

Georg Picht, Die Kunst des Denkens (1968)

In: Wahrheit, Vernunft, Verantwortung. Philosophische Studien, Stuttgart: Klett-Cotta 1969, S. 427-434

Die alte Weisheit, daß das Denken und die Kunst zusammen gehören ist in der wissenschaftlichen Zivilisation zu einer unverbindlichen Legende geworden. Als das Feld des Denkens gilt uns seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die objektive Erkenntnis. Sie erfordert kritische Rationalität, Kontrolle an verifizierbaren Fakten, Logik und konsequente Ausschaltung der subjektiven Vorurteile. Im Gegensatz dazu gilt für die Ästhetik des 19. Jahrhunderts, deren Herrschaft bis heute ungebrochen ist, die Kunst als der Bereich der an keine Regeln gefesselten Intuition. Hier kann sich die Subjektivität dem freien Spiel der Einbildungskraft überlassen. Hier findet die ungebundene Genialität der schöpferischen Phantasie souveränen Ausdruck. Gewiß konzediert man, daß die Künstler auch denken und die Wissenschaftler auch Intuition haben müssen. Wer aber zu behaupten wagt, das Denken selbst sei seinem innersten Wesen nach eine Kunst, der setzt sich dem Verdacht aus, er wolle die Strenge der kritischen Vernunft der subjektiven Willkür opfern und an die Stelle der objektiven Erkenntnis eine jener irrationalistischen Weltanschauungen setzen, gegen die wir in Deutschland, trotz der Erfahrung mit dem Nationalsozialismus, noch keineswegs immun geworden sind. Die These, die sich in der Überschrift "Die Kunst des Denkens" ausspricht, bedarf deshalb einer genauen Erläuterung.

Wer verstehen will, wie sich Kunst und Wissenschaft in der europäischen Kultur zueinander verhalten, der muß auch heute noch mit den Griechen beginnen. Das System der europäischen Wissenschaft wurde von Aristoteles begründet. Wenn wir verstehen, wie sich Kunst und Wissenschaft nach seiner Lehre zueinander verhalten, werden wir das Problem, um dessen Klärung es uns geht, genauer formulieren können. Da stoßen wir nun auf einen sehr merkwürdigen Tatbestand. Die uns überlieferten Schriften des Aristoteles enthalten einerseits die Grundlegung der theoretischen Wissenschaften in seiner Logik und seiner Wissenschaftstheorie, seiner Physik, seinen naturwissenschaftlichen Schriften und seiner "Metaphysik", sie enthalten andererseits die Grundlegung

der praktischen Wissenschaften in der "Ethik" und der "Politik". Weil sich die große Mehrzahl der Schriften des Aristoteles nach der alten Unterscheidung von Theorie und Praxis aufteilen läßt, unterscheidet die europäische Tradition die theoretische und die praktische Vernunft. Wenn Kant die theoretische Philosophie in der "Kritik der reinen Vernunft", die praktische Philosophie, also die Ethik, in der "Kritik der praktischen Vernunft" behandelt, stellt er sich auf den Boden dieser aristotelischen Tradition. Nun gibt es aber bei Aristoteles noch eine dritte Grundform der Erkenntnis, sie trägt den Namen "Poiesis". Poiesis heißt das Hervorbringen, oder das Schaffen. Poiesis ist also jedes Tun, das ein Werk hervorbringt, welches vorher nicht da war, und welches, wenn es einmal hervorgebracht ist, für sich selbst besteht. Es ist eines der großen Verhängnisse der europäischen Geistesgeschichte gewesen, daß Aristoteles diesen dritten Teil seiner Philosophie, nämlich die Theorie der Poiesis, nur fragmentarisch ausgearbeitet hat.¹

Nur so konnte sich die Meinung ausbilden, in den Bereichen der Theorie und der Praxis sei bereits der ganze Umkreis der Möglichkeiten der Vernunft erschöpft. Wir besitzen von der aristotelischen Theorie der Poiesis nur zwei Schriften. Die eine ist die Schrift über die Poiesis im engeren Sinne, das heißt über die Dichtkunst, die "Poetik". Diese Schrift ist zu einem Grundbuch der europäischen Ästhetik geworden. Noch die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, ja sogar die Ästhetik von Hegel, ist primär eine Theorie der Dichtkunst, während die unzulängliche Ausbildung der Theorie der bildenden Künste und der musikalischen Ästhetik wesentlich darauf zurückzuführen ist, daß diese Stücke der Theorie von Aristoteles nicht ausgeführt wurden. Das andere Teilstück der aristotelischen Theorie der Poiesis liegt uns in seiner Rhetorik vor. Die Rhetorik wird in Deutschland seit der Romantik verachtet. Man vergißt, daß in der europäischen Tradition die Rhetorik in der Gestalt, die sie durch Cicero und Quintilian erhalten hat, die theoretische Grundlage für die Bildungstheorie und Kulturtheorie gewesen ist. Das gesamte europäische Erziehungssystem ruht auf dem Fundament eines Teilstückes der aristotelischen Poetik, nämlich der vergessenen Grundwissenschaft der Rhetorik. Die

¹ Einschränkung ist zu sagen, daß nur bei Platon Theorie, Praxis und Poiesis in ihrem Wechselbezug als Einheit durchsichtig werden. Vermutlich hat Aristoteles seine Theorie der Poiesis deshalb nicht ausgeführt, weil sie mit seinem Wissenschaftsbegriff nicht zu vereinen war.

Tatsache, daß man den Zusammenhang zwischen Theorie, Praxis und Poiesis nicht mehr durchschaute, und also auch die Rhetorik nicht mehr einzuordnen vermochte, spiegelt sich dann in dem humanistischen Zwiespalt zwischen Bildung und Wissenschaft auf der einen Seite, Bildung und Moral, Bildung und Politik auf der anderen Seite. Man konnte die auf der Rhetorik, oder genauer gesagt: auf der Poetik beruhende Bildung mit Theorie und Praxis nicht in Einklang bringen, weil man den inneren Zusammenhang zwischen der theoretischen, der praktischen und der poetischen Vernunft nicht mehr verstand.

Das hatte aber noch viel weiter greifende Folgen. Poiesis ist, wie schon gesagt, ein Tun, welches ein Werk hervorbringt, das, wenn es hervorgebracht ist, für sich selbst besteht. Der Oberbegriff für ein solches Hervorbringen heißt bei Aristoteles "Techne". Die von ihm intendierte aber nicht ausgeführte Theorie der Poiesis hätte also alles umfassen müssen, was bei den Griechen unter den Namen Techne fällt: sämtliche Handwerke, die Medizin, sämtliche Künste aber auch weite Bereiche der Politik und Ökonomie. Die ausgeführte Theorie der Poiesis wäre also eine Theorie von allen überhaupt möglichen Formen der Produktion gewesen. Die Tatsache, daß diese Theorie von Aristoteles nicht ausgeführt wurde, ist eine der wichtigsten Ursachen dafür, daß die europäische Kultur die Technik geistig bisher nicht zu bewältigen vermochte, daß ihr eine ausreichende Theorie der Arbeit, daß ihr eine an den Produkten orientierte Theorie der Produktion fehlt, und daß wir erst heute – unbeholfen genug – darüber nachzudenken beginnen, in welchen Strukturen sich der Mensch bewegt, wenn er zugleich mit seiner Kultur auch seine eigenen Lebensbedingungen produziert und über seine eigene Zukunft verfügt. Die theoretische Vernunft betrachtet und analysiert das, was ist. Die praktische Vernunft entwirft die Regeln unseres Verhaltens. Aber das unheimlichste und tiefste von allen menschlichen Vermögen, nämlich das Vermögen, solches hervorzubringen, was zuvor nicht da war, ja eine künstliche Welt zu erbauen, wurde bisher noch nicht als eine ursprüngliche Gestalt der menschlichen Vernunft begriffen, in seinen eigentümlichen Strukturen dargestellt und im Verhältnis zu den beiden anderen Gestalten der menschlichen Vernunft, nämlich der theoretischen und der praktischen Vernunft, bestimmt. Kein Wunder, daß es uns bis zum heutigen Tage an Kriterien fehlt, nach denen sich ermitteln ließe, was in dem nahezu unbegrenzten Felde dessen, was Wissenschaft und Technik produzieren könnten, nach Regeln der Vernunft produziert

werden soll. Die allgemeine Theorie der Produktion wäre eine der Grundwissenschaften der modernen Welt. Da aber nur ein Teilbereich dieser Theorie, nämlich die Theorie der Kunst im engeren Sinne, bisher überhaupt bearbeitet wurde, müssen wir uns an den höchst unvollkommenen Ansätzen einer Theorie der Kunst orientieren, wenn wir einen ersten Einblick in die Struktur und das kategoriale Gefüge einer möglichen Theorie der Poiesis gewinnen wollen. So wird höchst paradoxerweise jene Wissenschaft, die man unter dem Namen der "Ästhetik" bisher nur einseitig und mißverständlich ausgebildet hat, zu einer Zentralwissenschaft der modernen Welt; und es könnte wohl sein, daß sich aus ihr eine Wissenschaft entwickeln wird, die eine ähnlich fundamentale Bedeutung gewinnt, wie sie in der bisherigen Wissenschaft der Logik zukam.

Daß eine solche neue Wissenschaft sich vorbereitet, wird im Gang der europäischen Philosophie sichtbar seit Kant. Kant sah sich aus systematischen Gründen, auf die ich hier nicht eingehen kann, genötigt, auf die Kritik der theoretischen und die Kritik der praktischen Vernunft ein drittes großes Hauptwerk folgen zu lassen, dessen erster Teil die Ästhetik, dessen zweiter Teil die Zweckmäßigkeit in der Natur behandelt. Der erste Teil handelt also von der Kunst im engeren Sinne, der zweite Teil spricht von jenen Formen der uns umgebenden Natur, die wir uns nur begreiflich machen können, wenn wir sie so interpretieren, als ob sie Kunstprodukte wären. Die Lehre von den zweckmäßigen Formen in der Natur handelt also, wie Kant sagt, "von der Natur als Kunst, mit anderen Worten der Technik der Natur in Ansehung ihrer besonderen Gesetze". Das gesamte Werk handelt demnach von der Kunst. Es trägt den Namen "Die Kritik der Urteilskraft", weil Kant den Schritt noch nicht zu vollziehen wagte, eine dritte, nämlich die poetische Gestalt der Vernunft selbst anzunehmen. Es läßt sich aber zur Evidenz bringen, daß diese letzte Folgerung in Kants Theorie bereits angelegt ist. Der Höhepunkt und Schlußstein des Gebäudes von Kants gesamter Philosophie ist also seine Theorie der Kunst. Das ist um so auffälliger, als Kant mit dem, was man gemeinhin "Kunst" zu nennen pflegt, wenig genug zu tun hatte. Er war das Gegenteil von allem, was man sich unter einem "künstlerischen Menschen" vorzustellen pflegt. Er hat niemals ein großes Kunstwerk gesehen, besaß für Musik nur ein geringes Interesse und bevorzugte, seiner kritischen Grundhaltung gemäß, im Bereich der Poesie die satirische Dichtung. Es muß in den Phänomenen selbst ein gewaltiger Zwang hervorgetreten sein, wenn dieser kritische Geist durch die Analyse des theoretischen und praktischen Vermögens der

Vernunft dazu gezwungen wurde, schließlich die griechische Poiesis wiederzuentdecken und die Theorie der Kunst zur metaphysischen Grundwissenschaft schlechthin zu machen.

Im deutschen Idealismus hat dann Kants Entdeckung zu einer Neubegründung der Idee des philosophischen Systems im Ganzen geführt. In Schellings System des transzendentalen Idealismus bildet die Philosophie der Kunst den Höhepunkt des gesamten Systems. In ihr findet die Philosophie als ein Ganzes ihre Begründung, denn erst die Philosophie der Kunst vermag "das allgemeine Organ der Philosophie" zu deduzieren, und das heißt: die Philosophie der Kunst eröffnet erst den Horizont, in dem sich sowohl die theoretische Vernunft wie auch die praktische Vernunft als menschliche Grundvermögen interpretieren lassen. Hier steht die poetische Vernunft nicht mehr selbständig neben der theoretischen und der praktischen Vernunft, sondern sie ist der theoretischen wie der praktischen Vernunft übergeordnet. Aus dem Vermögen der Kunst im weitesten Sinne dieses Wortes entspringt erst das Vermögen, theoretisch zu erkennen und praktisch zu handeln.

Ich muß es bei diesen Andeutungen hier bewenden lassen. Sie sollten zeigen, daß auch in der neueren Philosophie der fundamentale Zusammenhang zwischen Denken und Kunst mit unwiderstehlicher Macht ans Licht getreten ist. Wir folgen also nicht privater Willkür und irgendwelchen subjektiven Neigungen, wenn wir der Meinung sind, die Aufklärung dieses Zusammenhanges sei eine der großen Zukunftsaufgaben der Philosophie. Die Stellung dieses Problems ergibt sich vielmehr mit einer nahezu unwiderstehlichen Logik, sobald man anfängt, sich auf den großen Gang der Geschichte des europäischen Denkens zu besinnen.

Wir müssen nun versuchen, dieses Problem noch etwas genauer zu formulieren. Was ist jene primäre Leistung der poetischen Vernunft, durch die sich dieses transzendente Vermögen von der theoretischen und von der praktischen Vernunft unterscheidet? Was ist die Leistung des Denkens und des Erkennens, aus der alle möglichen Formen des Machens entspringen? Was ist die Grundform allen Schaffens, allen Planens und Produzierens? Was ist die Grundform aller menschlichen Kunst? – Wir können diese

Fragen mit einem Begriff beantworten, der zuerst von Kant in die Philosophie eingeführt worden ist, später in mannigfaltigen Abwandlungen immer wieder auftaucht und dann zum ersten Mal von Heidegger als die ursprüngliche Bestimmung der Seinsart des Daseins, das wir selbst sind, entfaltet wird. Dieser Begriff heißt: der Entwurf. Jedes Werk, das der Mensch zu vollbringen vermag, wird möglich nur durch einen vorgängigen Entwurf. Das Entwerfen ist jenes ursprüngliche Vermögen, welches den Menschen befähigt zu produzieren und zu planen, sich Häuser zu bauen, Städte zu gründen, Staaten zu bilden und jene künstliche Welt zu erzeugen, die ihm das Leben inmitten einer feindlichen Natur erst möglich macht. Das Entwerfen ist das Grundvermögen der Kunst. Das Denken ist dann eine Kunst, wenn es im tiefsten Grunde ein Entwerfen ist.

Aber was bedeutet nun Entwerfen und Entwurf? Ist es erlaubt und ist es möglich, das Denken als Entwerfen zu verstehen und den entwerfenden Vollzug des Denkens als eine selbständige Gestalt der Vernunft von Theorie und Praxis zu unterscheiden? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir genauer zu bestimmen versuchen, was denn in einem Entwurf entworfen wird. Eine erste Antwort ergibt die Analyse des Machens. Wer immer irgendetwas machen will, der muß vor seiner inneren Anschauung ein Bild von dem besitzen, was gemacht werden soll. Machen ist immer die Ausführung eines Modells, und die Modelle, die ausgeführt werden, bezeichnen wir im täglichen Sprachgebrauch als Entwürfe. Der primäre Inhalt des Entwurfes wäre demnach das Bild, das Modell oder das Schema einer inneren Anschauung. Wir brauchen diesen sehr einfachen Tatbestand nur zu formulieren, um alsbald auch schon zu entdecken, weshalb die bisherige philosophische Tradition eine poetische Vernunft nicht anerkennen konnte. Die innere Anschauung trägt nämlich den Namen "Intuition", und wir sind gewohnt, das Denken, also die ratio, der Intuition entgegenzustellen. Kant hat das transzendente Vermögen, das allem Schaffen zugrunde liegt, sehr wohl erkannt. Er nennt es die "produktive Einbildungskraft". Da aber die Einbildungskraft ursprünglich auf Anschauung bezogen ist, und da Kant, gemäß der überlieferten Trennung der Seelenteile, das Denken der Anschauung entgegengesetzt, war es für ihn unmöglich, das Vermögen der produktiven Einbildungskraft als ein Vermögen der Vernunft zu begreifen. Umgekehrt kann man von einer poetischen Vernunft nur sprechen, wenn man in der Lage ist, den Nachweis zu führen, daß die uns so gewohnte Entgegensetzung von ratio und Intuition,

von Denken und Anschauung undurchführbar und deshalb falsch ist. Entwerfen bezieht sich zwar notwendig auf jene geistige Anschauung, die uns die Bilder des Entwurfes schauen läßt; zugleich aber zeigt uns jeder architektonische Entwurf, daß die Vernunft es ist, die diese Bilder hervorbringt. Vernunft und Intuition sind im Entwurfe nicht voneinander zu trennen. Die Vernunft schaut an, die Anschauung denkt. Nachweisbar wird die Einheit von Bild und Begriff, von Anschauung und Denken in dem geheimnisvollsten und tiefsten Produkt der poetischen Vernunft des Menschen, nämlich der Sprache. Hätte Kant seine Königsberger Mitbürger Hamann und Herder besser verstanden, und hätten umgekehrt Hamann und Herder sich die Klarheit des kantischen Denkens zu eigen gemacht, so hätte das dritte Hauptwerk von Kant auch eine Theorie der Sprache enthalten müssen, aus der "Kritik der Urteilskraft" wäre dann eine Kritik der poetischen Vernunft geworden.

Aber mit dem Entwurf der Bilder ist das Vermögen des Entwerfens nur vorläufig und unvollständig charakterisiert. Wir werden weitergehen und fragen müssen, was denn die Voraussetzungen dafür sind, daß der Mensch das Vermögen hat, vor seiner inneren Anschauung Bilder und Schemata zu entwerfen, die er dann ausführen, also machen kann. Da zeigt sich alsbald, daß isolierte Bilder gar nicht möglich sind. Der Entwurf eines Hauses setzt die Kenntnis der Lage des Hauses und die Kenntnis der Bedürfnisse voraus, denen es dienen soll. Sowie man anfängt zu analysieren, was alles – bewußt oder unbewußt – vorausgesetzt wird, wenn man den Plan eines Hauses entwirft, so stellt sich heraus, daß man nie an ein Ende kommt. Das Haus setzt nicht nur seine künftigen Bewohner und deren spezifischen Bedürfnisse, es setzt auch die Gesellschaft, der sie angehören, ihre Kulturstufe und ihre politische Ordnung voraus. In seiner geographischen Lage ist zugleich das Klima, der Wechsel der Jahreszeiten, also die Ordnung des Planetensystems vorausgesetzt. Das Haus repräsentiert von einem bestimmten Standort aus die ganze Welt, und der Entwurf des Hauses ist nur dann gelungen, wenn er sich in den Weltzusammenhang, in dem das Haus seinen Platz hat, richtig einfügt.

Es ist also durchaus nicht eine Sache der Willkür und des freien Beliebens, wie unser produktives Vermögen die Modelle, die wir verwirklichen wollen, entwirft. Sie müssen im Zusammenhang der Welt, in die sie hineingestellt werden sollen, richtig "sitzen". Die Anschauung, innerhalb derer wir die Modelle unseres Schaffens erblicken, ist nicht ein

leeres seelisches Vermögen, sie ist eine geistige Anschauung der Welt, auf die das Modell in seinem Entwurf bezogen ist, und die es gut oder schlecht repräsentiert. Ein Modell, das sich in seine Welt nicht fügt, ist fehlerhaft, aber auch jene geistige Antizipation der Welt, die wir als "innere Anschauung" zu verstehen pflegen, kann wirklich oder ein Wahngelbilde sein. Die Formen der Anschauung sind uns also nicht, wie Kant gelehrt hat, a priori vorgezeichnet; vielmehr ist nicht nur das Entwerfen der Bilder und Schemata in der Anschauung sondern auch die Anschauung als solche, also der Welthorizont, auf den sich die Bilder und Schemata beziehen, in sich entweder trügerisch oder wahr. Nicht nur die theoretische Vernunft, auch das Entwerfen ist auf Wahrheit bezogen und steht in jenem Zwielficht zwischen Wahrheit und Trug, das wir als Schein zu benennen pflegen. Weil nicht nur die theoretische Erkenntnis sondern auch das entwerfende Vermögen auf eine mögliche Wahrheit bezogen ist, weil also das Entwerfen immer den Charakter des Entdeckens oder Verfehlens von wirklichen Möglichkeiten hat: deshalb sind wir genötigt, auch dieses Vermögen als eine Gestalt der Vernunft zu begreifen. Das produktive Vermögen des Menschen ist nur als poetische Vernunft, das heißt als ein Entdecken möglicher Wahrheit durch den Vollzug entwerfenden Schaffens zu verstehen.

Nun sahen wir aber, daß wie die Bilder, die wir entwerfen, auch der Horizont selbst, in den hinein wir sie entwerfen, wahr oder ein Wahngelbilde sein kann. Nach einer tief eingewurzelten Gewohnheit des Denkens, die Kant als "transzendentalen Schein" entlarvt hat, pflegen wir immer naiv vorauszusetzen: der Horizont der Welt, in der wir uns bewegen und orientieren, sei eine objektive Realität, die uns schon vorgegeben ist. Innerhalb dieses Horizontes bestimmt unsere theoretische Vernunft die Phänomene, die sie erkennt; innerhalb dieses Horizontes regelt die praktische Vernunft unser Handeln. Nun stellt sich aber heraus, daß dieser Welthorizont selbst den Charakter des Entwurfes hat: er muß den Charakter des Entwurfes haben, weil die Welt in der Zeit, also in Richtung auf die Zukunft offen ist. Gewiß: die objektiven Gegebenheiten, auf die wir stoßen, und mit denen wir zu rechnen haben, begegnen uns immer nur in einer Welt. Aber die Welt als solche ist uns niemals objektiv gegeben. Die perspektivischen Ausmessungen des Horizontes seines Daseins werden vom Menschen selbst entworfen, und das bedeutet zugleich, daß der Mensch aufgrund der poetischen Vernunft das unheimliche Vermögen hat, in einer falschen Welt zu leben. Die Analyse der

poietischen Vernunft ergibt: die Stellung des Menschen in der Wahrheit zu der Wahrheit bestimmt sich im tiefsten Grunde nicht durch die theoretische und die praktische Vernunft; sie bestimmt sich vielmehr nach den Perspektiven jenes sich wandelnden Weltentwurfes, der allen geschichtlichen Möglichkeiten des Menschen vorangeht. Deshalb ist die poietische Vernunft das ursprünglichste Vermögen des Menschen; deshalb können wir Wahrheit nur erkennen, sofern wir über die Möglichkeiten und die Gefahren jenes poietischen Vermögens zur Aufklärung gelangen, das im Grunde unseres Denkens den Horizont, innerhalb dessen wir uns bewegen, stets schon entwirft.

Wieder abgedruckt in:

Georg Picht, Das richtige Maß finden. Der Weg des Menschen ins 21. Jahrhundert, Hrsg. von Carl Friedrich von Weizsäcker und Constanze Eisenbart mit einem Vorwort von Carl Friedrich von Weizsäcker, Freiburg: Herder 2001, S. 26 - 36.