöne erfahrbar werden. Die Grenzen dieses Horizonts sind für das *Erkennen* durch jene synthetischen Urteile a priori abgesteckt, die Kant als „Grundsätze des reinen Verstandes“ eruiert hat.²² Für die *Willensbestimmung* ist der kategorische Imperativ das praktische Urteil a priori, durch das der Horizont des Sittlichen eröffnet wird.²³ Analog muß davon ausgegangen werden, daß auch für den *Geschmack* qua Lust am Schönen ein ästhetisches Urteil a priori anzunehmen ist, das die Bedingungen festlegt, die erfüllt sein müssen, damit ein besonderes Urteil vom Typ „X ist schön“ als begründbar eingesehen werden kann.²⁴

Die Urteilskraft ist gewissermaßen der transzendente Konstrukteur aller synthetischen Urteile a priori. Wird ihr das Konstruktionsprinzip vom Verstand oder von der Vernunft vorgegeben, so verfährt sie bestimmend; nimmt sie es aus sich selbst, verfährt sie reflektierend, und nur als reflektierende ist sie frei. Diese ästhetische Freiheit gilt es nun näher zu beschreiben. Insofern die Urteilskraft vermöge des Prinzips der Zweckmäßigkeit einen Maßstab des Schönen selbst setzt, ist auch sie – wie Kant einräumt – „a priori gesetzgebend“ und beweist damit Autonomie.²⁵ Trotzdem möchte er den Ausdruck „Autonomie“ lieber den Akten „des Verstandes in Ansehung der theoretischen Gesetze der Natur, oder der Ver-

²¹ Vgl. H. Krings, *Transzendente Logik*, a. a. O. 113 ff., 116: „Schließlich kann der transzendente Aktus dadurch charakterisiert sein, daß beide Prävalenzen in einer höheren Einheit zusammenbestehen oder besser: daß sie in einer ursprünglichen Undifferenziertheit dem Aktus seinen Charakter geben. Das bedeutet, daß ein Seiendes sein soll, das nichts ist als die Darstellung der Offenbarkeit des Seins selbst; oder umgekehrt: daß die Erscheinung und Offenbarkeit des Seins selbst sein soll. Der transzendente Sollenscharakter ist zugleich auf das Seiendsein und auf das Erscheinen gerichtet. Der Aktus hat als ganzer den Charakter der ‚Kunst‘ [ποίησις] und sein Telos ist das Schöne.“

²² Vgl. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 187 ff.

²³ Vgl. I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, A 54 ff.

²⁴ Vgl. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 150: „Es ist ein empirisches Urteil, daß ich einen Gegenstand mit Lust wahrnehme und beurteile. Es ist aber ein Urteil a priori, daß ich ihn schön finde, d. i. jenes Wohlgefallen jedermann als notwendig ansinnen darf.“

²⁵ Vgl. I. Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft* (1977) Kap. VIII, 32.

nunft in praktischen Gesetzen der Freiheit“ vorbehalten wissen und schlägt vor, die transzendente Handlung der Urteilskraft als „Heautonomie“ zu bezeichnen, „da die Urteilskraft nicht der Natur noch der [praktischen] Freiheit, sondern lediglich ihr selbst das Gesetz gibt und kein Vermögen ist, Begriffe von Objekten hervorzubringen“.²⁶ Die der Urteilskraft zugestandene Heautonomie beinhaltet somit die Vorstellung einer Freiheit, die nicht regellos ist – d. h. „aufs Geratewohl und blind“ verfährt²⁷ –, gleichwohl aber mit dem Prinzip der Zweckmäßigkeit nur sich selbst eine Regel gibt, durch die sie – in selbstkritischer Absicht – ihrem reflektierenden Prozedere Grenzen setzt. „Zum Behuf der Schönheit bedarf es nicht so notwendig, reich und original an Ideen zu sein . . . Denn aller Reichtum der [Einbildungskraft] bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor.“²⁸ (Einbildungskraft ist hier der Name für die Urteilskraft, sofern sie ohne Regel produziert.) Die Urteilskraft verfährt also als reflektierende nach einem selbst gegebenen Prinzip, durch das sie nur ihre eigene Tätigkeit, aber kein Objekt zu bestimmen vermag. Daß dies jedoch kein Mangel ist, wird deutlich, wenn man darauf achtet, daß sich die Urteilskraft im ästhetischen Reflexionsakt von dem Zwang, ein Objekt theoretisch oder praktisch bestimmen zu müssen, suspendiert, um ausschließlich ihre eigenen Kräfte spielen zu lassen. Das Reflektieren ist eine Tätigkeit, die rein um ihrer selbst willen erfolgt, während das Bestimmen auf die Feststellung von Objekten vorprogrammiert ist.

Damit haben wir eine erste Auskunft über die Besonderheit der ästhetischen Freiheit gewonnen: Indem die Urteilskraft auf ihr eigenes Prinzip rekurriert, befreit sie sich zu sich selbst; sie fungiert nicht mehr als bloßer „Vollzugsgehilfe“ von Verstand und Vernunft, sondern setzt deren Geltungsansprüche zugunsten ihres eigenen außer Kraft. Das theoretisch Allgemeine wird ebenso ausgeblendet wie das praktisch Allgemeine, und so befindet sich die Urteilskraft in ihrem ureigensten Element: Sie wird schöpferisch in der Suche nach einem ästhetischen Allgemeinen. Das Medium der ästhetischen Freiheit ist das Spiel, d. h. die auf sich selbst gestellte Urteilskraft spielt zwischen und mit jenen Vermögen, durch die sie sonst zum Bestimmen eines Objekts genötigt wird. Dieses Spiel, das sich des Prinzips der Zweckmäßigkeit als einziger Spielregel bedient, dokumentiert sich auch in jenen vier Momenten, die Kant als Charakteristika des ästhetischen Urteils a priori hervorhebt. Wenn er erstens das Prädikat des Schönen nur einem interesselosen Wohlgefallen zugesteht,²⁹ so kennzeichnet er die ästhetische Lust als ein freies Gefühl, das aus keinem Bedürfnis entspringt und auch kein Bedürfnis weckt. Im freien Spiel der Einbildungskraft läßt die Urteilskraft ein Kunstwerk zwanglos auf sich wirken und gefällt sich selbst in diesem mit keinerlei Absicht verbundenen Tun. Schön ist mithin in ursprünglicher Bedeutung nicht das Kunstwerk als solches, sondern nur die Empfindung des Subjekts, das sein Gefühl der Lust auf das Kunstwerk überträgt und diesem infolgedessen Schönheit so zu-

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd. Kap. V, 19.

²⁸ I. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 50., 202 f.

²⁹ Ebd. § 2., 5 ff.

spricht, *als ob* sie eine ihm wirklich zugehörige Eigenschaft sei. Das mit dem ästhetischen Wohlgefallen verbundene Gefühl der Ungezwungenheit und Interesselosigkeit ist demnach ein Indiz für jene Freiheit, durch die sich das Gefühl der Lust als ästhetisches Gefühl qualifiziert.

Auch das zweite Moment des Schönen, dem gemäß es „ohne Begriff allgemein gefällt“³⁰, verweist auf die Ursprungsdimension der ästhetischen Freiheit, die an die Stelle des Verstandesbegriffs, der als theoretisch Allgemeines Erkenntnisurteile begründet, den „Zustand eines *freien Spiels* der Erkenntnisvermögen“ setzt.³¹ Die Urteilskraft spielt zwischen den Erkenntnisvermögen der sinnlichen Anschauung und des Verstandes, ohne sie zum Zweck einer Erkenntnis zusammenwirken und ein Objekt konstituieren zu lassen. Durch zwangloses Reflektieren läßt sie jedwedes objektive Erkenntnisinteresse gegenstandslos werden und erzeugt in ihrem Harmonie stiftenden, das Verhältnis von Subjekt und Objekt unbestimmt und damit offen- bzw. freilassenden Spiel eine ursprüngliche Vorstellung von Schönheit, die nicht sinnlich wahrnehmbar, aber doch sinnlich ist, die nicht begrifflich, aber doch allgemein ist. Dieses erste, transzendente Schöne wiederum aktiviert ein Lustgefühl, ein ästhetisches Wohlgefallen, das kein zufälliges, beliebiges Privatgefühl ist, sondern eine durch Freiheit gewirkte Freude, die jedes Subjekt empfindet, sofern es sich reflektierend auf das Spiel der Urteilskraft einläßt. Das durch die Urteilskraft aktivierte ästhetische Lustgefühl ist letztlich eine Freude an Kreativität, die sich im Nachvollzug jenes ästhetischen Freiheitsaktes einstellt, in welchem das transzendente Schöne generiert wird, und die sich bei jeder Beurteilung eines Kunstwerks auf besondere und einzigartige Weise wiederholt.

Nach der Suspendierung des theoretischen Erkenntnisinteresses geht es Kant beim dritten Moment des transzendentalen Schönen um die Aufhebung auch jedweden praktischen Interesses: „*Schönheit* ist Form der *Zweckmäßigkeit* . . . *ohne Vorstellung eines Zwecks*.“³² Indem die Urteilskraft sich ihres eigenen Prinzips der Zweckmäßigkeit bedient, setzt sie sämtliche Ansprüche von theoretischer und praktischer Vernunft außer Geltung und hebt die interessengebundene Interaktion – die Zweck-Mittel-Relation – zwischen beiden Vermögen auf. Übrig bleibt auch hier eine freischwebende, spielerische Beziehung, in der Verstand und Vernunft zweckfrei, d. h. vom Zwang der Handlungs- bzw. Willensbestimmung befreit, gleichrangig miteinander harmonieren. Dominierend ist in diesem Verhältnis einzig das Verhältnis selber, eben jene „Form der Zweckmäßigkeit“, die nur ein anderer Name für die ästhetische Freiheit ist. Die ästhetische Freiheit ergeht sich nicht in materialen Zweck- und Nutzenerwägungen, sondern kreierte das Schöne als in sich geschlossene, rein um ihrer selbst willen wirksame Finalität („*forma finalis*“).³³

Als viertes und letztes Moment des transzendentalen Schönen nennt Kant die

³⁰ Ebd. § 9., 32.

³¹ Ebd. 29.

³² Ebd. § 17., 77.

³³ Ebd. § 10., 32.

Notwendigkeit, mit der dieses trotz des Fehlens objektkonstituierender Begriffe und Gesetze ein ästhetisches Wohlgefallen erzeugt.³⁴ Die Lust am Schönen verdankt sich einer „exemplarischen“ Notwendigkeit,³⁵ die einen allgemein verbindlichen, wenn auch nicht objektiv begründbaren, sondern intersubjektiven Anspruch darstellt. Da nicht der Verstand diesen mit ästhetischen Urteilen verbundenen Anspruch auf allgemeine Anerkennung erhebt und überprüft, muß es eine andere Instanz im Menschen geben, die dies zu leisten vermag. Kant bezeichnet die ästhetische Kompetenz etwas mißverständlich als Gemeinsinn, worunter er „keinen äußeren Sinn, sondern die Wirkung aus dem freien Spiel unserer Erkenntniskräfte“ versteht.³⁶ Der Gemeinsinn ist somit kein angeborener Sinn, sondern eine Fähigkeit, die sich durch den Gebrauch der reflektierenden Urteilskraft im intersubjektiven Diskurs über als schön empfundene Gegenstände allererst herausbildet. Der Gemeinsinn ist mithin als ästhetischer Geschmack oder – in Schillers Terminologie – als Spieltrieb der Sinn für alles Schöne, dem das transzendente Schöne als sein Geltungsgrund zugrunde liegt. Nur in bezug auf eine solche ästhetische Kompetenz, die prinzipiell jedermann erwerben kann, ist es berechtigt, ästhetischen Urteilen eine für alle Subjekte verbindliche Notwendigkeit zuzugestehen, die so etwas wie ein kollektives Lustgefühl als ästhetische Instanz unterstellt, die die intersubjektive Voraussetzung jedweder Beurteilung des Schönen darstellt. Der Gemeinsinn qua ästhetische Kompetenz ist nicht nur Resultat jener ursprünglichen Kreativität, die als ästhetische Freiheit bezeichnet wurde, sondern ermöglicht auch wiederum das freie Spiel der Erkenntniskräfte, das als schön empfunden wird. Daher kann Kant zusammenfassend sagen, ästhetischen Urteilen liege eine „Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz“,³⁷ d. h. eine „freie Gesetzmäßigkeit“³⁸ zugrunde: eben Zweckmäßigkeit oder Heautonomie als schöpferisches Prinzip der reflektierenden Urteilskraft,³⁹ das sich im Gemeinsinn „objektiviert“.

Nachdem wir am Leitfaden von Kants „Kritik der Urteilskraft“ die ästhetische Freiheit als dialektisches Spielen der Reflexion zwischen den vom Zwang des Bestimmens suspendierten Erkenntnisvermögen Verstand und Vernunft beschrieben haben, bleibt nun noch die Frage nach dem formalen Charakter jener transzendentalen Freiheit, die sowohl dem theoretischen wie dem praktischen als auch dem ästhetischen oder poetischen Freiheitsbegriff als notwendiges Konstrukt einer transzendentalen Handlung überhaupt zugrunde liegt. Hier möchte ich, wie bereits angekündigt, Thesen von Hermann Krings heranziehen, um jenen „Akt

³⁴ Ebd. §§ 18.–22., 62–86.

³⁵ Ebd. § 18., 62.

³⁶ Ebd. § 20., 64f.

³⁷ Ebd. § 22., 69.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ästhetische Kompetenz im ausgezeichneten Sinn besitzt nach Kant das Genie. „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“ (ebd. § 46., 181). Als „Vermögen ästhetischer Ideen“ (§ 57., Anm. I., 242) macht das Genie in einem produktionsästhetischen Sinn von seiner ästhetischen Freiheit einen originär schöpferischen Gebrauch, während der in einem rezeptionsästhetischen Sinn Urteilende in dem durch ein Kunstwerk ausgelösten Spiel seiner Einbildungskraft seine ästhetische Freiheit genießt.

des Anfangs und der Initiation“⁴⁰ in den Blick zu rücken, den Krings als ein unbedingtes Handeln charakterisiert, „in welchem sich das transzendente Ich Wirklichkeit gibt und zu sich selbst kommt“.⁴¹ Der Begriff der transzendentalen Freiheit ist meta-theoretisch, meta-praktisch und meta-ästhetisch,⁴² d. h. er bezeichnet ein Unbedingtes als „die primär geltungsbegründende Instanz“,⁴³ die jedweden Geltungsanspruch als solchen – noch unangesehen seiner Bezogenheit auf das Wahre, das Gute oder das Schöne – nur dann als gerechtfertigt anerkennt, wenn er sich auf den ursprünglichen Akt der Selbstsetzung und Selbstaffirmation von Freiheit als „Generierungsgrund“ von Geltung schlechthin zurückführen läßt.⁴⁴ Aber inwiefern generiert die Selbstaffirmation von Freiheit Geltung? Wie läßt sich Freiheit als normative Letztinstanz begreifen?

Es ist zunächst daran zu erinnern, daß theoretische Freiheit, praktische Freiheit und ästhetische Freiheit schon als höchste Geltungsgründe figurieren, die mittels der Ideen des Wahren, Guten und Schönen die Geltungsansprüche von Wissen, Praxis und Kunst rechtfertigen. Geltung beanspruchen heißt demnach soviel wie: Anerkennung, freie Zustimmung von anderen Subjekten für die Stimmigkeit des im Urteil Behaupteten fordern. Diese Forderung ist jedoch nur sinnvoll unter der Voraussetzung, daß das im Urteil Behauptete Regeln untersteht, die sich als autonome Setzungen aller freien Subjekte begreifen lassen, so daß im Akt der Anerkennung eines Geltungsanspruchs fremde Freiheit bejaht wird. Die Anerkennung von fremder Freiheit als solcher wiederum ist nur möglich unter der Voraussetzung, daß sie von derselben Struktur ist wie die eigene Freiheit. Diese transzen-

⁴⁰ H. Krings, *Fragen und Aufgaben der Ontologie* (1954) 96.

⁴¹ Ebd. 118.

⁴² Vgl. H. Krings, *System und Freiheit*, 11. Krings hat den Begriff der transzendentalen Freiheit nicht immer eindeutig als einen nicht nur meta-praktischen, sondern auch meta-theoretischen bzw. meta-logischen Begriff kenntlich gemacht. Daher rührte meine Schwierigkeit, transzendente Freiheit im Kontext einer Letztbegründung der Ethik als deren transzendental-logisches Apriori zu denken. Mit Kierkegaard vertrat ich die These, daß transzendente Freiheit allenfalls der Name für das Moment der Selbstursprünglichkeit praktischer Freiheit sein könne (vgl. A. Pieper, *Die Wahl der Freiheit als die Freiheit der Wahl*, in: *Prinzip Freiheit*, hg. von H. M. Baumgartner [1979] 75–96. Vgl. auch die Replik von H. Krings, *Zum Verhältnis von Logik und Ethik*, ebd. 379–390). Ich glaube inzwischen verstanden zu haben, daß eine Logik der Geltung, die den Begriff der transzendentalen Freiheit als „Generierungsgrund“ jedweden normativen Anspruchs entwickelt, nicht zum Aufgabengebiet einer der praktischen Vernunft vorgeordneten theoretischen Vernunft gehört, sondern eine Meta-Logik sui generis ist, durch die die theoretische Vernunft nicht weniger als die praktische (und die ästhetische) geltungslogisch hinterfragt wird. Das würde aber bedeuten, daß die „Transzendente Logik“ nicht schon diese Meta-Logik der Geltung ist, sondern eine Analyse des theoretischen Wissens unter dem Gesichtspunkt des Wahrheitsanspruchs, der im Rekurs auf den Begriff der transzendentalen Freiheit meta-logisch noch eigens hinsichtlich seiner Berechtigung zu problematisieren wäre. Eine transzendente Meta-Logik der Geltung kann jedoch nicht losgelöst von Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik entwickelt werden, sondern immer nur im Zusammenhang mit der jeweiligen gebietsinternen Logik, die theoretische, praktische und ästhetische Geltungsansprüche begründet, aber nicht generiert.

⁴³ H. Krings, *System und Freiheit*, a.a.O. 59.

⁴⁴ H. Krings, *Die systematische Struktur der Normenbegründung*, in: *Kant oder Hegel?*, hg. von D. Henrich (1983) 625–640, bes. 639.

dentale Struktur jedweder Freiheit expliziert Krings als unbedingten Entschluß von Freiheit für Freiheit.⁴⁵ Dieser Entschluß *setzt* Freiheit in einer doppelten Weise, nämlich zum einem als voraus-gesetzte, von keiner Bedingung abhängige Handlung und zum anderen als das Resultat oder das Erfüllende dieser Handlung. „Die Setzung“ – so Krings – „vollendet sich in einer Affirmation“,⁴⁶ und daß diese ursprüngliche Affirmation den Charakter der Selbstaffirmation hat, liegt daran, daß die im Entschluß offenbar gewordene Freiheit in der Rückwendung auf ihre transzendente Genese sich selbst als ihren Ursprung identifiziert.⁴⁷ Im Bewußtsein ihrer Unbedingtheit qua Selbstursprünglichkeit bejaht sie sich sowohl als *geltungsgenerierende* wie als *geltungsbegründende* Instanz, d. h. der transzendente Freiheitsakt ist in eins Prozeß der *Freiheit* und Prozeß der *Regel* als durch Freiheit gesetztem und autorisiertem Geltungsgrund, der Verbindlichkeit im Sinne eines Kommerziums der Freiheit oder einer freien Intersubjektivität allererst ermöglicht.

Was der Begriff der transzendentalen Freiheit als Prozeß der „Regel aller Regelsetzung“⁴⁸ in bezug auf menschliches Erkennen und Handeln leistet, hat Krings in seinen theoretischen und praktischen Schriften gezeigt. In der „Transzendente(n) Logik“ wird Freiheit zwar nicht ausdrücklich thematisiert, sehr wohl aber ist die Rede vom „Verstand unter der ‚Regel‘ der Transzendenz“⁴⁹ sowie vom „transzendente(n) Wesen der Affirmation“⁵⁰: „Im Prozeß der Wahrheitserkenntnis (ist) immer ein Prozeß des Selbstwerdens des Erkennenden impliziert. Damit aber enthält dieser Prozeß ein Moment der Freiheit“.⁵¹ In einem Max Müller gewidmeten Aufsatz über „Wissen und Freiheit“ heißt es dann unmißverständlich, „daß das Wissen einen Freiheitsgrund hat“,⁵² da es aus dem transzendentalen Entschluß hervorgeht, sofern dieser unter dem Aspekt des primären Verstehens als Akt eines freien Sichverbindens gedacht wird, durch den das Seiende in seiner Wahrheit eröffnet wird. *Theoretische* Freiheit begründet ein „Kommerzium von Hören und Antworten“⁵³ auf der Basis der Anerkennung von Wahrheit als oberstem Geltungsgrund jedweden Wissens von etwas. Im Hinblick auf die *praktische* Freiheit hat Krings dargelegt, daß ihre normbegründende Kraft ebenfalls nicht anders als im Rückgang auf die unbedingte Selbstsetzung und Selbstautorisierung der Freiheit transzendental-genetisch rekonstruiert werden kann. Unter dem Aspekt der Sittlichkeit stellt sich der transzendente Entschluß

⁴⁵ H. Krings, System und Freiheit, a.a.O. 62.

⁴⁶ Ebd. 109.

⁴⁷ Über die Prozeßstruktur der transzendentalen Freiheit wird auch einsichtig, inwiefern eine transzendente Letztbegründung nicht anders als zirkulär sein kann. Freiheit kann durch nichts anderes bestimmt, begründet und generiert werden als durch Freiheit, andernfalls würde Freiheit gerade aufgehoben.

⁴⁸ H. Krings, System und Freiheit, a.a.O. 94.

⁴⁹ H. Krings, Transzendente Logik, a.a.O. 185 ff.

⁵⁰ Ebd. 310 ff.

⁵¹ Ebd. 334.

⁵² H. Krings, System und Freiheit, a.a.O. 141.

⁵³ Ebd. 155.

als „Affirmation praktischer Freiheit durch praktische Freiheit“ dar,⁵⁴ und die damit gesetzte intersubjektive Verbundenheit einer sittlichen Handlungsgemeinschaft fungiert als Urteilsinstanz, deren Maßstab das Gute ist.

Was der transzendente Begriff der Freiheit im Hinblick auf die *ästhetische* Freiheit leistet, läßt sich nun in Analogie zur theoretischen und praktischen Freiheit skizzieren. Unter dem Aspekt künstlerischer Produktivität muß der transzendente Entschluß als Affirmation ästhetischer Freiheit durch ästhetische Freiheit gedacht werden. Im ästhetischen Freiheitsakt verbindet sich Kreativität mit fremder Kreativität, und die transzendente Freiheit manifestiert sich in der Idee der Schönheit, die ihrerseits den Geltungsgrund abgibt für Regeln, durch die Kunstwerke ästhetisch beurteilbar werden. Diese Geschmacksregeln haben mit den logischen Wahrheitskriterien und den sittlichen Normen folgendes gemein: Sie sind 1) begründungsbedürftig, da sie den Grund ihrer Geltung nicht in sich selbst haben. Der Grund ihrer Geltung kann 2) nur in einer Idee gefunden werden, die Produkt einer freien Handlung ist. Die freie Handlung hat 3) den Grund ihrer Tätigkeit in sich selbst; sie entspringt aus Freiheit und bejaht alles aus Freiheit und um der Freiheit willen Hervorgegangene als schlechthin gesollt. Der ästhetische unterscheidet sich vom theoretischen und praktischen Regelkanon hinsichtlich des Objektbereichs, für den Geltung beansprucht wird. Dienen die Verstandesregeln zur Bestimmung dessen, was ist, so die praktischen Vernunftregeln zur Bestimmung dessen, was gewollt werden soll; die ästhetischen Regeln des Geschmacks hingegen ermöglichen die Beurteilung dessen, was durch künstlerisches Schaffen entstanden ist. Unbeschadet dieses Unterschieds zwischen theoretischen, praktischen und poetischen Gebilden sind sie in einem letzten Sinn allesamt nur gerechtfertigt, wenn sie sich als Produkte („facta“) jener ursprünglichen Freiheit begreifen lassen, deren Selbstbejahung die Bejahung aller unter unbedingtem Geltungsanspruch realisierten bedingten Gehalte miteinschließt.

Das im Anschluß an Kant und Krings entwickelte Konzept einer transzendentalen Ästhetik erlaubt einen Rückblick auf die abendländische Metaphysik, die nicht von ungefähr die Trias von Wahrem, Gutem und Schönem an die Spitze gestellt hat. Für Platon haben diese Ideen einen ontologischen Selbststand; weit davon entfernt, sie als Produkte einer sich selbst generierenden Freiheit zu denken, gesteht er ihnen einen von allem menschlichen Tun, ja selbst von der Tätigkeit der Götter unabhängigen geltungslogischen Primat zu.⁵⁵ Dies hat Folgen für das Verhältnis der drei ranghöchsten Ideen, da sie in Ermangelung eines gemeinsamen Ursprungs einander über- bzw. untergeordnet werden müssen. Für das Schöne bedeutet dies, daß es (ebenso wie das Wahre) keinen gleichberechtigten Stand neben dem Guten hat, sondern nur um willen des Guten Geltung beanspruchen

⁵⁴ Ebd. 60.

⁵⁵ Vgl. Platon, *Timaios*, 29 a; dort heißt es, daß die Schönheit des Kosmos daher rühre, daß der göttliche Demiurg, als er die Welt schuf, auf die unvergänglichen Ideen blickte.

kann.⁵⁶ Für die Kunst hat diese Unselbständigkeit des Schönen fatale Folgen: Sie wird als unsittlich abqualifiziert, da sie das Nichtnachahmenswerte nachbildet.⁵⁷

Plotin führt die Ideentrias des Wahren, Guten und Schönen auf eine formgebende Vernunft zurück, auf den göttlichen Geist, der, nachdem er aus dem göttlichen Ureinen ausgeflossen ist, zum Stehen kommt und im Rückblick auf die göttliche Sinnfülle schöpferisch tätig wird. Aber auch Plotin ordnet das Schöne dem Guten nach, indem er das Gute als „Wesenheit . . . jenseits des Geistes“ erschließt, die „Quell und Urgrund des Schönen“ ist.⁵⁸ Erst in der neuzeitlichen Philosophie der Subjektivität, die dem Faktischen Geltungsanspruchsberechtigung nur unter der Voraussetzung zugesteht, daß es sich auf die transzendente Selbstaffirmation der Freiheit zurückführen läßt und auf dem Boden einer die Regeln der Freiheit setzenden Intersubjektivität als Produkt von Freiheit rekonstruierbar ist, erhält die Idee des Schönen den Status einer eigenständigen Geltungsinstanz, deren Kompetenz ohne Rückgriff auf die Idee des Guten durch Freiheit ermächtigt ist. Entsprechend vermag die Kunst sich unabhängig von den Forderungen der Sittlichkeit gemäß ihren eigenen Kriterien zu entfalten. So konnte Schiller im Anschluß an Kant die These aufstellen, der Mensch sei nur da ganz Mensch, wo er mit der Schönheit spielt,⁵⁹ denn nur im Spiel sei er vollkommen zu sich selbst befreit. Vielleicht könnte man daran anknüpfend entsprechend den drei poetischen Freiheitsebenen – transzendente Freiheit, ästhetische Freiheit, künstlerische Freiheit – drei Ebenen des Spiels unterscheiden. Auf der *transzendentalen* Ebene, auf der sich die Selbstaffirmation von Freiheit als Anerkennung von Kreativität schlechthin vollzieht, wird das Spiel um seiner selbst willen bejaht, gewollt, gespielt. Was aus diesem Spiel gewissermaßen als transzendentales

⁵⁶ So geht aus der im „Symposion“ geschilderten Aufstiegsbewegung hervor, daß in eigentlicher Bedeutung weder den körperlichen Dingen noch den geistig-wissenschaftlichen Tätigkeiten, sondern nur der sittlichen Tüchtigkeit – der „schönen Seele“ des Weisheitsliebenden – Schönheit zuerkannt wird. Vgl. Platon, Symposion, 201 c; vgl. auch Politeia, 508 a–518 b, wo die Idee des Guten als jenes Anhypotheton, das die übrigen Ideen als normative Geltungsansprüche allererst ermöglicht, durch die berühmten Gleichnisse erläutert wird.

⁵⁷ Vgl. Platon, Politeia, 600 c–607 a; dort wird mit Bezug auf die Dichtkunst ausgeführt, daß sie den Charakter der um Tugend bemühten Männer verderbe. Vgl. auch Platons Kritik an der Malerei, ebd. 596 e–598 d. Zu Platons später Zahlenlehre und Kandinskys abstrakter Kunst vgl. H. Krings, Abbild und Verwandlung. Zur Auseinandersetzung mit der modernen Kunst, in: Hochland (1954) 222–234. Nach Krings' Interpretation wäre Kandinskys Kunst noch am ehesten im Sinne Platons gewesen, wenn er nicht die Malerei rigoros abgelehnt hätte, denn „die mathematische Figur ist . . . die genaue Mitte zwischen dem Idealen und dem Sichtbaren, da sie zwar noch sichtbar, aber zugleich schon ideal ist, ein Mittelwesen zwischen den Dingen und den Ideen. So wird verständlich, wie Plato gerade aufgrund seiner Theorie von der ‚Mimesis‘ zu einer Verurteilung der klassischen Bildwerke und erst recht einer veristischen Malerei kommen konnte“ (ebd. 226).

Schon in seiner Dissertation von 1941 hat Krings im Zusammenhang seiner Erörterung von Maß, Zahl und Gewicht als Ordnungselementen der Natur in der mittelalterlichen Philosophie gezeigt, inwiefern die Zahl Schönheit begründet. Vgl. H. Krings, Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee (21982) 63–66: „*pulchritudo*: Zahl als Fundament der Schönheit der Dinge.“

⁵⁸ Vgl. Plotin, Enneade I, 6: Das Schöne, in: Plotins Schriften, hg. von R. Harder, Bd. 1 (1956) 25.

⁵⁹ Vgl. F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1975), 15. Brief, 63.

Kunstwerk hervorgeht, ist Subjektivität qua ästhetisches Kommerzium von Spielern, die ihr Spiel gemäß der Idee der Schönheit als oberster Spiel-Regel kreativer Freiheit spielen. Damit sind wir bereits auf der *ästhetischen* Ebene poetischer Freiheit, auf der Spiel und Spielregel wechselweise jenen schönen Schein erzeugen, der Indiz aller Kunst ist, sofern sie ihren Ursprung in kreativer Freiheit hat. Auf der *künstlerischen* Ebene schließlich realisiert sich das Spiel als Kunstereignis, bei dem alle Beteiligten – der Kunstrezipient nicht weniger als der Künstler – Mitspieler sind. Die Kreativität des Künstlers setzt über das Kunstwerk die Kreativität des Rezipienten frei, so daß im Medium der Kunst das Spiel, das wir ästhetisch sind, sinnliche Gestalt annimmt. Ob ein produzierender Künstler ein Bild malt, eine Oper komponiert oder ein Gedicht schreibt, ob ein reproduzierender Künstler Theater spielt, musiziert oder tanzt, ob schließlich ein rezipierender Künstler sich über seine Sinne von einem Kunstwerk berühren läßt – was sie miteinander verbindet, ist dies: Sie sind allesamt Interpreten kreativer Freiheit. Das Faszinierende der unendlichen Vielfalt an Interpretationen kreativer Freiheit liegt einerseits darin, daß jede einzelne dieser Interpretationen ein unverwechselbares Original ist und damit auf das sich individuell verschieden ausgestaltende schöpferische Potential verweist; zum anderen darin, daß sie gleichwohl Variationen eines Spiels sind, dessen Spielregeln ihren Legitimationsgrund in der obersten Spielregel – der Idee des Schönen – haben, die wiederum als Produkt einer ihre eigene Kreativität bejahenden Freiheit zu begreifen ist.