

Welt als Begriff und Welt als Kunst

Zur Einschätzung der theoretischen Leistungsfähigkeit des Ästhetischen bei Kant und Conrad Fiedler*

Von Stefan MAJETSCHAK (Bonn)

Die Kantische Theorie des Schönen gilt als eine Theorie des „ästhetischen Urteils“, die Kunsttheorie Conrad Fiedlers – soweit sie heute überhaupt rezipiert wird – als Theorie des „bildnerischen Prozesses“. Und so scheint es, daß sich vorerhand kein angemessener Vergleichspunkt finde. Aber „Kant ist doch der zentrale Fluchtpunkt, von dem her sich die Motivationen“ der Fiedlerschen Schriften „aufklären lassen“.¹ Es ist ein Kant allerdings, der in der Perspektive einer intensiven Humboldt-Rezeption gelesen und im Zuge der verbreiteten psychologischen Tendenzen in der Philosophie des 19. Jahrhunderts in großem Maße vermögenspsychologisch gedeutet wird.² Gleichwohl zeigen vor allem Fiedlers Notizen zur Kantischen „Kritik der Urteilskraft“,³ daß er Kant in produktiver Weise verstanden hat.

Diese Produktivität äußert sich in zweifacher Weise. Zunächst – erstens – in einer Kant-Interpretation, die mit ihrem Hinweis auf die „latente“ Nähe von Kunst und Wissenschaft mancher heutigen Interpretation der KU nahe kommt.⁴ So z. B., wenn Fiedler in einer Bemerkung zur KU § 43 davon spricht, daß das „Können in der eigentlichen Kunst (. . .) nichts anderes (sei) als ein Wissen auf dem Gebiete der anschaulichen Vorstellungen; und ebenso könnte man das Wis-

* Der vorliegende Text ist die um einen Anmerkungsteil ergänzte Fassung eines Vortrags, der auf einem kunstphilosophischen Kolloquium über Conrad Fiedler gehalten wurde, das H. M. Baumgartner und G. Boehm vom 27. 6. – 1. 7. 1987 in Basel veranstaltet haben. In den Anmerkungsteil sind gelegentlich Diskussionsergebnisse eingeflossen.

¹ So G. Boehm, Einleitung, in: C. Fiedler, Schriften zur Kunst (1971) XXIII.

² Besonders Fiedlers Sprachbegriff, aber auch manche terminologische Nuance – so die Rede von der „Arbeit des Geistes“, „Kunstarbeit“ und „Spracharbeit“ – weisen deutlich auf Humboldt. Das Verzeichnis des Fiedlerschen Nachlasses vermerkt außerdem Hefte mit Exzerpten zu W. v. Humboldt. Auf diesen Zusammenhang deutet B. Scheer, Conrad Fiedlers Kunsttheorie, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, hg. von E. Mai, S. Waetzold, G. Wolandt (1983) 133. In demselben Aufsatz zeigt sie auch in Übereinstimmung mit G. Boehm, a.a.O., daß vor allem die Psychologie Wilhelm Wundts für zentrale Termini – so z. B. den der „Ausdrucksbewegung“ – im Hintergrund steht (vgl. 144).

B. Liebrucks, Die Philosophie der Kunst und die Kunst der Philosophie, in: Distanz und Nähe, Fs. für W. Biemel, hg. von P. Jaeger und R. Lütke (1983) 113, geht in einem längeren Abschnitt zu Fiedler so weit, von einem für das 19. Jahrhundert typischen „ontologischen Mißverständnis“ Kants zu sprechen.

³ In der Folge mit KU und Seitenzahl nach der zweiten Auflage im Text zitiert.

⁴ So z. B. J. Simon, Wahrheit als Freiheit (1978) in den Kantbezüglichen Passagen oder auch F. Kaulbach, Ästhetische Welterkenntnis bei Kant (1984).

sen in der Wissenschaft ein Können auf dem Gebiete der Begriffe nennen“.⁵ Das Wissen auf dem „Gebiet der Begriffe“ ruhte auf Kunst ebenso, wie sich Wahrheit in der Kunst erschlosse. Diesen Schritt konnte Kant selbst nicht gehen, denn „was das Wissenschaftliche in jeder Kunst anlangt, welches auf *Wahrheit* in der Darstellung ihres Objects geht, so ist dieses zwar die unumgängliche Bedingung (. . .) der schönen Kunst, aber diese nicht selber“ (KU, B 261). Fiedler fragt dagegen nach der „schönen Kunst selber“, nach dem spezifisch „Künstlerischen der Kunst“ (vgl. 27), und gelangt auf diese Weise zu einer Konzeption, die Kant, der die Beurteilung des Natur- und des Kunstschönen nicht prinzipiell trennt, nicht entwickeln konnte.⁶

Damit – und dies ist das zweite Moment seiner produktiven Kant-Aneignung – erreicht Fiedler eine Kunstkonzeption, die dem bildnerischen Prozeß des Künstlers eine eigentümliche erkenntniskonstitutive Funktion zuspricht, nämlich daß Kunst Erkenntnis *sei* und Wahrheit zum Bewußtsein bringe. Auch dies kann als eine Kant-kritische Modifikation innerhalb der Denksphäre Kants verständlich gemacht werden, ohne daß auf vermögenspsychologische Voraussetzungen zurückgegriffen werden müßte. Dies soll im Folgenden zu zeigen versucht werden.

Die Ausführungen werden sich dabei in drei Teile gliedern. Zunächst (I.) wird die Kantische Konzeption in einer Weise entwickelt, daß deutlich werden soll, inwiefern Fiedlers Kunsttheorie auf ihr gründet. Dabei soll eine Dimension der Kantischen Philosophie entfaltet werden, auf die Fiedler – seinem Stile gemäß – eher assertorisch denn argumentativ hinweist. In einem zweiten Teil (II.) wird die Übereinstimmung dieser Theorie mit und ihre Modifikation durch Fiedler nachgezeichnet. Teil III entwickelt andeutungsweise einige Konsequenzen der Fiedlerschen Sicht.

I.

Man kann die hier benötigte Dimension der Kantischen Philosophie anhand der Zwiefältigkeit des Kantischen Urteilsbegriffs entwickeln. Zunächst ist ein Urteil nichts anderes als „ein Verhältnis, das *objektiv gültig* ist“.⁷ Es stellt eine Beziehung zwischen Erscheinungen bzw. Begriffen als eine Verknüpfung dar, die gilt, unabhängig von der subjektiven Folge des Wahrgenommenseins der in ihr synthetisierten Erscheinungen. Objektivität entsteht also allererst dadurch, daß ein Subjekt die subjektive Sukzession seiner Wahrnehmungen als ein der Zeit nach notwendiges Verhältnis ansieht, um diese Folge als eine Folge „der Sache nach“ und nicht nur zufolge seiner Auffassung verstehen zu können. Solche ob-

⁵ C. Fiedler, a.a.O. (Anm. 1) 386f. Im Folgenden werden die Schriften Fiedlers nach der Ausgabe von Hans Eckstein (Hg.), C. Fiedler, Schriften über Kunst (1977) im Text in Klammern zitiert.

⁶ Fiedler geht so weit – als erster, wie mir scheint –, daß er das „Künstlerische der Kunst“ ganz vom Gebiet der Ästhetik als der Sphäre der Frage nach dem Schönen trennt. Vgl. B. Scheer, a.a.O. 134.

⁷ Kritik der reinen Vernunft, hg. von R. Schmidt, B 261; in der Folge mit KrV und Seitenzahl im Text zitiert.

jektiven Verhältnisse werden in den logischen Urteilsformen ausgedrückt. Dabei unterliegt die im Urteil artikulierte objektiv gültige Beziehung allerdings einer fundamentalen Bedingung der Subjektivität, derjenigen nämlich, daß das die Objektivität bedenkende Subjekt in seiner verknüpfenden Tätigkeit als identisch begriffen werden kann. In diesem Sinne ist ein Urteil nichts anderes „als die Art, gegebene Erkenntnisse zur objektiven Einheit der Apperzeption zu bringen“ (KrV, B 142). Ohne die Voraussetzung der Apperzeptionseinheit als einer objektiven Bedingung fehlte ein Bezugspunkt der Verknüpfung. Daraus kann man – wie Kant sagt – „vieles folgern“. Urteilen ist damit verstanden als ein auf objektive Gültigkeit ab Zweckendes Verknüpfen von Begriffen unter der Bedingung, daß sich das verknüpfende Subjekt als „numerische Einheit“ (KrV, A 107) dieses Verknüpfens bewußt sein können muß. Das bedeutet für Kant dasselbe, wie daß sich das Subjekt „der Identität der Funktion“ (ebd.) seines Verknüpfens bewußt sein muß, da ohne Identität der Verknüpfungsfunktion nicht prinzipiell gesichert ist, daß das Subjekt sich „als“ identisch wissen kann.⁸ Das objektivitätserstellende Verknüpfen kann darum nicht willkürlich sein, sondern muß den Bedingungen der Apperzeptionsidentität unterliegen, d.h. es muß geregelt sein. Die Urteilskraft ist für Kant nun „das Vermögen, unter Regeln zu *subsumieren*“ (KrV, A 132). Sie ist als die Kraft verstanden, das der Verknüpfung Gegebene in Betracht der zu erzeugenden objektiven Gültigkeit, die das Urteil ausspricht, vor dem Hintergrund zu ermöglichender Apperzeptionsidentität darzustellen. Die Regeln, nach denen die Urteilskraft verfährt, sind die Kategorien des Verstandes, weshalb Kant sie als „Begriffe von einem Gegenstande überhaupt“ erläutert, die seine An-

⁸ Dieser Zusammenhang kann hier nur in aller Kürze skizziert werden. Vgl. in diesem Sinne D. Henrich, Kant und Hegel. Versuch der Vereinigung ihrer Grundgedanken, in: ders., Selbstverhältnisse (1982) 179 ff. sowie ausführlicher in: ders., Identität und Objektivität. Eine Untersuchung über Kants transzendente Deduktion (1976). Allerdings gerät Henrichs Differenzierung von Apperzeptionsidentität und objektiver Einheit mit dem Ziel, das Problem des Selbstbewußtseins als der Frage nach den Bedingungen des Sich-als-sich-selbst-wissen-Könnens für die Transzendente Deduktion fruchtbar zu machen, die Dimension dessen, was Objektivität heißen soll, etwas aus dem Blick. Die kategorialen Verknüpfungsformen erscheinen bei ihm nämlich zuvörderst als „allgemeine Bedingungen“ des „Übergangs von ›Ich denke‹-Fall zu ›Ich denke‹-Fall“ (K. u. H., 182). Demnach enthielten die Relationskategorien eine „Grundregel, die einzelne Inhalte für ›Ich denke‹-Gedanken festlegt, eine weitere Regel, die einsinnige Abhängigkeiten von Inhalt zu Inhalt bestimmt, und eine dritte Regel, nach der jeder Inhalt mit jedem anderen in einer Gemeinschaft möglichen Übergehenkönnens besteht“ (182 f.). Damit wären die objektivitätskonstitutiven Kategorien gewissermaßen als Selbstbeziehungsfunktionen bestimmt. Die Dimension, daß sie bei Kant als Funktionen begriffen sind, objektive Gültigkeit in Urteilen zu garantieren, daß sie also Modi sind, in denen das Subjekt subjektive Vorstellungen als *nicht* nur subjektiv gültig *ansieht*, wäre m. E. nicht genügend berücksichtigt. K. Cramer geht in einem Aufsatz: Über Kants Satz: Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können, in: K. Cramer u. a. (Hg.), Theorie der Subjektivität (1987) 167 ff. davon aus, daß in der T. D. (wenn ich recht verstehe, argumentativ irreduzibel) zwei Gedanken zugrunde liegen. „Der erste (. . .), daß Anschauungen unter Begriffe gebracht werden müssen“ sowie der „zweite“, „daß die Möglichkeit des Selbstbewußtseins auf seiten eines Subjekts von Vorstellungen garantiert sein muß, wenn es möglich sein soll, daß verschiedene Vorstellungen zu einem und demselben Bewußtsein gehören“ (167 f.). Diese Irreduzibilität soll durch die Rede von der Zwifältigkeit des Kantischen Urteilsbegriffs angedeutet sein. Die transzendente Apperzeptionseinheit wäre so als Bedingung, nicht als Grund der Kategoriengeltung zu verstehen.

schauung so „ansehen“, daß der Gegenstand als in einer Urteilsrelation stehend begriffen werden kann (vgl. KrV, B 128).

Mit Blick auf Fiedler könnte man vorgehend schon sagen: Die Kategorien sehen die Anschauung des Gegenstands *nur* so an, wie es für das urteilende Denken nötig ist. Sie entfalten nicht die Anschauung *als* Anschauung, sondern stellen das Gegebene „urteilsdienlich“ vor. Ist die „transzendente Urteilskraft“ von den Regeln her gesehen subsumtiv, so könnte man umgekehrt auch sagen, sie sei (als empirische) „das Vermögen“, Anschauungen „dem Verstande anzupassen“ (KU, B 203). Die anschaulich Gegebenes dem „Verstande anpassende Urteilskraft“ ist nach Kant die Einbildungskraft (vgl. ebd.). Sie hat eine produktive Dimension in dem Sinne, daß sie nicht auf Verdeutlichung des Ästhetischen als eines solchen zielt, sondern die „heterogene Mannigfaltigkeit“ des Gegebenen *abstraktiv* zu derartigen Einheiten zusammennimmt, daß sie den Formen des urteilenden Denkens gemäß *erscheinen*. Deshalb heißt nach Kant schon der „unbestimmte Gegenstand einer empirischen Anschauung“ noch vor aller begrifflichen Explikation „Erscheinung“ (KrV, A 20). Die Einbildungskraft ist also ein „notwendiges Ingredienz der Wahrnehmung selbst“ (KrV, A 121). Sie „soll nämlich das Mannigfaltige der Anschauung in ein *Bild* bringen“ (ebd.). Dieses Bild ist allerdings nicht Abbildung, sofern Abbildung Vollständigkeit in der Nachzeichnung eines als Urbild Gegebenen meint. Die produktive Einbildungskraft bleibt vielmehr innerhalb der durch die „transzendentalen Schemata“ gesetzten Grenzen. Wenn man im Rahmen der durch die Bildmetaphorik geprägten Theoriesprache bleiben will, könnte man sagen, daß die produktive Einbildungskraft nur die Konturen jedes möglichen Bildes vorstrukturiert, so daß es prinzipiell im Subjekt-Prädikats-Schema des Urteils *beschreibbar* bleibt. Zufolge des Schemas der Substanz z.B. kommt es allein darauf an, etwas als beharrlich in der Zeit anzusehen, damit im kategorischen Urteil „S ist p“ ein Subjektbegriff durchhaltend gedacht werden kann, auf den sich mannigfaltige Prädikationen beziehen. Ohne diese Präformation von etwas als beharrlich, könnte man sagen, hätte eine Folge von Sätzen kein durchgängiges Thema. Etwas nur unter dem Aspekt seiner Beharrlichkeit anzusehen heißt jedoch zugleich, von Unthematischem abzusehen. Mehr verdeutlicht die produktive Einbildungskraft in ihrem Entwurf beschreibbarer, d. h. urteilsaffiner Bilder wesentlich nicht. Was im Falle eines konkreten Urteilsvollzuges als das Thematische, das in einer Reihe von Prädikationen verdeutlicht wird, verstanden ist, bleibt eine empirische Frage. Man sieht dies daran, daß sich aus ihr geradezu die Methode der speziellen Metaphysik, z. B. als „Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft“, erklärt. Dort wird gefragt, *was* am Beispiel eines besonderen Begriffs, etwa des Begriffs einer Materie, über die Annahme von Substantialität als Beharrlichkeit hinaus genauer als dieses Substantielle angesehen werden müsse, damit Physik begründet möglich sei. Die Anwendung der Substanzkategorie bedeutet also so gesehen nichts anderes als das Festhalten der Möglichkeit eines *thematischen* Gegenstands von Prädikationen noch *vor* aller konkreten Prädikation. Es ist klar, daß das Bild der produktiven Einbildungskraft wenig konkretisierte Züge trägt. Es sieht von aller Frage nach dem, *was* etwas ist, zugunsten bloßer Urteilsaffinität ab.

Gegenüber der produktiven Einbildungskraft ist die empirische Einbildungskraft nur deren weitere Konkretisierung. Nur wenn angenommen wird, daß die produktive Einbildungskraft ihre „Zeichnung“ der „Bilder“ bloß als „Synthesis der Apperzeption“ vollziehe, d. h. allein auf Ermöglichung von Apperzeptionsidentität gehe, ist es sinnvoll zu sagen, daß die empirisch-konkrete Einbildungskraft nicht ein anderes, noch zusätzliches Vermögen sei. Vielmehr muß das Verhältnis so gedeutet werden, daß die empirische „Synthesis der Apprehension (...) der Synthesis der Apperzeption, welche intellektuell und gänzlich a priori in der Kategorie enthalten ist, notwendig gemäß sein müsse“ (KrV, B 162). Da die produktive Einbildungskraft also nur Urteilsaffinität erstrebt in Übereinstimmung mit Verstandesgesetzen, kann auch behauptet werden, daß es „eine und dieselbe Spontaneität“ sei, „welche dort unter dem Namen der Einbildungskraft, hier des Verstandes, Verbindung in das Mannigfaltige der Anschauung hineinbringt“ (ebd.). Man könnte dementsprechend resümieren: Als Erscheinung ist der Gegenstand bereits von der Einbildungskraft urteilstauglich vorgestellt, aber noch nicht in dem Sinne bestimmt, daß eine bestimmte Prädikation vorgenommen wäre. Es ist deshalb bloße Bestimmbarkeit in ihr gedacht.⁹

Nun scheint Kant aber doch so etwas wie die Konstitution eines empirischen Bildbewußtseins zu kennen. Innerhalb des transzendentalen Schematismus als der Vorstellung „von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff, sein Bild zu verschaffen“ (KrV, A 140), soll es auch in Ansehung empirischer Begriffe möglich sein, ein ihnen zukommendes Schema zu unterscheiden. Dabei wird Kant zumeist so verstanden, daß bei einem empirischen Schema Bestimmtheit zu denken sei, die – konkreter determiniert als der Begriff – dennoch der Vollbestimmtheit des ausgebildeten Bildbewußtseins entbehre. Diese Schwierigkeit der Unterscheidung von Begriff und Schema angesichts *empirischer* Begriffe¹⁰ entfällt, wenn man unter Bild nicht Gegenwärtigkeit von empirischer

⁹ Da die transzendental-produktive Einbildungskraft an die Kategorien gebunden bleibt, ist es (mit Blick auf die konkreten Bedeutungen der Begriffe in Urteilen) sicher richtig, von den „Grundsätzen des reinen Verstandes“ als „transzendentalen Bedeutungspostulaten“ zu sprechen, „insofern sie den Grund legen für mögliche Verständlichkeit und Objektivität empirischer Urteile oder Prädikationen. (...) Sie legen den apriorischen Bedeutungsrahmen fest (...)“ W. Högrefe, *Kant und das Problem einer transzendentalen Semantik* (1974) 127.

¹⁰ G. Böhme bietet für diese bei Kant (KrV, B 180) recht undurchsichtige Stelle eine etwas andere Lösung, die allerdings auch davon ausgeht, daß *nicht* gemeint sein kann, „daß zwischen konkretem Bild und Schema (...) noch so etwas wie ein allgemeines Bild, eine Art Anschauung der Idee des Hundes, bei Kant möglich“ sein kann. Ein Schema sei „immer noch ein Begriff“. „Allerdings steht ein Begriff, der ein Schema ist, (...) in einer ausgezeichneten Beziehung zum Bild.“ Allgemein sei der Begriff Regel für Synthesis. „Ist diese Regel eine Regel für das Verfahren der Einbildungskraft (...), so wird die Regel ein Schema genannt.“ *Zeit und Zahl* (1974), auszugsweise wiederabgedr. unter dem Titel „Zahl als transzendente Zeitbestimmung“, in: ders., *Philosophieren mit Kant* (1986) hier: 51) Geht man dagegen davon aus, daß auch ein konkretes *Bild* nur der jeweilige Abschluß einer Schematisierung ist, ohne Vollbestimmtheit zu meinen, die nicht weiter zu verdeutlichen ist, so bedeutete Schematisieren gerade das Verdeutlichen in der Anschauung *selbst*. Der Ausdruck Schema wäre nur *sprachliche Hypostase des Prozesses*. Daß Anschauungsbewußtsein nicht mit Vollbestimmtheitsbewußtsein gleichgesetzt werden muß, hat auch einige „phänomenologische“ Evidenz, wenn man etwa an Husserls „Abschattungstheorie“ der Wahrnehmung denkt.

Vollbestimmtheit versteht. Ein Schema ist dann nichts Statisches zwischen Begriff und Bild, sondern die Aktivität, die Tätigkeit, ein Bildbewußtsein herzustellen. Es ist bestimmtes Schema, sofern es sich im Rahmen der durch die Begriffsmerkmale gesetzten Grenzen hält. Es ist der Prozeß, das gegebene Mannigfaltige als Verdeutlichung einer im Begriff konstatierten Regelmäßigkeit aufzufassen. Damit aber kommt es zu vollständiger Bestimmtheit des Bildbewußtseins wesentlich nicht, wenn darunter eine Anschauung verstanden sein sollte, die *nicht* weiter zu verdeutlichen ist. Dies könnte allein der Individualbegriff leisten, dessen Möglichkeit Kant ausschließt. Umgekehrt gedacht entsteht ein Begriff gerade dadurch, daß das Bewußtsein der Anschauung nicht völlig entfaltet ist, daß es gleichsam Dimensionen ausblendet. Begriffe entstehen Kant zufolge durch Komparation, Reflexion und Abstraktion.¹¹ „Die Abstraktion ist (. . .) die *negative* Bedingung“ (JL, A 148) des Begriffs, indem sie zugunsten eines viele Vorstellungen verbindenden allgemeinen Merkmals dasjenige ausblendet, was zur Vollbestimmtheit einer einzelnen Anschauung zwar rechnet, aber für den Begriff als bedeutungslos erscheint. „Man braucht in der Logik den Ausdruck *Abstraktion* nach Kant“ nicht immer richtig. Wir müssen nicht sagen: *etwas* abstrahieren (. . .), sondern *von etwas* abstrahieren (. . .)“ (JL, A 146), wie etwa, wenn man beim „Scharlach-Tuche“ nur die rote Farbe denkt. Dies ist entscheidend, weil es sonst unmöglich wäre, angesichts „übergroßer Mannigfaltigkeit“ des Gegebenen (vgl. KU, B L) diejenigen Bestimmungen, die für die Bildung einer einheitlichen Theorie zu vernachlässigen sind, auszuschneiden.

Innerhalb der Kantischen Konzeption ist klar, daß diese abstraktiv-produktive Leistung der urteilsermöglichenden Einbildungskraft zugesprochen werden muß. Sonst hätte man – wie Kant ausführte – für „die Natur überhaupt (als Gegenstand möglicher Erfahrung)“ Regelmäßigkeit der Erscheinungswelt „als schlechterdings notwendig erkannt“, würde aber bei Gelegenheit faktisch-empirischer Erkenntnis die Natur für unerkennbar, d. h. nicht unter Regeln subsumierbar halten müssen (KU, B XXXII). Die Natur muß also auch in empirischer Hinsicht als „bestimmbar“ (ebd.) angesehen werden. Für Kant drückt sich dies darin aus, daß die „reflektierende Urteilskraft“, die auf das Auffinden empirischer Regelmäßigkeit als Gesetzmäßigkeit abzweckt, von der – wie man sagen könnte – „Maxime der Bestimmbarkeit der Natur“ ausgehen muß. Dies heißt nichts anderes, als die Natur „vernehmlich“, für das Erkenntnisvermögen *zweckmäßig* zu denken. Solche subjektive Zweckmäßigkeit bleibt freilich wesentlich „regulatives Prinzip“ in dem Versuch zu objektiver Gültigkeit, d. h. zu Urteilen, zu gelangen.

In demselben Maße also, in dem die produktive Einbildungskraft das anschaulich Gegebene für die Urteilsformen zweckmäßig darstellt, „blendet“ sie auch Dimensionen des Anschaulichen aus. Sie muß dies, weil alle Philosophie oder Wissenschaft (anders als die Mathematik) nicht hoffen kann, zur Konstruktion des Gegenstandes zu gelangen, sondern nur in Nominalerklärungen zu hinreichenden Erläuterungen kommen kann. Daher dürfen die Verdeutlichungen keine anderen

¹¹ Immanuel Kants Logik, hg. von G. B. Jäsche, nach der ersten Auflage mit JL und Seitenzahl im Text zitiert.

Bestimmungen eines Begriffs in die Aufmerksamkeit des Bewußtseins rücken, als für den Einheitsgesichtspunkt der jeweiligen Theorie erforderlich sind. Die „Sache selbst“ kann der Gesichtspunkt der Verdeutlichung ja nicht mehr sein. Man könnte sagen, empirische Einheit des Bewußtseins zu jeder Zeit ist der (nicht immer zu erreichende) Maßstab der Verdeutlichung. Zugunsten *dieser* Einheit sieht die Einbildungskraft von vielfältigen Bestimmungen des Anschaulichen ab. Ein gutes Beispiel hierfür bilden die „Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft“. ¹² Sie gehen als Erläuterung der Grundlagen der Naturwissenschaft zwar von Gegenständen aus, „von denen ein empirischer Begriff gegeben ist“ (MA, A VIII), aber doch so, daß „kein anderes empirisches Prinzip zur Erkenntnis derselben gebraucht wird“ (ebd.). Sie sehen eigentlich von allen nicht konstruktiblen Bestimmungen ab, weil „in jeder besonderen Naturlehre nur so viel *eigentliche* Wissenschaft angetroffen werden könne, als Mathematik anzutreffen ist“ (ebd.). Negativ gesprochen wird also von allem Nicht-Konstruktiblen der Anschauung abgesehen, positiv gesprochen wird der Begriff so expliziert, daß Anwendung von Mathematik in der Naturwissenschaft als ein sinnvolles Unternehmen erscheint. Zur Begründung der Mechanik ist z. B. notwendig zu sagen: „Materie ist das Bewegliche, so fern es, als ein solches, bewegende Kraft hat.“ (MA, A 106) Nach Kant ist dies „die dritte Definition von einer Materie“ (ebd.). Sie wird um der Begründung der Mechanik willen eingeführt. Für die Dynamik allein war es noch ausreichend anzunehmen, Materie sei „das Bewegliche, so fern es einen Raum erfüllt“ (MA, A 31, bei Kant hervorgehoben). „Der bloß dynamische Begriff konnte“ – wie Kant anmerkt – „die Materie auch als in Ruhe *betrachten*“ (MA, A 106, Herv. S. M.). Er ließ diese Möglichkeit zu, weil er von mancher Bestimmtheit der Materie für die Zwecke der Dynamik absehen konnte. Dieses Absehen gab einer Implikation Raum, nämlich der Ruhe, die für die Bedürfnisse einer Begründung der Mechanik nun *explizit* ausgeschlossen werden muß. ¹³

Die anschaulichen Bestimmungen eines Begriffs sind also für Kant da hinreichend entfaltet, wo sie den Bedürfnissen des begrifflichen Denkens als affin vorgestellt werden. Sie kommen dann nicht weiter *thematisch* in den Blick, wenn ihre „ästhetische Deutlichkeit“ nur hinreicht, zu einem kohärenten Begreifen der Welt zu gelangen. Dem entspricht recht genau Kants Ausführung über „logische“ und „ästhetische Deutlichkeit“ in der sog. Jäsche-Logik. Dort heißt es, daß die

¹² Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft; mit MA und Seitenzahl im Text nach der ersten Auflage zitiert.

¹³ Für eine Interpretation der MA ist es notwendig, diese methodische Dimension im Blick zu behalten, wenn man die Auffassung vertreten möchte, Kant kenne eine „metaphysische Konstruktion“ von Begriffen als Methode der MA (so etwa P. Plaass, Kants Theorie der Naturwissenschaft [1965] 74 ff.). Da der Ausdruck nur einmal vorkommt, ist umstritten, ob es dergleichen Kantisch gesehen überhaupt geben kann. Während die Mathematik nämlich nur *positiv* Bestimmungen darstellt und *deshalb* konstruieren kann, müßte eine metaphysische Konstruktion *sowohl positiv als auch negativ* d. h. ausblendend verfahren. In neuester Kant-Literatur scheint mir diese Differenzierung nicht genügend berücksichtigt. B. Falkenburg, Die Form der Materie. Zur Metaphysik der Natur bei Kant und Hegel (1987) 48, nimmt den Begriff „metaphysische Konstruktion“ undiskutiert (mit Rückverweis auf Plaass) auf.

logische Deutlichkeit „auf der objektiven, die ästhetische auf der subjektiven Klarheit der Merkmale“ (JL, A 91) eines Begriffs beruhe. Logische Deutlichkeit ist „Klarheit *durch Begriffe*“, ästhetische „eine Klarheit *durch Anschauung*“ (ebd.). Kant sieht dabei, daß die „objektive Deutlichkeit (. . .) öftere subjektive Dunkelheit“ verursacht „und umgekehrt“ (JL, A 92). Subjektive Deutlichkeit der Anschauung verliert in der Konzentration auf einzelnes den Allgemeinheitsanspruch des Begriffs aus dem Gesichtsfeld, wie umgekehrt die objektive Deutlichkeit die anschauliche Gegebenheit des einzelnen als einzelnen ausblenden muß. „Daher ist die logische Deutlichkeit“ – wie Kant sagt – „nicht selten nur zum Nachteil der ästhetischen möglich, und umgekehrt wird oft die ästhetische Deutlichkeit durch Beispiele und Gleichnisse, die nicht genau passen, (. . .) der logischen Deutlichkeit schädlich“ (ebd.). Es ist verständlich, daß Kant in diesem Sinne „Beispiele“ für den „Gängelwagen der Urteilkraft“ (KrV, A 134) halten muß.¹⁴ Sie führen Bestimmungen „vor Augen“, die zu Schlußfolgerungen von unerwünschter, weil zu viel unaufgelöste Mannigfaltigkeit mitsichbringender Art führen. Sie bieten Vielfältigkeit da, wo es auf Einheit ankäme.

*Man könnte demnach die Einbildungskraft als eine Fähigkeit kennzeichnen, begriffsaffin vorzustellen.*¹⁵ Sie stellt ihren Gegenstand als bestimmt jedoch mit dem Zusatz vor, daß er weiterbestimmbar sei, d. h. sie stellt ihn *räumlich* vor. Kant konzipiert den Begriff des Raumes bereits so, daß er diese „Behandlung“ des Sinnlichen durch die Einbildungskraft gestattet, wenn er sagt, der Raum werde „als eine unendliche Größe gegeben vorgestellt“ (KrV, A 25). Dies bedeutet nicht, daß hier Unendlichkeit gegeben sei. Dies ist nach Kant schon deshalb unmöglich, weil dann Totalität für ein endliches Bewußtsein gegeben wäre. Vielmehr wird der Raum in der Weise *vorgestellt*, daß über jede erreichte Bestimmung von Räumlichem im Raum hinaus „Grenzenlosigkeit im Fortgange der Anschauung“ (ebd.) möglich sei. Jede Konstruktion von Bestimmtheit im Raum auf der Basis der Einbildungskraft ist somit der weiteren Verdeutlichung im Ästhetischen zwar fähig. Aber *daß* Bestimmtheit *sei, wie* sie je gegeben ist, ist abhängig von dem begrifflichen Einheitsbezug des Verstandes, für welchen die zu vernachlässigende Einzelheit der Anschauung abstraktiv ausgeblendet werden kann. Der Raum ist die Sphäre für Gegenständlichkeit überhaupt, sofern sie als innerhalb des Ästhetischen weiter zu verdeutlichende Bestimmtheit gedacht ist. Er *ist* dies stets, *sofern* er mit Absicht auf objektive Gültigkeit in Urteilen angesehen wird.

¹⁴ Es könnte der Eindruck entstehen, daß sich die Einschätzung des Ästhetischen vom „vorkritischen“ zum „kritischen“ Kant in einer Weise verändert habe, die eine Kontamination seiner Äußerungen vor und nach 1781 verbietet. So hat Alfred Baeumler, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilkraft (1967) 264 u. 268, darauf hingewiesen, daß die „Jäsche-Logik“ – obgleich von 1800 – eher als Hilfsmittel zur Erhellung der „vorkritischen“ Ästhetik anzusehen sei. Für den Zusammenhang beider Ästhetikkonzeptionen vgl. G. Wohlfart, Der Augenblick (1982) 39ff. Die hier vorgelegte Interpretation sieht einen Unterschied beider Ästhetiken nur in der Begründung des ästhetischen *Urteils*, nicht aber in der Einschätzung des Ästhetischen *im Verhältnis* zum Logisch-Begrifflichen.

¹⁵ An Ähnliches scheint mir G. Wohlfart, Zum Problem der transzendentalen Affinität in der Philosophie Kants, in: Akten des 5. Internationalen Kant-Kongresses (1981) bes. 320ff. zu denken.

Im Falle des „ästhetischen Urteils“ stellen sich diese Zusammenhänge nicht wesentlich anders dar. Auch hier wird die Dimension des Ästhetischen mit Rücksicht auf den Begriff gedacht. Er dominiert noch die Sphäre des Ästhetischen dadurch, daß das Ästhetische aus der *Unmöglichkeit begrifflicher Verdeutlichung* heraus bedacht wird. Denn auch das ästhetische Urteil spricht ein Verhältnis aus, das objektiv gültig ist. Hier müßte aber gesagt werden, daß es dies nur idealerweise ist. Vielmehr handelt es sich um ein Verhältnis, das objektiv gültig sein *soll*. Seine Allgemeinheit ist nur „angesonnen“ (vgl. KU § 40), insofern jeder diesem Urteil zustimmen soll. Das Prädikat „schön“ wird nach Kant nämlich genau dann verwendet, wenn das, was die Einbildungskraft dem Verstande gemäß als subjektiv für ihn zweckmäßig vorstellt, als ihm harmonisch entsprechend vernommen wird, ohne daß die begriffliche Regel angegeben werden kann, nach der dies geschieht. Das Schöne wird so als „Objekt“ eines nicht nur subjektiven, sondern „allgemeinen Wohlgefallens“ vorgestellt. In diesem Sinne ist ein ästhetisches Urteil „kein Erkenntnisurteil, welches also keinen *Begriff* von der Beschaffenheit und inneren oder äußeren Möglichkeit des Gegenstandes durch diese oder jene Ursache, sondern bloß das Verhältnis der Vorstellungskräfte zueinander, sofern sie durch eine Vorstellung bestimmt werden, betrifft“ (KU, B 34). Wenn nun anläßlich der „sehr merklichen Lust“, die diese Harmonie der Erkenntnisvermögen hervorruft, das Prädikat „schön“ zur Mitteilung dieses reflexiven Selbstgefühls verwendet wird, so hat es eine doppelte Funktion. Zunächst *markiert* das Prädikat „schön“ im Urteil also bloß das Vorhandensein subjektiver Zweckmäßigkeit im Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand. Es ist gleichsam Zeichen einer Aufforderung an andere zum Beitritt zum eigenen ästhetischen Urteil. Fernerhin kann man es auch als Kennzeichnung einer „Leerstelle“ verstehen. Es sagt nichts aus, sondern ist die Variable *für* einen Begriff, der die Regel der Prädikation anschaulicher Bestimmtheit ergäbe, *wenn* das Subjekt ihn hätte. Das Urteil „X ist schön“ sagt damit aus, daß der Gegenstand eine Verfaßtheit in zweckmäßiger Weise für das Erkennen darstellt, als wäre der Gegenstand den Verstandesbedürfnissen des Subjekts entsprechend entworfen.¹⁶ Damit ist also auch im ästhetischen Urteil nicht Anschauliches *als* Anschauliches gewürdigt, sondern im Hinblick auf „Begriffstauglichkeit“ qualifiziert. Das etwas als schön vernehmende Subjekt fühlt sich in einen Zustand versetzt, in dem es sich empfindet, *als ob* es seine Vorstellung *auch* begrifflich auszudrücken vermöchte. Man könnte sagen, daß der

¹⁶ Bei Kant wäre noch genauer zwischen der „ästhetischen“ und der „teleologischen“ Urteilskraft zu unterscheiden. Während die ästhetische den Gegenstand als subjektiv-zweckmäßig so entwirft, als ob er „bloß“ vernommen sei, ist die teleologische gezwungen, den Gegenstand aus theoretischen Erklärungszwängen heraus als einen (objektiven) Selbstzweck anzusehen. Hegel allerdings – wie sich noch ergeben wird –, hat gesehen, daß diese Trennung kaum aufrechtzuerhalten ist, wenn das „schöne Werk“ *als Werk* (im Unterschied zu „nicht-schönen“ Gegenständen) Veranlassung des Vernehmens subjektiver Zweckmäßigkeit soll sein können. „Das ästhetische Urteil läßt das äußerlich Vorhandene frei für sich bestehen und geht aus einer Lust hervor, der das Objekt seiner selbst wegen zusagt, indem sie dem Gegenstande *seinen Zweck in sich selbst zu haben vergönnt*“, wie Hegel über Kant bemerkt. Vgl. Vorlesungen über die Ästhetik, Suhrkamp-Werkausgabe (SW) Bd. 13, 96 (Herv. vom Vf.).

Zustand der Empfindung ästhetischer Lust zwischen Rezeptivität und Spontaneität anzusiedeln ist. Das ästhetische Urteil steht sozusagen an der Schwelle zum Begriff. Es ist noch Rezeptivität, in der die Affektion durch Mannigfaltigkeit nicht „unlusterzeugend“ als völlig heterogen empfunden wird, sondern bereits als verstandesaffin. Es ist aber noch nicht Spontaneität, weil nur Affinität in der Affektion gewahrt wird, wo begriffliche Prädikation erst ansetzen kann. Es behauptet Begrifflichkeit im Bereich des Nicht-Begrifflichen. In diesem Sinne kann man sagen, daß die Qualifikation von etwas als schön ausdrückt, das Subjekt schau nicht begrifflich explizierbare Zweckmäßigkeit an. Das hat zur Konsequenz, daß man mit Kant sagen muß: „Das Geschmacksurteil gründet sich“ durchaus „auf einem Begriffe (eines Grundes überhaupt von der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urteilskraft)“ (KU, B 236). Aber eines Grundes, der eigentlich nichts erklärt, weil aus ihm „nichts in Ansehung des Objects erkannt und bewiesen werden kann, weil er an sich unbestimmbar und zum Erkenntnis untauglich ist“ (ebd.). Da also der Grund nicht angegeben werden kann, wird der Gegenstand als schön bezeichnet mit Anspruch auf objektive Gültigkeit, was dasselbe bedeutet, als daß nicht gedacht werden kann, ein anderer könne den Gegenstand anders beurteilen.

Somit ist auch in der ästhetischen Beurteilung das Anschauliche aus der Perspektive des Begriffs gesehen. Das Natur- wie das Kunstschöne gefallen „begriffslos“, weil es dem Subjekt gerade nicht gelingt, das Anschauliche in der Weise zu verdeutlichen, daß ihm die Regel der jeweiligen ästhetischen Komposition einsichtig wird. Darum ist es nach Kant das künstlerische Genie, welches der „Kunst die Regeln“ gibt. Genie ist, so Kant, „ein Talent“, „dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen“, doch so, daß „es, wie es sein Product zu Stande bringe, selbst nicht beschreiben kann, oder wissenschaftlich anzeigen könne (...); und daher der Urheber eines Products, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich ihm die Ideen dazu herbei finden (...)“ (KU, B 182). Kant deutet hier auf eine Dimension, die Fiedler aufnehmen wird, indem er den Vorrang einer Verdeutlichung des Wirklichkeitsbewußtseins *zugunsten* des Begriffs verläßt und zu einer Konzeption gelangt, die eine Gleichrangigkeit von begrifflicher und anschaulicher Verdeutlichung ausführt. Die künstlerische Tätigkeit, wie sie das künstlerische Genie vollzieht, ist die Verdeutlichung der Anschauung als Anschauung. Sie geschieht begriffslos, indem die künstlerische Tätigkeit dort beginnt, wo die *auf Begrifflichkeit abzweckende*, dem Künstlerbewußtsein gegenüber gleichsam abbreviative Anschauung des Theoretikers endet. Wie das begriffliche Denken, so erschließt auch die Kunst nach Fiedler Wirklichkeit. Sie konstituiert sie als anschauliche Sichtbarkeit.

II.

Das Argumentationsniveau Fiedlers ist mit dem Kantischen sicher nicht zu vergleichen. Aber seine Deutung der künstlerischen Tätigkeit bleibt doch im Umfeld Kantischen Denkens im eben ausgeführten Verständnis, wenn er in „der Fähig-

keit abstrakter“, d. h. begrifflicher „Erkenntnis“ das „Mittel“ sieht, „die Erscheinungen gewissen Forderungen unseres Denkvermögens zu unterwerfen und sie so in eine bestimmte Gestalt gebracht, uns anzueignen“ (44). Die Anschauung als Anschauung – dies ist Fiedlers eigentlicher Punkt – kommt dabei nur soweit in Betracht, „sofern sie den Übergang zum Begriff ermöglicht“ (45). Das begriffsorientierte Denken finitisiert die immer mögliche ästhetische Verdeutlichung in der Sphäre des Räumlichen genau an dem Punkt, der die *Schwelle* zu begrifflich gelingender Einheit bildet. Man braucht dies nicht nur positiv zu deuten, weil dabei eine wirklichkeitsexplizierende Theorie gelinge. Man kann es auch als „Überschätzung“ des Theoretischen verstehen. Fiedler, der seine Theorie in starkem Maße im Gespräch mit bildenden Künstlern entwickelt hat, hebt dieses negative Moment im Theoretischen hervor, denn „wo man das geistige Licht sah, welches sich über die Welt und den Zusammenhang ihrer Erscheinungen verbreitete, da sieht man nun eher einen Schleier“, und man begreift nach Fiedler, „daß alles Denken und Erkennen einer großen, aus Worten und Begriffszeichen gewobenen Decke gleicht“ (145), die die eigenständige Entfaltung der Anschauung unter sich verbirgt. Man könnte also sagen, daß jeder Grad begrifflicher Erhellung zugleich einen korrelativen Bereich ästhetischer „Verdunkelung“ notwendig impliziere. Das kann jedoch keine Kritik an dem wissenschaftlich-begrifflichen Vorgehen bedeuten. „Die wissenschaftliche Betrachtung würde von ihrem Ziele vollständig abkommen, wenn ihr die Erscheinung als solche von Wert zu sein anfinge und sie in der anschaulichen Auffassung da innezuhalten vergäße, wo sie noch zum Begriff übergehen kann“ (45). Aber die Einsicht in den immanent sich einstellenden Grad von Dunkelheit als Preis der Verallgemeinerung einer Theorie, läßt doch die Möglichkeit offen für das Bedenken einer menschlichen Tätigkeit, für die die Finitisierungen des Begrifflichen den Ansatzpunkt einer ganz anders gearteten Verdeutlichung gestatten. „Aus der Anschauung nicht in die Abstraktion übergehen heißt nicht, auf einer Stufe verharren, von der der Eintritt in das Reich der Erkenntnis noch nicht möglich ist, vielmehr heißt es, sich andere Wege offenhalten, die auch zur Erkenntnis führen.“ (46)

Für Fiedler ist dies die Kunst *als* Erkenntnis. Das begriffliche Denken „verliert die Welt, indem“ es „sie erwirbt“ (56). Während es „die Welt als Begriff in seine Gewalt bringt“, „die Welt der Begriffe in sich zu immer reicherem und klarerem Bewußtsein zu bringen bestrebt ist, bleibt ihm die Welt der Anschauung dürftig und dunkel“ (ebd.). Der Künstler läßt sie durch Kunst erst entstehen. Seine Tätigkeit ist eine ästhetisch *bleibende* Verdeutlichung des Wirklichkeitsbewußtseins. Sie verdeutlicht nicht zugunsten des Begriffs, sondern sozusagen *unterhalb* der Sphäre des Begriffs. Darin wird nach Fiedler Natur als sichtbare Anschaulichkeit wirklich. Man wird Fiedler so verstehen müssen, daß die künstlerischen Entfaltungen sichtbarer Wirklichkeit – wie wissenschaftliche Theorien auch – die Anschauungsweisen des sog. alltäglichen Bewußtseins überformen und prägen. Die primäre Erfahrung der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für das Erkenntnisvermögen im Angesicht des Naturschönen tritt zurück zugunsten einer im Kunstschönen sich allererst aufschließenden Sicht der Natur. War für Kant „schöne Kunst“ diejenige, die als „Natur“ erschien, so besteht für Fiedler die

Kunst im Erscheinen-lassen von Natur. Aufgrund dieser Relationsverschiebung braucht Fiedler den Begriff der Kunst nicht mehr an den der Schönheit zu binden. Kunst kann „gut“ sein, und, nach traditionellen ästhetischen Maßstäben bemessen, dennoch mißfallen. Sie bietet dann eine Wirklichkeitssicht, die in ihrem Bruch mit eingespielten Weisen, sich die formgestaltete Welt auszulegen, Neues erschließt und dadurch gerade diejenige Unlust erregt, die sich – Kantisch gesprochen – dann einstellt, wenn bewährte Muster begrifflicher Orientierung scheitern (vgl. KU, B XL f.). Es ist damit klar, daß die Kunst-„Beurteilung sich streng davor bewahren muß, sich einen Codex von Gesetzen zu bilden, dem sie von vornherein die künstlerischen Erscheinungen unterwerfen könne“ (68), seien sie produktions- oder wirkungsästhetischer Natur oder seien sie philosophischer Ästhetik als Erklärung des Begriffs der Schönheit entnommen. Darin wäre die Eigenständigkeit ästhetischer Verdeutlichung übersehen. Für Fiedler gilt es zu verstehen, „daß das Sehen des Künstlers erst da anfängt, wo alle Möglichkeit des Benennens und Konstatierens aufhört“ (190). Dabei ist vorausgesetzt, daß es möglich sei, „den sinnlichen Wirklichkeitsstoff zu einem Ausdruck seiner selbst zu entwickeln“ (179). Es muß sich demnach um eine „Entwicklung und Bildung von Vorstellungen“ handeln, „in denen sich die Wirklichkeit allererst darstellt, sofern sie eine sichtbare Wirklichkeit sein kann“ (173).

In diesem Gedanken liegt die entscheidende Modifikation gegenüber Kant. In ihm scheiden sich die gegensätzlichen Denkansätze einer Theorie ästhetischer Beurteilung und einer Theorie der künstlerischen Produktivität. Das Prädikat „schön“ im ästhetischen Urteil markiert von Fiedler her gesehen exakt die Grenze des *Sagbaren* an der Schwelle von Begriff und Anschauung. Es besagt, daß für das Subjekt eine solche subjektive Zweckmäßigkeit in der anschaulichen Harmonie von Einbildungskraft und Verstand bestehe, als ob sie begrifflich nach Regeln des Subjekts geordnet sei. Wo Kant also die Grenze des Explizierbaren gegeben sieht, setzt nach Fiedler der Künstler erst an. „So paradox es klingen mag, so fängt die Kunst doch erst da an, wo die Anschauung aufhört“ (193), Anschauung, hier als abbreviative, begriffsbezogene Anschauung verstanden. Der Künstler entfaltet also eigentlich die Anschauung als Anschauung, doch gerade dies ist nicht psychologisch mißzuverstehen als Theorie des künstlerischen Sehens. „Hinge, wie es zunächst wohl erscheinen mag, der Erwerb eines in Vorstellungen des Gesichtsinns sich entwickelnden Wirklichkeitsbewußtseins nur von dem Gebrauch der Augen und einer willkürlichen Konzentration der Aufmerksamkeit ab, so wäre es wesentlich Sache des Wollens, das Bewußtsein eines anschaulichen Weltbildes hervorzurufen.“ (201) Der Künstler „sieht“ also nicht besser als andere, sofern unter Sehen Rezeptivität verstanden sein soll; „er unterscheidet sich vielmehr dadurch, daß ihn die eigentümliche Begabung seiner Natur in den Stand setzt, von der anschaulichen Wahrnehmung unmittelbar zum anschaulichen Ausdruck überzugehen; seine Beziehung zur Natur ist keine Anschauungsbeziehung, sondern eine Ausdrucksbeziehung“ (193). Sehen wäre also als künstlerisches Sehen im Übergang zur „Ausdrucksbewegung“ eher als Spontaneität zu begreifen. Es ist ein Sehen, das das anschaulich Gegebene durch anderes sinnlich Gegebenes für die Anschauung verdeutlichend *ausdrückt*, ein *ausdrückliches Sehen*. Die künstle-

rische Tätigkeit ist deshalb für Fiedler mit dem Ausdruck „Nachahmung“ nur unzureichend, wenn nicht gar entstellend gekennzeichnet. Vielmehr gelte für die Kunst „das Prinzip der Produktion von Wirklichkeit“ (129). Sie schafft Sichtweisen der Natur, in denen sie unterhalb der Sphäre, in der sie begrifflich ausgelegt ist, „gesehen“ wird. Man kann deshalb sagen, nicht der Künstler bedürfe der Natur, „vielmehr bedarf die Natur des Künstlers. Nicht was die Natur ihm so gut wie jedem anderen bietet, weiß der Künstler nur anders als ein anderer zu verwenden, vielmehr gewinnt die Natur nach einer gewissen Richtung hin erst durch die Tätigkeit des Künstlers für diesen und für jeden, der ihm auf seinem Wege zu folgen vermag, ein reiches und höheres Dasein“ (56f.). Er bringt „Welt“ in der Kunst hervor, indem er „zu offenbaren scheint“, „was unabhängig von seiner Tätigkeit“ kein Dasein hat (57).

Damit entsteht die Frage, was „Wirklichkeit“ in diesem Zusammenhang heißen kann. Und deutlich ist auch, daß die „Frage, was Wahrheit ist (...)“, für das Gebiet künstlerischer Gestaltung“ (123) Geltung haben muß. Daß diejenigen „unrecht“ haben, „welche behaupten, daß der Künstler nur dann in den Grenzen der Wirklichkeit und Wahrheit bleibe, wenn seine Gebilde in sklavischer Treue das ausdrücken, was in dem Durchschnittsbewußtsein der Menge die Wirklichkeit ist“ (126), gilt Fiedler nach dem bisher Explizierten als klar. Wie im Bereich des theoretisch-wissenschaftlichen Wirklichkeitsbezuges als wirklich das erst gilt, als was die Phänomene im Lichte der Theorie erscheinen, so lehrt das Kunstwerk die Welt der Sichtbarkeit und so „nichts anderes als die Wirklichkeit erst kennen und verstehen“ (128). Wie der Begriff, so faßt auch die Kunst „eine ungeheure Fülle von Erfahrungen“ (ebd.) zusammen, so daß in ihr Wirklichkeit als verdeutlichte Anschauung zum Bewußtsein gelangt. Es ist einsichtig, daß das Verhältnis der künstlerischen wie der begrifflichen Wirklichkeitsexposition zu ihrem Gegenstand nicht mehr so begriffen werden kann, „daß allem, was der menschliche Geist hervorbringt, eine von diesen Hervorbringungen unabhängige Wirklichkeit als Richterin gegenüberstehe“ (98) als Kriterium der Wahrheit jeder Exposition. Einen solchen Standpunkt begreift Fiedler als „naiven Realismus“. Er steht so weit auf dem Boden Kants, daß eingesehen ist, daß „alles Verhältnis von Wahrnehmung und Vorstellung zur Wirklichkeit (...) doch immer wieder ein Verhältnis von Wahrnehmung und Vorstellung zu Wahrnehmung und Vorstellung“ ist (157). Je weiter eine Explikation schreitet, werden im Bereich der Theorie die Begriffe desto abstrakter, um so mehr sie erklären. Ebenso ist „ein Vergleich zwischen Natur und Kunst immer weniger möglich, je weiter der künstlerische Prozeß fortschreitet und sich entwickelt“ (219). Das Kunstwerk zeigt, was Wirklichkeit in Wahrheit ist. „Künstlerische Form und natürliche Form stehen sich also in keinem anderen Sinne gegenüber als in dem, daß erst in der künstlerischen Form die natürliche Form erkannt zu werden vermag“ (214).

All diese Aspekte werden bei Fiedler nur angedeutet, kaum aber philosophisch-diskursiv ausgeführt. Worum es ihm wesentlich geht, ist die Absicht, den Prozeß künstlerischer Tätigkeit als dem theoretischen Begreifen gleichrangigen Wirklichkeitsentwurf zu etablieren. Er will eine Dimension in den Blick rücken, die eine erkenntniskonstitutive Funktion des künstlerischen Prozesses zugestehen kann,

weil sie die restringierte Funktion der Einbildungskraft innerhalb des theoretischen Wissens eingesehen hat. Wahrheit eines Kunstwerks bemißt sich nicht an einer gleichermaßen zu entfaltenden begrifflichen Wirklichkeit. Die spezifisch künstlerische Wahrheit gelangt gerade dann erst in den Blick, wenn sie aus der expressiven Verdeutlichungsintention heraus, die nicht im Kunstprodukt, sondern vielmehr im „Kunstprozeß“ selbst liegt, gesehen wird. Kunst gibt Wahrheit, weil sie das im Rahmen der begrifflichen Weltaneignung „Ausgeblendete“ thematisiert. „Der künstlerische Vorgang stellt, wie es jeder geistige Vorgang tut oder“ mit Fiedler „wenigstens tun sollte, einen Fortschritt dar von der Verworrenheit zur Klarheit, von der Unbestimmtheit des innerlichen Vorgangs zu der Bestimmtheit des äußeren Ausdrucks“ (213f.). Die Terminologie einer Rede von „Klarheit“ und „Deutlichkeit“ durchzieht Fiedlers Schriften an den Stellen, an denen er sich zur Relevanz der durch „Ausdrucksbewegungen“ konstituierten Sichtbarkeit des Kunstwerks äußert. Er verwendet sie nicht immer so, daß man sicher sein könnte, darin einen Anschluß an eine Leibniz-Kantische Tradition des Bedenkens von Anschauung und Begriff sehen zu dürfen. Er übernimmt sie eher aus der Psychologie Wilhelm Wundts, der allerdings selbst wieder durch die Tradition eines psychologisierenden Kantianismus im Sinne Herbarts geprägt ist. Sein vager Anschluß an beide Traditionen scheint dennoch aufschlußreich.

Klarheit war in der Leibniz-Kantischen Tradition als eine defiziente Stufe der Deutlichkeit verstanden worden. Sie markierte das Hervorgehobensein einer Vorstellung aus dem Perzeptionsfluß des Bewußtseins so, daß sie hinreichte, die „dargestellte Sache“ wiederzuerkennen.¹⁷ In dieser – eigentlich nur intuitiven Gegebenheit der Sache – bleibt aber fraglich, ob vermittels dieser Vorstellung tatsächlich etwas erkannt werde. Dies sollte sichergestellt werden durch die Nennung von Merkmalen, die die vorgestellte Sache hinreichend von anderen Sachen abgrenzt, so daß sich durch die indirekte Angabe von Differenzen zu anderem zeigen sollte, ob die Vorstellung widerspruchsfrei denkbar sei. Ein Begriff, der dies leistet, hieß ein deutlicher Begriff. Es ist leicht zu sehen, daß die vollständige Deutlichkeit in der Exposition eines Begriffs den Begriff der Notwendigkeit definiert, weil in der Totalität der Merkmalsexplikation die anfänglich problematisch vorgestellte Sache von *allen* anderen unterschieden wäre. Im Begriff der Notwendigkeit – wenn er in dieser Weise zu realisieren wäre – wäre demnach das bloße Vorgestelltsein der Sache transzendiert zugunsten ihrer realen Möglichkeit. Wenn Kant solchermäßen das „Geschäft der Logik“ beschreibt als den Versuch, „klare Begriffe deutlich zu machen“ (JL, A 94, bei Kant hervorgehoben), so heißt dies auch, daß die Vorstellung nur auf dem Weg einer Loslösung von der anschaulichen Gegebenheit als sie selbst zu entfalten ist. Sie ist, was sie ist, durch den Begriff.

Auch hier versucht Fiedler, die Klarheit der Anschauung aus ihrer Defizienz in der Perspektive des deutlichen Begriffs zu befreien. Er deutet die künstlerische Tätigkeit als einen Prozeß, der auf der Stufe der Klarheit verbleibt. Auch diese

¹⁷ Leibniz, Kleine Schriften, Bd. I, hg. von H. Holz (1985) 31.

Verdeutlichung der Anschauung durch sich selbst gilt dem „Begreifen der Notwendigkeit, des So- und Nichtandersseins“ (60). „Vollständige Klarheit und Notwendigkeit fallen zusammen“ (61). Es handelte sich um eine Notwendigkeit, die das Einzelne nicht aus der begrifflichen Differenz zu anderem heraus begriffe, sondern um eine Entfaltung der Einzelheit aus ihr selbst. Sie wäre erreicht, wenn anstelle der Abbreviationsleistung der Einbildungskraft, die Kant schon für die Wahrnehmung veranschlagt, das Einzelne über die rudimentäre Anschauung hinaus vollkommen bewußt wäre. Wie aber die begriffliche Verdeutlichung klarer Vorstellungen für ein endliches Bewußtsein an kein Ende gelangen kann, so versteht Fiedler auch die Tätigkeit des Künstlers als eine „unendliche; sie ist ein beständiges unablässiges Arbeiten des Geistes, die Welt der Erscheinungen im eigenen Bewußtsein zu immer reicherer Entfaltung, zu immer vollendeterer Gestaltung zu bringen“ (58). Das Kunstwerk ist darum nicht Resultat einer ästhetischen Idee, sondern vielmehr „Moment“ im Prozeß ästhetisch bleibender Wirklichkeitsexposition. Es ist, wie das Wort der manifeste Gedanke, „das künstlerische Bewußtsein selbst“ (59).

Statt also von einer Gleichrangigkeit von theoretischer und künstlerischer Tätigkeit zu sprechen, könnte vielmehr von *Komplementarität* die Rede sein.¹⁸ „Die sogenannte erkennende Tätigkeit so gut wie die sogenannte umgestaltende Tätigkeit müssen, wenn auch nicht in ihren Resultaten, so doch ihrem Wesen nach insofern gleich sein, als sie in nichts anderem bestehen können als in Formung des gemeinsamen, in den Sinnesempfindungen gegebenen Stoffes“ (95). Theoretischer und künstlerischer Prozeß erscheinen insofern als komplementär, als die „Phantasie des Künstlers (...) im Grunde nichts anderes (ist) als die Einbildungskraft, deren wir in gewissem Maß alle bedürfen, um überhaupt Welt als eine Welt der sichtbaren Erscheinungen zu besitzen“ (54). Der Unterschied des „Maßes“ besteht darin, daß die künstlerische Einbildungskraft einer Manifestation in „Ausdrucksbewegungen“ fähig ist, zu der das „natürliche“ Bewußtsein bestenfalls analogisch in der sprachlichen Manifestation des Gedankens gelangt. Man könnte sagen, daß es sich nicht um den Unterschied von bestimmender und reflektierender Einbildungskraft zufolge der Kantischen Konzeption (denn diese setzt immer bei dem an, was für hinreichende ästhetische Deutlichkeit gehalten wird), sondern um den Unterschied einer zum Zwecke des Begriffs abstraktiven und einer zum Zwecke ästhetischer Verdeutlichung konzentrativ-konkretisierenden Einbildungskraft handelt. „Die künstlerische Tätigkeit kann sich nur darstellen als eine

¹⁸ Wenn man noch genauer differenzieren will, könnte man von einer Parallelität der Erkenntnisinteressen in Kunst und Wissenschaft sprechen, insofern beide auf Orientierung innerhalb der Gegebenheit abzielen. Ihre Tätigkeit wäre aber komplementär, sofern die Richtung ihrer Verdeutlichung gegensätzlich ist. Verdeutlicht das begriffliche Denken zugunsten des Begriffs, so wäre die künstlerische Tätigkeit als Arbeit am Dasein des ästhetisch Vorgegebenen zu verstehen, dessen auch das begriffliche Denken als Ausgangspunkt seiner intentionsverschiedenen Verdeutlichung bedarf. Man könnte Fiedlers Theorie so verstehen, daß auch das Ästhetische, das innerhalb der Kantischen Denksphäre nur als Gegebenheit erscheint, *gemacht* sei. Es ist so selbst nicht ohne Genesis, d. h. der Künstler *macht* „ästhetische Deutlichkeit“. Den letzteren Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Josef Simon.

Fortsetzung jener Konzentration des Bewußtseins, welche der erste notwendige Schritt war, um auf den Weg zu gelangen, der aus der Breite sinnlicher Auffassung, die immer mit Undeutlichkeit verbunden ist, zu der Deutlichkeit führt, die nur in der Enge erreicht werden kann.“ (213)

Kant mußte den erkenntniskonstitutiven Wert der Kunst selbst ganz ausschließen. Von einem künstlerischen Moment innerhalb der Entstehung wissenschaftlicher Theorien könnte man bei ihm insoweit sprechen, als es seiner eigenen Konzeption gemäß keinen Regelbegriff dafür geben kann, welche Verdeutlichung – negativ oder positiv, wie man am Beispiel seines Materiebegriffs sah – für die Konstitution empirischer Einheit hinreichend ist. Nach der negativen Seite wäre die Kunst dort Kunst der Abbreviation. Fiedler dagegen kann von seinem Komplementaritätsgedanken her eine Erkenntnis im Kunstprodukt selbst sehen. Es schließt Wirklichkeit als Anschaulichkeit auf. Er gesteht Kant zu, daß „das Wissen in der Wissenschaft ein Können auf dem Gebiete der Begriffe sei“. Zugleich aber ist das „Können“ der Kunst „ein Wissen auf dem Gebiet der anschaulichen Vorstellungen“,¹⁹ das mit dem Wissen der Wissenschaft nicht in Konkurrenz zu treten braucht. „Die Kunst ist so gut Forschung wie die Wissenschaft, und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung wie die Kunst.“ (54)

III.

Für das begrifflich-theoretische Weltverständnis gilt als wirklich das, was es in seinen gesetzlichen Einheit prästendierenden Begriffen *gegenüber* der entfalteten Erscheinung *als* wirklich faßt. Hegel hatte es deshalb als im Grunde widersprüchliches Unternehmen verstanden, „weil es unmittelbar das Gegenteil von dem zu bewirken scheint, was es beabsichtigt“.²⁰ Es prästendiert die Natur als Natur aufzufassen, nimmt sie aber doch nicht als Natur, sondern als Begriff. Wir „machen sie“, so Hegel, „die ein Anderes ist als wir, zu einem Anderen, als sie ist“.²¹ Ebenso hatte sich ergeben, daß sie in der begrifflichen Exposition der Anschauung gerade das, was sie ist, in einem anderen ist. Für den Künstler dagegen – so Fiedler – „beruht das Wesen der Welt, das er sich geistig anzueignen, zu unterwerfen bemüht ist, in der sichtbaren und greifbaren Gestalt der Dinge“ (51 f.). Sein Werk steht nicht in Differenz zu einem Wesentlichen, das sich in ihm manifestiert, und es stellt das Wesen auch nicht her als ein Versuch, das Absolute in der Endlichkeit zu „nennen“. Für Fiedler ist das Kunstwerk vielmehr – wenn man in der traditionellen Terminologie verbleiben will – das Wesen selbst. Jede Interpretation mißt es bereits an einem begrifflich begründeten Maßstab, der einem Werk, das nichts anderes ist als ästhetische Verdeutlichung jenseits der Sphäre des Begriffs, äußerlich bleiben muß. Nicht nur ist es von hier besehen nicht verwunderlich, daß Fiedler erhebliche Mühe darauf verwendet, auch kunsthistorische Betrachtungs-

¹⁹ Vgl. Anm. 1.

²⁰ G. W. F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, § 246 Zusatz, SW 9, 16.

²¹ Hegel, Enzyklopädie, a.a.O. 17.

weisen als der Kunst inadäquat abzuweisen. Es zeigt sich sogar, daß in diesem Sinne die künstlerische Tätigkeit als Prozeß der „Isolation“ des Anschaulichen aus eingespielten hermeneutischen Hintergründen begriffs- oder kulturhistorischer Natur verstanden werden muß. Unmittelbar von der Anschauung zur „Ausdrucksbewegung“ übergehend, „isoliert“ (211) der Künstler die Anschaulichkeit aus dem Kontext von Begriffs-, Empfindungs- oder Wertvorstellungen, die die Sichtbarkeit der Dinge im lebensweltlichen Umgang mit ihnen umgeben. Das Kunstwerk ist deshalb „nicht ein Ausdruck für etwas“ (59), es bedeutet nur sich selbst als die Weise, in der Wirklichkeit erschlossen ist. Fiedler zufolge gelangt man zu der Vorstellung einer Nachahmung der Wirklichkeit in der Kunst nur darum, weil als Selbstbestimmtheit der Wirklichkeit behauptet wird, als was begriffliche Interpretationen sie verstehen; „man setzt dabei stillschweigend voraus, daß dasjenige, was“ in Kunstwerken „zum Ausdruck kommt, schon abgesehen von dem Ausdruck und vor demselben vorhanden sei, und, so wie es vorhanden sei, durch den Ausdruck zu einem Gegenstande der Mitteilung gemacht werde“ (135). Fiedler sieht das „Wesen der Ausdrucksbewegung“ dagegen darin, „daß in ihnen und durch sie ein vorher noch nicht vorhandenes geistiges Gebilde überhaupt erst zur Entstehung gelangt“ (136). Es kann daher von einer „Unterordnung“ einer Vorstellung unter ein von ihr unabhängiges Denken keine Rede sein (vgl. 154).

Es ist die eigentliche Crux der erkenntnisrelevanten Gleichstellung der Kunst neben das begriffliche Denken, daß auch es in seinem sprachlichen Ausdruck auf ästhetische Verdeutlichungen angewiesen bleibt. Es ist Ausdruck, der bei abbreviativer Gegebenheit ebenso ansetzt, wie die Tätigkeit des Künstlers. Allerdings trennt man sich nach Fiedler nur „schwer von der Überzeugung“, „daß das Wort, der Begriff etwas vertrete, bedeute, was auch abgesehen von Wort und Begriff vorhanden sei“ (157). In solcher Überzeugung ist das Wort nicht als Ausdrucks-, sondern als Bezeichnungsmittel verstanden. Sie denkt die Wirklichkeit nicht als in Sprach- oder Kunstarbeit verdeutlichte, sondern als ein „Sein“, das an ihm selbst als „ein zu Bezeichnendes“ (134) gefaßt ist. Solche Wirklichkeit wäre damit vorab ontologisch als Zeichenkorrelat eingeführt, dergegenüber „Worte oder Zeichen“ (ebd.) repräsentieren. Fiedler folgt dagegen in der Parallelisierung von Sprach- und Kunstarbeit der Einsicht, daß das, „was wir erkannte Wirklichkeit nennen, (...) nur eine Form“ ist, „an die die Entstehung der Wirklichkeit für uns gebunden ist“, so daß „der sprachliche Ausdruck“ näher besehen „nicht etwas bezeichnet, was auch außerhalb dieser Beziehung Dasein hätte, sondern daß er die Wirklichkeit selbst sei, welche die Form des Wortes angenommen habe“ (96). Wie das Kunstwerk, so kann auch die Sprache strenggenommen „immer nur sich selbst bedeuten“ (143). Nicht die Wirklichkeit ist der Fixpunkt jenseits ihrer Explikationen. „Fest und bestimmt am Wort ist nur das Wort selbst“ (140), die Form seiner Artikulation, und damit – wiederum wie beim Kunstwerk – die *Darstellung* als Dasein des Gedankens selbst.

Worte und Zeichen stehen damit in keinem „adäquateren“ Verhältnis zur Wirklichkeit als der bildnerische Ausdruck des Künstlers. Sie sind nicht Symbole im Gegensatz zu den bloßen „Zeichen“ bildnerischer Darstellung, sofern das

Symbol gegenüber der vermeintlich „bloßen“ Arbitrarität des Zeichens seinen Wirklichkeitsbezug an ihm selbst darstellen soll. Daß „alle sinnlichen Vorkommnisse unseres sogenannten geistigen Lebens, Wort, Zeichen, Bild, Ton, Gebärde, nur Symbole eines Geistigen“ oder eines „Wirklichen“ seien, dies gilt Fiedler als „Reminiszenz“ „veralteter Anschauungen“ (156). „Jedes Vorkommnis bedeutet nur sich selbst“, sofern kein äußerer Maßstab vorhanden ist, in bezug auf welchen über die mehr oder minder bestehende Angemessenheit seiner Verwendung entschieden werden könnte. Der „Schein, daß es eine Bedeutung besitze, die von ihm verschieden sei und es überrage, beruht darauf“, daß sich „andere Vorkommnisse“, andere Worte, Zeichen oder Bilder „mit ihm verbinden, (...) die auch nur wiederum sich selbst bedeuten können“ (156f.). Auch der sprachliche Ausdruck bleibt deshalb innerhalb der ästhetischen Sphäre expressiver Verdeutlichung. Die je letzte Verdeutlichung, sei es im Wort, sei es im Bild, *ist* die Wirklichkeit. Beide Wege sind wesentlich unendlich. Gerade darum „offenbaren“ sie Wirklichkeit, „und, statt, wenn auch von verschiedenen Ausgangspunkten, doch einem gemeinsamen Ziele, d. h. vollständigen Wirklichkeitsbesitz zuzuführen“, sie „sich vielmehr immer weiter voneinander entfernen“ (206). Es ist klar, daß die Spracharbeit in ihrer Bindung an den abbreviationsbedingten Begriff der Maßstab der Kunstbeurteilung nicht sein kann. Wer – so Fiedler – „seinen Blick wieder ausschließlich dem einzelnen Werke zuwendet, wenn er sein Verständnis desselben immer vollständiger, immer eindringender zu machen sucht“, der „wird (...) innewerden, daß ihm das historische Begreifen desselben immer schwieriger, zuletzt unmöglich wird“ (36). Das Verstehen des Kunstwerks setzt vielmehr „in ein neues Verhältnis zur Welt“ (65) als anschauliche Sichtbarkeit. „Wir reproduzieren die künstlerische Tätigkeit und das Maß von Verständnis, zu dem wir gelangen können, (...) abhängig von der produktiven Kraft unseres Geistes, mit der wir dem Kunstwerk begegnen“ (ebd.). Doch bleibt es in „diesem höchsten Sinne“ ein „Unendliches“ (ebd.). Es drückt eine „ästhetische Idee“ – Kantisch gesprochen – als „Gunst der Natur“ (64) aus, die „viel zu denken Anlaß gibt“, doch gleichwohl eine „*inexponible* Vorstellung“ (KU, B 242) bleiben muß. Sie gibt in Fiedlers Sinne allerdings zu denken, indem sie zu unendlicher Verdeutlichung in der Sphäre des Ästhetischen, nicht des Begrifflichen, Anlaß gibt.