

Zeitschrift:	Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg
Band:	29 (1982)
Heft:	3
Artikel:	Nachahmung, Spiel und Kunst
Autor:	Fetz, Reto Luzius
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-761410

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

RETO LUZIUS FETZ

Nachahmung, Spiel und Kunst

Fragen einer genetischen Ästhetik*

Jean Piaget. Je ne travaille pas le soir ... Je lis et je relis. Combien de fois ai-je relu Proust d'un bout à l'autre.

Jean-Claude Binguier. Je vois mal à quoi ça correspond chez vous ...

Jean Piaget. Mais, c'est formidable comme épistémologie, Proust! La manière dont il reconstitue un personnage à travers des perspectives successives! Les différentes visions sur Charlus. J'ai souvent été tenté, mais je n'ai jamais eu le temps de le faire, d'écrire l'épistémologie de Proust ...

Jean-Claude Binguier. Il faut le faire, ça surprendra beaucoup de gens.

Jean Piaget. Peut-être ...¹

Was verbindet die von Jean Piaget begründete genetische Epistemologie, die speziell die Entwicklung wissenschaftlicher Erkenntnis untersucht, mit der Ästhetik? Einmal die Tatsache, daß sich die Wissenschaftsgeschichte ohne die Berücksichtigung des ihr innewohnenden ästhetischen Moments soweit volumnäßig erfassen läßt, wie die Kunstgeschichte ohne die Beachtung der Erkenntnisepochen, die nicht zuletzt durch den Gang der Wissenschaft bestimmt sind. Zum andern der Umstand, daß Piaget hinsichtlich der kindlichen Erkenntnisentwicklung, genauer der Ausbildung der Symbolfunktion, den frühen Repräsentationsformen Nachahmung und Spiel eine tragende Rolle zugeschrieben hat – und daß auch klassische Ästhetiken die Kunst als eine Höherführung von Nachahmung und Spiel verstehen. Schließlich die sich daraus herleitende Annahme, daß zwischen der Erkenntnisentwicklung in einem engeren Sinn und der Kunstentwicklung wesentliche

*Veröffentlicht im Rahmen des Nationalfondsprojekts 1.694.78.

¹ J. C. BRINGUIER, *Conversations libres avec Jean Piaget*, Paris 1977, 28.

Analogien bestehen, die darin begründet sind, daß die Kunst nicht nur durch allgemeine kognitive Strukturen vermittelt ist, sondern auch selbst eine Erkenntnisvermittlung *sui generis* leistet.

Als ein Ansatz, der die Erkenntnisentwicklung und den Weg zur Kunst in *eine* Perspektive bringen kann, scheint sich vorzüglich der symboltheoretische zu eignen, wie ihn programmatisch Ernst Cassirer formuliert hat: Alle Ausdrucksweisen der Kultur sind als je besondere Symbolisierungsleistungen des Menschen zu verstehen; an die einseitig erkenntnisorientierte Bestimmung des Menschen als *animal rationale* soll sein umfassendes Verständnis als *animal symbolicum* treten². Die Entwicklung des Menschen vom Natur- zum Kulturwesen, seine Schöpfungen als Wissenschaftler oder Künstler sind diesem Ansatz gemäß anhand der Hauptlinien seines Symbolschaffens zu erfassen. Eine genetische Symboltheorie oder «genetische Semiology» bietet sich so als der gemeinsame Rahmen an, in dem die Leitprinzipien der genetischen Epistemologie oder allgemeiner des genetischen Strukturalismus auch auf die Erforschung anderer Entwicklungslinien als nur der zur Wissenschaft führenden angewendet werden können³. In dieser zugleich symboltheoretischen und strukturgenetischen Perspektive soll hier, gestützt auf Piagets Stufenmodell der Erkenntnisentwicklung einerseits, auf klassische Ästhetiktexte andererseits, ein erster Vergleich von Nachahmung und Spiel als kindlicher Repräsentation und als Kunst versucht werden⁴.

I

Daß der genetische Zusammenhang zwischen der Nachahmung und dem Spiel des Kindes und der mit den gleichen Begriffen interpre-

² Vgl. E. CASSIRER, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven 1944, bes. Kap. 1–3.

³ Vgl. VERF., Genetische Semiology? Symboltheorie im Ausgang von Ernst Cassirer und Jean Piaget, *FZPhTh* 28 (1981) 434–470.

⁴ Von den neueren symboltheoretischen Ästhetiken verdankt dieser Vergleich am meisten CASSIRER (Anm. 2), Kap. 9, ferner S. K. LANGER, *Feeling and Form*, London 1959². Als bahnbrechend für die symboltheoretische Kunstbetrachtung gilt I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, London 1924; für die behavioristisch orientierte Semiotik ist grundlegend C. W. MORRIS, *Esthetics and the Theory of Signs*, Den Haag 1939; die Diskussion wurde neu angeregt durch N. GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London 1969. (Deutsch: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973).

tierten Kunst bisher wenig Beachtung fand, ist um so erstaunlicher, als ihn bereits die klassischen Kunsthistoriker gesehen haben. Aristoteles, dessen «Poetik» für die Interpretation der Kunst als Nachahmung bestimmend wurde, geht zur Begründung seiner Theorie auf die konstitutive Rolle der Nachahmung beim Kinde zurück. «Nachahmen ist den Menschen von Kindheit angeboren; darin unterscheidet sich der Mensch von den andern Lebewesen, daß er am meisten zur Nachahmung befähigt ist und das Lernen sich bei ihm am Anfang durch Nachahmung vollzieht»⁵. Schiller, der in seinen Briefen «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» das Spiel zum zentralen Interpretationsbegriff der Kunst erhebt, verteidigt nicht nur im Anschluß an Rousseau die Eigenbedeutung des kindlichen Spiels, sondern fragt ausdrücklich nach der «Genesis»⁶ der die Kunst charakterisierenden Spielform. Dabei unterscheidet er «Momente oder Stufen der Entwicklung ..., die sowohl der einzelne Mensch als die ganze Gattung notwendig und in einer bestimmten Ordnung durchlaufen müssen». In dieser Entwicklung «können zwar die einzelnen Perioden bald verlängert, bald abgekürzt, aber keine kann ganz übersprungen, und auch die Ordnung, in welcher sie aufeinander folgen, kann weder durch die Natur noch durch den Willen umgekehrt werden»⁷. Das Erstaunliche an diesem Text ist, daß er für die «Genesis» der ästhetischen Spielform eine Stufenfolge annimmt, die in formaler Hinsicht genau jenen Grundbedingungen unterstellt ist, welche Piaget für die «sequenzielle Ordnung»⁸ des Erkenntnisaufbaus geltend macht.

Als Interpretationsbegriffe der Kunst treten Nachahmung und Spiel geschichtlich als ein Gegensatzpaar auf. Damit stellt sich eingangs die Frage, was es aus der Perspektive der kindlichen Entwicklung überhaupt besagt, daß die Kunst nacheinander als Nachahmung und als Spiel verstanden werden konnte. Bedeutsam ist nun, daß Nachahmung und Spiel auch beim Kind keineswegs die gleiche Funktion haben; sie stellen sich in der Deutung Piagets vielmehr als die beiden – wenn auch komplementären – Extremformen kindlicher Repräsentation dar. Ahmt das Kind ein beeindruckendes Verhalten Älterer nach, so unterstellt es

⁵ ARISTOTELES, Poetik, 4, 1448 b5. (Übers. v.O. GIGON, Stuttgart 1961).

⁶ F. SCHILLER, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen, 1795, 15. Brief (Schillers Werke, Nationalausgabe, hrsg. v. L. Blumenthal und B. von Wiese, 20. Bd., Weimar 1962, 356).

⁷ A.a.O., 24. Brief (Werke 388).

⁸ Vgl. BRINGUIER, (Anm.1) 57, 63.

sein eigenes Tun einem äußeren Modell, eventuell ohne dieses zu verstehen; jedenfalls dominiert bei der Nachahmung die Anpassung oder, in der Sprache Piagets, die «Akkommodation» des kindlichen Subjekts an seine Umwelt. Im Spiel, besonders im sogenannten Symbolspiel, lebt das Kind hingegen seinen eigenen Vorstellungen nach; es verleiht souverän den Gegenständen die von ihm gewollte Bedeutung: ein Stecken kann zum Flugzeug, eine Schachtel zum Bett werden, sofern die Handlungsintensität und die Einbildungskraft stark genug sind, daß es sich darunter die «richtigen» Gegenstände vorstellt. Im Gegensatz zu der für die Nachahmung konstitutiven «Akkommodation» an die Umwelt ist das Symbolspiel nahezu reine Angleichung oder «Assimilation» der Objekte an das Subjekt, seine freie Entfaltung in einer symbolisch zurechtgelegten Welt⁹.

Die Analogie zur Deutung der Kunst als Nachahmung oder als Spiel liegt damit auf der Hand, wurde doch die Abfolge dieser Auffassungen schon oft als der Ausdruck zweier antagonistischer Tendenzen, als das Schwanken zwischen einem objektiven und einem subjektiven Pol gesehen. Die Auffassung der Kunst als Nachahmung betont zumindest in ihrer neuzeitlichen Auslegung immer die reproduktive Funktion der Kunst gegenüber der Natur, die Kopie der letzteren durch die erstere, die als «Nachäffung» verächtlich gemacht werden konnte: *ars simia naturae*. In der Deutung der Kunst als Spiel hingegen findet jene Auffassung zu ihrem Begriff, welche die Freiheit und Selbstgesetzlichkeit des Kunstschaffenden unterstreicht¹⁰. Damit wird deutlich, daß sich in diesem Widerstreit der Kunstauffassungen jenes dialektische Verhältnis wiederholt, das schon beim Kind in der polaren Stellung von Nachahmung und Spiel angelegt ist. Von hier aus erscheint der Antagonismus der Nachahmungs- und Spieltheorien der Kunst keineswegs als zufällig, und verständlich wird auch die immer wieder zu beobachtende Tendenz, jenen Einseitigkeiten zu entgehen, die sich unweigerlich einstellen, wenn sich das Kunstverständnis ausschließlich an der Nachahmung oder am Spiel orientiert.

Es macht die Überlegenheit der genuin Aristotelischen Theorie der Kunst als «Nachahmung der Natur» über die späteren Nachahmungs-

⁹ Vgl. J. PIAGET, *La formation du symbole chez l'enfant. Imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Paris 1945. (Deutsch: *Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde*, Stuttgart 1975.) Referiert in VERF. (Anm. 3) 452–459.

¹⁰ Vgl. CASSIRER (Anm. 2) 138–141.

theorien aus, daß sie im Aristotelischen Naturbegriff ihr immanentes Korrektiv gegen jede Verflachung der Kunst zu einer bloßen Kopierleistung besitzt. Wenn Aristoteles die Kunst die Natur «nachahmen» läßt, so ist entgegen der Kopiervorstellung in erster Linie dies gemeint, daß auch die Kunst ein schöpferisches Prinzip darstellt und gleich der Natur ihre Werke hervorbringt, ja sogar «vollendet, was die Natur zu vollen- den nicht vermag»¹¹. Die Aristotelische Mimesistheorie betont zuerst die Analogie zwischen dem Schaffen der Natur und jenem des Hand- workers oder Künstlers, wobei die Spezifität des letzteren darin gesehen wird, daß sich sein Schaffen von einer «Idee» herleitet, die nur «in der Seele»¹² und nicht schon in der Natur vorhanden ist.

Kunst als «Nachahmung der Natur», in ihrem ursprünglichen Sinn verstanden, ist also «Abbildung» nur aufgrund neuer «Bildung». Goethe, der sich im Widerstand gegen die Herabwürdigung der Kunst zur dekorativen Imitation der *belle nature* darauf zurückbesinnt, daß «die Kunst lange bildend (ist), eh sie schön ist»¹³, stellt somit im Grunde die ursprüngliche Aristotelische Priorität der Kreativität der Kunst vor ihrer Reproduktionsfunktion her. Noch klarer wird dieses Verhältnis von Schiller ausgesprochen, wenn er die Kunst aus einem «nachahmenden Bildungstrieb» hervorgehen und das «Vermögen zur nachahmenden Kunst» nur mit dem «Vermögen zur Form überhaupt»¹⁴ gegeben sein läßt. Aber warum diese Betonung der Notwendigkeit einer über die Natur hinausführenden, jedoch analogen Kreativität? Die lapidarste Antwort scheint uns jene Goethes: «Kunst: eine andere Natur, auch geheimnisvoll, aber verständlicher; denn sie entspringt aus dem Ver- stande»¹⁵. Wenn Goethe hier wie Aristoteles die Kunst als eine Fortfüh- rung der Natur aus einem neuen Prinzip begreift, so weist er zusätzlich auf den besonderen Effekt dieses Schaffens «aus dem Verstande» hin, nämlich auf die dadurch erzielte größere Verständlichkeit.

Auch in der Kunst scheint somit eine neue Erkenntnisstufe (*sui generis*) dadurch geschaffen zu werden, daß das menschliche Subjekt ein neues «Konstrukt» – das «ästhetische Artefakt» – hervorbringt, wie dies

¹¹ ARISTOTELES, Physik II, 8, 199a 15.

¹² Metaphysik VII, 7, 1032b 1.

¹³ J. W. GOETHE, Von deutscher Baukunst, 1772 (Gedenkausgabe, hrsg. v. E. Beutler, 13. Bd., Zürich und Stuttgart 1954, 24).

¹⁴ SCHILLER (Anm. 6) 26. Brief (Werke 401).

¹⁵ J. W. GOETHE, Maximen und Reflexionen. Januar 1832. Handschrift aus dem Nachlaß (Gedenkausgabe, 13. Bd., 1083).

Piaget allgemein für die Erkenntnisentwicklung behauptet¹⁶. Daß dabei ein innerer Zusammenhang zwischen der Erkenntnis- und der Kunstentwicklung bestehen muß, wird in dem Maße evident, als sich für die verschiedenen Künste zeigen läßt, daß die Gestaltung des ästhetischen Artefakts von den auf den jeweiligen Stufen konstruierten allgemeinen kognitiven Strukturen abhängt. Eine solche Abhängigkeit darf heute gerade für jene Künste als erwiesen gelten, bei denen die mimetische Abbildungsfunktion im Vordergrund steht: ein Kind zeichnet ein ihm präsentes Modell so «ab», wie es dieses Modell versteht; es «assimiliert» mit Piaget gesprochen das Modell an die von ihm aufgebauten Strukturen¹⁷. Das aber heißt, daß die «Abbildung» des Modells sich nach der «Bildung» seiner Verstehensstrukturen richtet. Piagets Relevanz für die Ästhetik liegt so primär in der Entdeckung, daß die unser Weltverstehen bestimmenden Strukturen auch die Wirklichkeitsrepräsentation im ästhetischen Artefakt mitbedingen. Seine Forschungsresultate begründen die Annahme, daß die Kunstentwicklung mindestens teilweise den gleichen individuellen – und vielleicht auch historischen – Entwicklungsgesetzen unterliegt wie die Erkenntnisentwicklung im allgemeinen¹⁸.

¹⁶ J. PIAGET, *L'épistémologie génétique*, Paris 1970, 5, 110–123. (Deutsch: *Abriß der genetischen Epistemologie*, Olten 1974, 23, 133–145).

¹⁷ Vgl. J. PIAGET et B. INHELDER, *La psychologie de l'enfant*, Paris 1966, 50–53. (Deutsch: *Die Psychologie des Kindes*, Frankfurt 1977, 52–55.) Gestützt auf die bahnbrechenden Studien von G. LUQUET, *Le dessin enfantin*, Paris 1927, behaupten die Autoren (52, dt. 54), daß die Entwicklung der Zeichnung «Gesetzen gehorcht, die denen der Begriffsbildung näher stehen als denen der Wahrnehmung», und daß die Stadien dieser Entwicklung «vor allem eine bemerkenswerte Konvergenz mit der Entwicklung der spontanen Geometrie des Kindes» zeigen.

¹⁸ Auf die Ästhetik übertragen stünde der erkenntnistheoretische Konstruktivismus Piagets (vgl. Anm. 16, 5, dt. 23) so vor allem gegen die – hier bewußt überspitzt formulierte – Annahme, daß alle Künstler zu allen Zeiten die Welt im Prinzip gleich «sehen», das heißt von gleichen vorgegebenen «Daten» ausgehen, und diese gemäß den verschiedenen individuellen und kulturellen Voraussetzungen ästhetisch verschieden *interpretieren*. Statt einer solchen, in der Ästhetik noch mehr als in der Wissenschaftsgeschichte fragwürdigen Unterscheidung von «Gegebenheit» und «Interpretation» wäre vielmehr anzunehmen, daß jede ästhetische Repräsentation immer schon eine Organisations- und Strukturationsleistung der Subjekts einschließt. Von den hiermit vorausgesetzten Strukturen würde aber wiederum – entgegen einem verabsolutierten Apriorismus, Innatismus oder Präformismus – gelten, daß sie nicht auf allen Entwicklungsstufen und in allen Kulturepochen als die gleichen im Subjekt vorgegeben sind, sondern in einer sequenziellen Ordnung von ihm aufgebaut werden. Die Kunst könnte demzufolge eine von der Emergenz neuer Subjektstrukturen abhängige Entwicklung aufweisen, wobei diese Emergenz natürlich als in Interaktion mit soziokulturellen Faktoren stehend zu betrachten ist. Die

II

Von hier aus könnte es legitim werden, den Übergang von der Natur zur Kunst ähnlich der Erkenntnisentwicklung als einen jener fundamentalen Organisations- und Transformationszusammenhänge zu sehen, für die Piaget den Begriff der «weiterführenden konvergierenden Rekonstruktionen»¹⁹ geschaffen hat. Damit ist ausgedrückt, daß die Kunst zwar als eine Fortführung naturaler Organisation zu denken ist, insofern letztere ja auch den Menschen als Naturwesen miteinschließt, die jedoch nicht linear das natürliche Geschehen fortsetzt, sondern es transformiert und in einem neuen Medium «rekonstruiert», weil sie Gestalten schafft, die auf der vorangehenden Naturebene nicht möglich waren. Wenn die genetische Epistemologie die Denkstrukturen des «epistemischen», wissenschaftsfähigen Subjekts im Ausgang vom «naturalen» Subjekt als Resultanten solcher Rekonstruktionen zu erklären vermag, lassen sich dann genetisch nicht auch die Rekonstruktionen verfolgen, aufgrund derer aus dem «naturalen» ein «ästhetisches» Subjekt ersteht?

Damit ist die Frage angeschnitten, worin die Andersheit eines Kunstwerkes gegenüber der Natur, aber auch gegenüber den künstlichen Gebrauchsgegenständen oder utilitären Artefakten besteht. Was einen Gegenstand als «ästhetischen» von der übrigen Wirklichkeit abhebt, zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei jenen Kunstwerken, die primär als Nutzobjekte fungieren, etwa bei einem Bauwerk. Ein solches «Ding» kann dem Betrachter zum «Bild» werden, wenn es sich ihm als rein visuelle Form präsentiert, so daß von seiner praktischen Zweckbestimmung abgesehen wird. In dieser Herauslösung aus den üblichen Kausalzusammenhängen und Lebenszwängen besteht die dem Kunst-

aufgebauten Strukturen würden die allgemeinen kognitiven Rahmenbedingungen abgeben, welche die Möglichkeiten der ästhetischen Erfahrung und das künstlerische Ausdrucksvermögen einer Entwicklungsstufe oder Kulturepoche festlegen. Einen solchen Interpretationsansatz hat vor allem S. GABLIK, *Progress in Art*, London 1976, als Hypothese formuliert und an die Kunstgeschichte herangetragen (vgl. 147, 151, 171, 173), wobei die Thesen bezeichnenderweise (vgl. Anm. 17) an den visuellen Künsten und speziell an der historischen Entwicklung räumlicher Repräsentation illustriert werden. Zur Problematik einer solchen Geschichtsinterpretation vgl. Anm. 60.

¹⁹ Vgl. J. PIAGET, *Biologie et connaissance. Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs*. Paris 1967 (Gallimard: Idées), 458–461. (Deutsch: *Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen*. Frankfurt, 1974, 338–341.)

werk eigene relative Unwirklichkeit, die Schiller als «Schein» bezeichnet hat. «Schein» ist die das Kunstwerk ausmachende Abstraktheit einer sinnlichen Form, die wir als solche wahrnehmen, ohne mehr an eine materielle Funktion des betreffenden Gegenstandes zu denken. Als ästhetische Kreativität ist dann jede Aktivität zu betrachten, die auf Freisetzung eines solchen Scheins abzielt; sie kann sinngemäß nur von einem Erkenntniswesen vollzogen werden, nicht aber von den erkenntnislosen Dingen selbst. «Die Realität der Dinge ist ihr (der Dinge) Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk», ein «entschiedener Schritt zur Kultur»²⁰.

Auf die Frage, wo solche ästhetische Kreativität oder Transformation der Realität zum «Schein» anfängt, kann freilich die Antwort nur eine relative sein. Wenn bereits Schiller die Einsicht ausspricht, daß es die «Natur selbst ist, die den Menschen von der Realität zum Scheine emporhebt»²¹, indem sie ihn schon als Sinnen- und speziell als Augenwesen in ein distanziert-betrachtendes Verhältnis zur Welt setzt, so gewinnt diese Aussage im Licht der neueren Wahrnehmungstheorien ein besonderes Gewicht. Die Gestaltpsychologie hat als erste erkannt, daß das Sehen keineswegs ein passives Abbilden ist, sondern eigenen Konstruktions- und Strukturierungsgesetzen gehorcht, die mit der Prägnanz der sogenannten «guten Formen» auf ihre Weise die Dominanz von Harmonien oder zumindest Gleichgewichtsverhältnissen zum Ausdruck bringen. Jeder Wahrnehmung oder «aisthesis» wohnt also bereits ein ästhetisches Moment inne, das auf eine wenn auch unbewußte Konstruktion des wahrnehmenden Subjekts zurückgeht²². Das Wählen der «richtigen» Distanz zu einem Objekt, des Blickwinkels, eines Aussichtspunktes und ähnliches sind dann zusätzliche und bewußte Aktivitäten, in denen sich eine ästhetische Einstellung schon vor dem Schaffen eigener Kunstwerke realisiert. Was ein auf solche Weise vollzogenes Sehen vor Augen führt, kann ob der hierbei erbrachten Selektion und Konzentration, die dem besonderen «Interesse am Schein» entspringt, bereits als ein Werk der «Kunst» in ihrer unscheinbarsten und alltäglichsten Form gelten. Und nur unter der Voraussetzung eines

²⁰ SCHILLER (Anm. 6) 26. Brief (Werke 399). Eine ausgezeichnete Explikation des «Scheins» als ästhetischer Kategorie gibt LANGER (Anm. 4) 45–50.

²¹ A.a.O. (Werke 400).

²² Vgl. R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley 1954 (Deutsch: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965). Bereits CASSIRER (Anm. 2) 151 sprach von «the artistic eye» als «constructive eye».

solchen anfänglichen Sehen-Könnens wird es denkbar, daß der Mensch darangeht, Formen *an* Werken (Dekor) und schließlich *als* (Kunst-) Werke zu schaffen, in denen ihm veräußerlicht gegenübersteht, was er als «Schein» sehen will.

III

Es besteht wohl kein Zweifel, daß Schiller, der als erster die für das Ästhetische konstitutive Freisetzung der sinnlichen Form als «Schein» so deutlich gesehen hat, im gleichen Zusammenhang auch den Spielbegriff der Kunst entwickelt hat. Denn der «Spieltrieb» ist es, «der am Scheine Gefallen findet» und dem der «nachahmende Bildungstrieb» folgt, der «den Schein als etwas Selbständiges behandelt»²³. Schillers kantisch bestimmter deduktiver Konstruktion des «Spieltriebs» als der Verbindung zwischen dem «sinnlichen Trieb» und dem «Formtrieb», die auf die «lebende Gestalt» als das «gemeinschaftliche Objekt»²⁴ beider abzielt, braucht man nicht zu folgen, um seiner Analyse dort zuzustimmen, wo sie nach dem «Aufenthalt im Gebiete der Spekulation» auf dem «Feld der Erfahrung»²⁵ forschreitet. Schillers Herleitung der Kunst aus dem Spiel, das schon beim Tier anfängt, wenn es «in zwecklosem Aufwand» Kraft und Beweglichkeit genießt, das sich beim Menschen als das «physische Spiel» der «freien Bewegung» jenseits des «Zwangs des Bedürfnisses» weiter ausprägt und sich im «ästhetischen Spiel» in der «Freiheit des Schönen»²⁶ über jeden Zweck erhebt, gibt in der Tat trotz der idealistischen Verkleidung ein Bild der Kunstentwicklung, das die ästhetischen Spieltheorien aller Schattierungen seither nur wiederholt haben.

Die Kunst wird zumeist deshalb als Spiel verstanden, weil sie aus einer ungebundenen, nicht den Lebenszwängen unterstellten Aktivität hervorgeht, weil sie darstellend die Grenzen des Faktischen übersteigen kann und dabei mit einem Lustgefühl einhergeht, das sie nicht von der Befriedigung eines materiellen Interesses abhängig sein läßt. Besonders betont wird dabei oft der Charakter des Illusionären oder des Als-Ob, der das Symbolische des Spiels mit dem Scheinhaften der Kunst verbin-

²³ SCHILLER (Anm. 6), 26. Brief (Werke 400).

²⁴ 15. Brief (Werke 355 f.).

²⁵ 17. Brief (Werke 365).

²⁶ 27. Brief (Werke 406).

det. In beiden Fällen lässt es sich als Sieg subjektiver Einbildung und Vorstellung über die Objektivität oder, im Einklang mit dem früher Gesagten, als Dominanz der Assimilation über die Akkommodation deuten; psychoanalytische Richtungen werden hier wie dort das Vorwalten gleicher Triebkräfte vermuten. In psychologischer Hinsicht erscheinen so Spiel und Kunst weitgehend als ähnliche und verwandte Phänomene. Die naturalistischen Spieltheorien Darwins und Spencers gingen soweit, die Kunst zum bloßen menschlichen Sonderfall einer evolutionären Kette von animalischen Verhaltensweisen zu erklären²⁷.

Damit wird die Frage vordringlich, welche Unterschiede – mit Schiller gesprochen – das «ästhetische Spiel» vom «physischen», das heißt von seinen genetischen Vorformen abheben. Schillers «Briefe» bringen hierzu allerdings nicht viel Material bei, obwohl sie das Eigene des Ästhetischen in Formeln fassen, deren Gültigkeit auch in einem anderen als dem idealistischen Kontext behauptet werden kann. Ein exemplarischer Ansatz zu einer Neuinterpretation des Schillerschen «ästhetischen Spiels», der die Frage genau in der uns hier interessierenden genetischen Perspektive weiterverfolgt, findet sich bezeichnenderweise bei Cassirer²⁸. Er geht zum Vergleich auf das Symbolspiel des Kindes zurück. Wie für Piaget ist auch für Cassirer das kindliche Repräsentationsvermögen das Entscheidende, das heißt die Leichtigkeit, mit der das Kind gemäß der jeweiligen Spielsituation ein Ding in ein anderes verwandelt und über seine sonstige Funktion hinaus zum Repräsentanten des im Spiel Dargestellten werden lässt. Wie Cassirer unterstreicht, bedeutet diese Transformation jedoch nur die Metamorphose der Gegenstände selbst, die bedeutungsmäßig etwas anderes werden (die Schachtel wird zum Bett); es bedeutet *nicht* die Verwand-

²⁷ Wichtige Untersuchungen zum Spielbegriff im Grenzgebiet von Biologie, Psychologie, Ästhetik, Ontologie sind – in chronologischer Reihenfolge – u. a. die folgenden: K. GROOS, Die Spiele der Tiere, Jena 1896; DERS., Die Spiele der Menschen, Jena 1899; F. J. J. BUYTENDIJK, Wesen und Sinn des Spiels, Berlin 1933; J. HUIZINGA, Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Amsterdam 1938; G. BALLY, Vom Ursprung und von den Grenzen der Freiheit. Eine Deutung des Spiels bei Tier und Mensch, Basel 1945; F. G. JÜNGER, Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung, Frankfurt am Main 1953; E. FINK, Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels, München 1957; DERS., Spiel als Weltsymbol, Stuttgart 1960. – Eine Übersicht gibt C. ALLEMANN, Über das Spiel. Die Spieltheorien. Menschenspiel und Tierspiel, Zürich 1951; vgl. auch die Interpretationen von I. HEIDEMANN, Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart, Berlin 1968.

²⁸ Vgl. CASSIRER (Anm. 2) 164, 166.

lung der Gegenstände in Formen. Verglichen mit der Welt der Erwachsenen ist jene des Kindes in der Tat viel verwandlungsfähiger, und sie nimmt insofern die Welt der Kunst vorweg, als sie das Faktische im ständigen Wechsel der Dinge und ihrer Funktionen, der Personen und ihrer Rollen übersteigt. Aber in diesem Wechsel tauscht das Kind immer nur seine faktische Welt gegen eine andere mögliche ein, ohne in seiner Fiktion sein reales Gegenstandsverhältnis aufzugeben: Die Puppe *ist* ihm ein Kind, und ebenso die Schachtel ein Bett; die Repräsentanten verweisen nicht von sich weg auf die «wahren» Gegenstände. Das Kind spielt auch dann noch mit *Dingen* oder mit Realien, wenn diese nur mehr durch ähnliche Substitute repräsentiert sind.

Dank dieser – zweifellos richtigen – restriktiven Auslegung des kindlichen Symbolspiels, das trotz der Ersetzung der Gegenstände durch Symbole den Realitätscharakter der gegenständlichen *Handlungen* im Grunde nicht aufhebt, kann Cassirer nun die der Kunst eigene Kreativität oder Konstruktivität herausstellen. Erst die Kunst löst den stofflichen Charakter der Dinge auf, um die reine sinnliche Form als eine gegenständliche zu schaffen. Cassirer bringt den Unterschied zwischen Kind und Künstler auf die Formel, daß ersteres mit Dingen spielt, der zweite hingegen mit Formen. Das Spiel mit Formen schafft aber auch eine neue, distanzierte Beziehung zur gegenständlichen Welt, die Cassirer im Schillerschen Begriff des «ästhetischen Standes» ausgedrückt findet, den der Mensch dann einnimmt, wenn er die Welt «außer sich stellt oder *betrachtet*». «Die Betrachtung», heißt es in der bekannten, auch von Cassirer zitierten Passage aus dem Fünfundzwanzigsten Brief²⁹, «ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zum Weltall, das ihn umgibt. Wenn die Begierde ihren Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne und macht ihn eben dadurch zu ihrem wahren und unverlierbaren Eigentum, daß sie ihn vor der Leidenschaft flüchtet.» Was in der Optik Cassirers die Kunst als ästhetische Spielform vom Spiel des Kindes abhebt, ist genau dieses «liberale» Verhältnis zur Welt, das dem Kinde in dem Maße fehlt, als seine Welt noch eine dingliche und es selbst ein engagierter Handelnder in ihr ist.

²⁹ Werke 394.

IV

Schiller begreift aufgrund seiner kantischen Konstruktion diese «ästhetische Freiheit» als einen «mittleren Zustand»³⁰ zwischen der Passivität sinnlicher Empfindung und der Aktivität des Denkens und Wollens. Damit zeichnen sich nun der «physische», der «ästhetische» und der «moralische Zustand» als die «drei verschiedenen Momente oder Stufen der Entwicklung» ab, die Schiller zufolge sowohl der Einzelne als auch die Menschheit durchlaufen müssen, um ihre Bestimmung zu erfüllen³¹. Der «ästhetische Zustand» erscheint so genetisch als das notwendige Durchgangsstadium zwischen dem «Zustand roher Natur»³² und der Endbestimmung moralischer Vernünftigkeit. Es gibt für Schiller in der Tat «keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht», denn allein «durch die ästhetische Gemütsstimmung wird (...) die Selbstdurchsetzung der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet»³³.

Daß eine solche – für Schillers eigenes Kunstschaften typische – Unterordnung des Ästhetischen unter theoretisch-moralische Postulate in ihrer Einseitigkeit nicht befriedigen kann, braucht kaum betont zu werden. Bedeutsam ist in unserer Perspektive jedoch die in ihr implizit enthaltene Behauptung eines Entwicklungszusammenhangs des Ästhetischen und des Theoretisch-Kognitiven, der hier freilich allzu direkt zwischen diesen verschiedenen Ordnungen hergestellt wird. Schiller korrigiert übrigens selbst die starre Vorstellung eines abrupten Wechsels vom Physischen zum Ästhetischen und vom letzteren zum Vernünftig-Moralischen mit der Bemerkung, diese drei genetischen «Perioden» oder «Epochen» seien als «die notwendigen Bedingungen jeder Erkenntnis» aufzufassen, «die wir durch die Sinne erhalten»³⁴. Hier scheint die umfassendere und adäquatere Idee einer Analogie oder Verwandtschaft zwischen der kognitiven und der ästhetischen Entwicklung auf, die wohl erst die Annahme von Querverbindungen zwischen den beiden Bereichen rechtfertigt.

³⁰ 23. Brief (Werke 383).

³¹ Vgl. 23.–24. Brief (Werke 388).

³² 24. Brief (Werke 389).

³³ 23. Brief (Werke 383 f).

³⁴ 25. Brief (Werke 394).

Entsprechungen zwischen der Entwicklung der Erkenntnis und jener des Ästhetischen lassen sich in der Tat auch in einem neutraleren Rahmen als dem Schillerschen leicht aufzeigen. Daß die Künste als Repräsentationen zur besseren Erkenntnis des Repräsentierten beitragen, wurde schon früh gesehen. Wird jedoch die kognitive Repräsentationsleistung der Kunst betont, so tritt wieder die Nachahmung anstelle des Spiels als Interpretationsbegriff in den Vordergrund. Historisch gesehen ist ohne Zweifel die Verknüpfung der Kunst mit der Erkenntnis bei den Nachahmungstheorien viel ausgeprägter als bei den Spieltheorien. Aristoteles, der seine Auffassung der Kunst als Nachahmung mit dem Hinweis auf die Rolle der letzteren bei der kindlichen Entwicklung begründet, unterstreicht dabei gleichzeitig, daß die Nachahmung beim Kinde im Dienste des Lernens steht³⁵. Wenn sich ganz allgemein die Menschen an Werken der bildenden Kunst als Nachahmungen freuen, so liegt dies Aristoteles zufolge wiederum darin, daß wir «beim Anschauen etwas lernen und herausfinden, was ein jedes sei»³⁶. Eine solche Auffassung der Kunst mag heute leicht naiv erscheinen, aber das sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine Art von «Lernen» tatsächlich der natürliche Effekt jeder Begegnung mit einem Kunstwerk ist, dessen repräsentativer Gehalt durchsichtig wird. Dieses «Lernen» ist, wie Aristoteles sagt, gleichsam ein Schluß: wir sehen, daß «dieses» (das Repräsentierende) «jenes» (das Repräsentierte) ist³⁷, und umgekehrt wird uns dann «jenes» im «dieses» auf eine neue Weise ansichtig, die bisher Ungesehenes zu zeigen vermag.

Wird also die Kunst als Nachahmung begriffen, so kann sie zumindest vordergründig betrachtet in dem Maße als erkenntnisfördernd gelten, als sie mimetisch das Nachgeahmte treffend wiedergibt³⁸. Eine solche Interpretation der Erkenntnisfunktion der Kunst, wie sie sich im Ansatz schon bei Aristoteles und später in immer einseitigeren Varianten bis hin zum Naturalismus findet, stellt somit auf die für die Nachahmung charakteristische akkommodative Leistung ab. Als historische Reaktion auf solche Einseitigkeit wird dann die Berufung auf eine «charakteristische Kunst» als der «einzigsten wahren» verständlich, die «aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich

³⁵ Vgl. Anm. 5.

³⁶ ARISTOTELES, *Poetik*, 4, 1448 b 16.

³⁷ ARISTOTELES, *Rhetorik I*, 11, 1371 b 9.

³⁸ Diese Mimesis erfolgt jedoch in jedem Fall in Abhängigkeit von den subjekt-eigenen Verstehensstrukturen. Vgl. oben, Anm. 17 und 18.

wirkt»³⁹ und so primär Ausdruck des subjektiven Erlebens ist, wie es der spätere Begriff der Erlebniskunst will. Daß die sich hier manifestierende Spannung zwischen dem objektiven und dem subjektiven Pol wie oben angedeutet eine echte und unabweisbare ist, zeigt sich bereits in den Aristotelischen Anfängen der Nachahmungstheorie. Aristoteles faßt nämlich unter seinen den späteren Theorien gegenüber viel weiteren Begriff der Nachahmung nicht nur die «bildenden» Künste wie Malerei und Bildhauerei, bei denen er die Abbildungsfunktion im Sinne einer genauen Kopierleistung herausstreckt⁴⁰, sondern auch die «Nachahmung» von Charakter und Empfindung des Menschen durch Musik und Tanz⁴¹, das heißt durch Medien, deren Funktion nicht mehr im engeren Sinn eine «abbildende» sein kann.

V

Läßt sich nun eine Erkenntnisleistung auch für jene Kunstformen behaupten, für die der Begriff der Ausdrucks- oder Erlebniskunst im besonderen Maß zutrifft? Dort, wo in der Kunst Gefühlsüberschwang herrscht, ist die Frage nach ihrem Erkenntniswert offensichtlich weniger leicht zu beantworten als bei jenen Kunstformen, die auf mehr oder weniger «objektive» Weise die gegenständliche Welt abbilden wollen. Aber die Frage läßt sich überhaupt nicht richtig angehen, solange man nur auf den emotional-subjektiven Gehalt solcher Kunst blickt und dabei übersieht, daß die eigentliche künstlerische Leistung nicht im Gefühlsleben liegt, aus dem ein Kunstwerk tatsächlich hervorgegangen sein mag, sondern in der rekonstruktiv-repräsentativen Interpretation dieses Gefühlslebens im Kunstwerk als einem veräußerlichten Symbol⁴². Die erkenntnisstiftende Funktion solcher Kunst ist also in der Objektivierung des Gefühlslebens begründet, die dieses im symbolischen Medium auf distanzierte Weise gegenständlich werden läßt. Die Parallele zu jenem Vorgang der «Dezentrierung», der nach Piaget allgemein mit dem Aufbau symbolischer Repräsentation und im besonderen mit der Ausbildung repräsentativen Denkens einhergeht, liegt dann auf der

³⁹ GOETHE (Anm. 13).

⁴⁰ ARISTOTELES, Rhetorik I, 11, 1371 b 6.

⁴¹ Poetik 1, 1447 a 27.

⁴² Vgl. CASSIRER (Anm. 2) 142.

Hand⁴³. Einem solchen Objektivierungsvorgang kommt im Bereich des Emotionalen in dem Maße besondere Bedeutung zu, als Leidenschaften, ursprünglich und unmittelbar erlebt, aufgrund ihrer Zwangsläufigkeit wohl noch weniger einer unbefangenen oder «objektiven» Erkenntnis offenstehen als die Zusammenhänge einer bloß sensomotorisch empfundenen materiellen Objektwelt. Die Blindheit des leidenschaftlich Handelnden ist ein altes Thema.

Es ist kein Zufall, daß der Erkenntniswert und besondere Effekt der Objektivierung des Emotionalen besonders im Zusammenhang mit dem Drama gesehen wurde, wo, wie Aristoteles betont, nicht einfach Menschen, sondern deren Handlungen und Lebensweisen, Charaktere und Leidenschaften «nachgeahmt» werden⁴⁴. Objektivierung derselben ist aber der Sinn des Schauspiels; sein Zweck «war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eignes Bild»⁴⁵. Leidenschaften repräsentiert sehen ist aber nicht mehr das gleiche wie sie empfinden; der Betrachter von Leidenschaften ist nicht mehr diesen gleichen Leidenschaften unterworfen. Aristoteles stellt schon für die bildenden Künste die durch die Repräsentation des Wirklichen in einem Medium bewirkte Transformation der Emotionen heraus. «Was wir in der Wirklichkeit nur mit Schmerzen anschauen, das betrachten wir mit Vergnügen, wenn wir möglichst getreue Abbildungen vor uns haben, wie etwa die Gestalten von abstößenden Tieren oder von Leichnamen»⁴⁶. Den Effekt der Zurschaustellung des Emotionalen im Drama und speziell in der Tragödie drückt das vielinterpretierte Aristotelische Wort von der «Reinigung» (Katharsis)⁴⁷ der Leidenschaften aus. Meint diese die befreiende «Abführung» («Abreaktion») gestauter Leidenschaften im Betrachter durch deren Entladung auf der Bühne oder deren «Läuterung» («Sublimierung») durch die Darstellung edlen Handelns? Erfahren die *Leidenschaften* eine reinigende Wandlung oder befreit sich der *Mensch* aus ihrer unmittelbaren Herrschaft, um sich in ein distanziertes Verhältnis zu ihnen zu setzen, eben jenes des «Zuschauers» eines «Schauspiels», das ihn nicht mehr mit der Wucht der Realität treffen kann und ihm darum das reine Schauen beläßt?

⁴³ Ähnlich GABLIK (Anm. 18) 41.

⁴⁴ ARISTOTELES, Poetik, 2, 1448 *a* 1; 6, 1450 *a* 16.

⁴⁵ W. SHAKESPEARE, Hamlet, III. Akt, 2. Szene.

⁴⁶ ARISTOTELES, Poetik, 4, 1448 *b* 10.

⁴⁷ Poetik 5, 1449 *b* 28.

Letzteres scheint jedenfalls unter diesen Momenten der entscheidende, erst durch die Kunst als symbolische Repräsentation ermöglichte Vorgang zu sein. Ein «Abreagieren» gibt es bereits im kindlichen Spiel, wenn das Kind seine Konfliktsituationen im Spiel austrägt und hier jene Verhältnisse herbeiführt, die seinem Empfinden entsprechen. Aber wenn etwa das Kind so mit seiner Puppe umgeht, wie es von seinen Eltern behandelt sein möchte, und damit der Puppe oder genauer sich selbst zu seinem vermeintlichen Recht verhilft, so lebt es seine Beziehungen zu den Personen trotz des fiktiven Charakters der letzteren in einem Modus realer Betroffenheit und Affektivität. Ebenso ist es noch beim Erwachsenen, der die «Frustrationen» seiner Personenbeziehungen an Drittpersonen oder Gegenständen entlädt. Demgegenüber liegt dann die besondere Wirkung der Kunst als Symbolform darin, daß sie den Menschen aus der Zwangsläufigkeit seiner Leidenschaften entläßt, indem sie ihm deren Bild vorsetzt. Bezeichnenderweise hat Schiller in dieser «Gemütsfreiheit» den «sicheren Probierstein der wahren ästhetischen Güte» erkannt und sie auch hinsichtlich von «Künsten des Affekts» wie der Tragödie verteidigt: «Eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es; aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Erfolg des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften»⁴⁸.

Lassen sich über den fundamentalen Vorgang symbolischer Objektivierung hinaus weitere Parallelen der kognitiven und der ästhetischen Entwicklung aufzeigen? Besteht eine Entsprechung zwischen der Konstitution autonomen Denkens und eigenständiger Kunst? Nach Piaget vollzieht sich der Schritt vom gegenständlich gebundenen «konkreten» Denken zum in sich selbst gegründeten «formellen» Denken durch den Aufbau eines in sich einsichtigen Reiches des Möglichen, in das sich das Wirkliche als eine besondere Realisierung einordnen und so «verstehen» läßt⁴⁹. Ähnlich wurde für die dramatische Kunst eine über die Darstellung wirklicher Begebenheiten hinausgehende «freie» Konstruktion des Möglichen schon früh als konstitutiv erkannt. So ist es nach Aristoteles «nicht die Aufgabe des Dichters, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit». Diese Befreiung vom Konkreten oder vom Besonderen eines Einzelfalles erhebt die Dichtkunst über

⁴⁸ SCHILLER (Anm. 6) 22. Brief (Werke 382).

⁴⁹ Vgl. PIAGET (Anm. 16) 113 (dt. 136).

die Geschichtsschreibung: «der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte». Auch hier begründet dann die Konstruktion des Möglichen den besonderen Erkenntniswert der Dichtkunst, die «philosophischer und bedeutender ist als die Geschichtsschreibung», sofern sie sich am Allgemeinen orientiert⁵⁰. Genaueres über diese Entsprechungen wäre durch den Vergleich verwandter kognitiver und ästhetischer Begriffe auszumachen. Für die genetische Epistemologie ist beispielsweise die «Schließung» von Erkenntnisstrukturen, wie sie sich in der Umkehrbarkeit oder «Reversibilität» der Denkoperationen ausdrückt, ein entscheidendes Erfordernis für die Konstitution des operationellen Denkens und seines inneren Notwendigkeitscharakters⁵¹. Die «Abgeschlossenheit» wurde aber ebenfalls als ein konstitutives Moment jeder ästhetischen Repräsentation und speziell der dramatischen Handlung herausgestellt⁵². Wenn schließlich Piaget in den höheren Erkenntnisstrukturen ausgewogenere Gleichgewichtsverhältnisse vorwalten sieht, so ist wiederum die Analogie zum klassischen ästhetischen Begriff der Harmonie evident.

VI

Die bisherigen Hinweise betrafen Verwandtschaften zwischen der kognitiven und der ästhetischen Entwicklung des Individuums; wir befaßten uns mit der Psychogenese dieser beiden Symbolformen. Nicht zur Sprache kam die Frage nach den möglichen menschheitsgeschichtlichen Parallelen. Daß aber diese Problemdimension wie für die genetische Epistemologie, so auch für eine genetische Ästhetik nicht nur relevant, sondern unabweisbar ist, zeigt sich darin, daß sie im Vorangehenden bereits impliziert ist. Einer der möglichen Einwände gegen die voranstehenden Ausführungen könnte nämlich lauten, daß sie zusehr auf eine klassizistische Deutung der Kunst beschränkt bleiben. Mit Gadamer kann man geltend machen, daß das «ästhetische Bewußtsein», wie es besonders Schiller reflektiert, nur für die späte Neuzeit und nicht für andere Kunstepochen repräsentativ ist⁵³. Die Reduzierung der Kunst

⁵⁰ ARISTOTELES, Poetik 9, 1451 *a* 36 f.

⁵¹ Vgl. PIAGET (Anm. 16) 34 f. (dt. 54 f.).

⁵² Vgl. ARISTOTELES, Poetik 7–8.

⁵³ H.-G. GADAMER, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1975⁴, 77.

auf den «ästhetischen Schein» soll auf einer «ästhetischen Unterscheidung»⁵⁴ beruhen, die die Kunst allein nach ästhetischen Qualitäten bestimmt und sie einer umfassenderen mythischen, religiösen, sozialen Welt entzieht, der die Kunst in früheren Epochen zugehörig war.

Ein solcher Einwand hat seine Berechtigung, auch wenn man ihm entgegenhalten kann, daß er den «ästhetischen Schein» auf eine Weise zur illusionären Scheinwelt herabwürdigt, die das Gemeinte verzerrt; das Moment des «Scheins» läßt sich, neutraler gefaßt, durchaus als eine universalhistorische ästhetische Kategorie verteidigen⁵⁵. Daß jedoch das Ästhetische zu verschiedenen Zeiten verschieden artikuliert wurde und daß diese Verschiedenheit ihren Grund in den je andern Beziehungen des Ästhetischen zu den eine Epoche charakterisierenden Lebensformen hat, vermögen Analysen wie jene Gadamers und überhaupt die Ästhetikgeschichte leicht zu zeigen. Wenn Gadamer überdies in der «Herrschaft des naturwissenschaftlichen Erkenntnisvorbildes» den «theoretischen Grund» für die «Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins»⁵⁶ erblickt, so wird hier wiederum deutlich, daß die Ästhetikgeschichte in einer inneren Beziehung zur Erkenntnis- und Wissenschaftsgeschichte, speziell zur Verselbständigung wissenschaftlichen Erkennens und seinem ausschließlichen Anspruch auf Objektivität steht.

Die Zusammenhänge von Wissenschaftsgeschichte und Kunstgeschichte sind jedoch alles andere als klar; sie stehen heute mehr denn je zur Diskussion, wobei die Schwierigkeit bereits bei der begrifflichen Erfassung der Verschiedenheit von Wissenschaft und Kunst als Symbolformen⁵⁷ und generell bei der Abgrenzung des Ästhetischen vom Nicht-Ästhetischen⁵⁸ beginnt. Die Existenz von Entsprechungen zwischen der Wissenschaftsgeschichte und der Kunstgeschichte kann in dem Maß plausibel gemacht werden, als sich wissenschaftshistorische Ansätze auf die Kunstgeschichte übertragen lassen⁵⁹. Das gleiche gilt von jedem

⁵⁴ A.a.O., 81.

⁵⁵ Vgl. das Kap. «Semblance» in LANGER (Anm. 4).

⁵⁶ A.a.O., 79.

⁵⁷ Das ist u. a. das erklärte Ziel von GOODMAN (Anm. 4). Vgl. dt. Ausgabe 266.

⁵⁸ Vgl. die Erörterung dieser Unterscheidung und der Frage der sogenannten ästhetischen Urteile (F. Sibley) bei A. GRAESER, Einige Probleme der Ästhetik, in *Studia Philosophica* 1980 (39) 57–82.

⁵⁹ So hat E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, London 1962, das Poppersche Begriffspaar «conjectures and refutation» als «schema and correction» auf die Kunstgeschichte übertragen und für die Erfassung progressiver Entwicklungen zu benützt.

Versuch, die Strukturen der geistigen Entwicklung des Individuums in der Kunstgeschichte wiederfinden zu wollen⁶⁰. Die Übertragung an der Wissenschaftsgeschichte gewonnener Begriffe auf die Kunstgeschichte bleibt aber in jedem Fall problematisch, und noch mehr Probleme birgt das Übertragen ontogenetischer Entwicklungssequenzen auf die Wissenschafts- und Kunstgeschichte.

Das intrikate Verhältnis von Kunst und Erkenntnis, von Entwicklung und Geschichte entzieht sich so jeder voreiligen Deutung. Daß hier innere Beziehungen bestehen, bezeugen jedoch auch Dichter und Philosophen. Im Mythos von ihrem Ursprung in einem «goldenem Zeitalter»

zen versucht. Das Modell scheint jedoch nur lineare Entwicklungen innerhalb einer Stilepoche erfassen zu können und bleibt erst noch auf Epochen beschränkt, in denen – wie in der Malerei der italienischen Renaissance – die Kunst sich eine wissenschaftliche Basis gab, so daß bezweifelt werden kann, ob ein solches Modell das unterscheidend Ästhetische überhaupt einfängt. – Demgegenüber eignet sich der Kuhn-sche Begriff des Paradigmas und des Paradigmenwechsels ungleich besser für die Beschreibung einer Stiltradition *und* der Stilwechsel, was deswegen nicht erstaunlich ist, weil Kuhn seiner eigenen Aussage zufolge sich u. a. von der Kunstgeschichte inspirieren ließ. Vgl. T. S. KUHN, The Structure of Scientific Revolutions, Second Edition, Enlarged, Chicago 1970, Postscript 208 s.; DERS., Comment on the Relations of Science and Art, in Comparative Studies in Philosophy and History 1969 (10) 403–412.

⁶⁰ Der interessanteste und ausführlichste Versuch ist jener von S. GABLICK (Anm. 18). Die Autorin unterscheidet (42 f.) drei «Megaperioden» der Kunstgeschichte, welche (1) die Antike und das frühe Mittelalter, (2) die Renaissance und (3) die moderne Kunst vom späten Impressionismus an (mit Schwerpunkt auf Kubismus und Formalismus) umfassen; diese drei Megaperioden sollen «grob» den drei Piaget-schen Hauptstadien der individuellen Entwicklung begrifflich-repräsentativen Erkennens, dem präoperatorischen, dem konkret operatorischen, dem formal operato-rischen, entsprechen, was bei den visuellen Künsten an der räumlichen Organisation nachweisbar sein soll (subjektive Raumorganisation in der ersten Megaperiode; Systemkoordination oder Perspektive in der zweiten Megaperiode, jedoch gebunden an die Konkretheit einer Wahrnehmungswelt; Konstruktion reiner, «abstrakter» Beziehungssysteme in der dritten Megaperiode). Das Anschauungsmaterial läßt eine solche Geschichtsinterpretation als nicht unbegründet erscheinen; ob ihr mehr als ein partielles Recht zukommt, ist aber um so fraglicher, als Gegenbeispiele außer acht gelassen werden, abgesehen davon, daß die Raumorganisation in einer besonders engen Beziehung sowohl zur Erkenntnisentwicklung des Individuums als auch zur Wissenschaftsgeschichte steht (vgl. Anm. 17). Allgemein wäre zu fragen, ob die Annahme durchgehender Entsprechungen zwischen der individuellen (ontogenetischen) und der geschichtlichen (phylogenetischen) Entwicklung, das heißt ein Interpretationsansatz, der jedem Stadium der Psychogenese eine Geschichtsepoke zuordnen will, nicht von vornherein überzogen ist; ein solcher strikter Parallelismus läßt sich jedenfalls für die Erkenntnisentwicklung im allgemeinen und speziell für die Entsprechungen zwischen Psychogenese und Wissenschaftsgeschichte nach Piaget nicht behaupten.

hat sich die Dichtung selbst in ein privilegiertes Verhältnis zu den Anfängen des Menschengeschlechtes gesetzt. Die Rede von der Erweckung des Ursprünglichen, der verlorenen Kindheit und Jugend der Menschennatur durch die Kunst ist ein Topos der klassischen und romantischen Ästhetik. Hegel hat aber auch den Vergangenheitscharakter der Kunst als Präsenz des Absoluten diagnostiziert. Das sind Interpretationen einer Genese und eines geschichtlichen Wandels, die innerhalb eines symboltheoretischen und strukturgenetischen Ansatzes wieder neu bedeutsam werden könnten, um in der Abfolge der Kunstepochen mehr als nur eine contingente Aneinanderreihung von Stilrichtungen zu erkennen.