

Denken und Zeigen

Die spürende Erkenntnis der Kunst

Emanuel Seitz

1. Denken und Zeigen

Erkenntnis ist doppeldeutig. Es scheint, als könne der Mensch den Menschen vor allem auf zwei Weisen etwas lehren: *durch Zeigen* oder *durch Reden* – durch die Geste oder das Wort. Es ist schon erstaunlich. Eigentlich lernen alle Schüler alles gleich. Entweder werden sie *beredet* – oder ihnen wird etwas *gezeigt*. Entweder zeigen sie, dass sie etwas gelernt haben, indem sie anders reden, als sie es taten, bevor der Lehrer sie beredet hatte – oder sie lassen ihre Taten sprechen und tun die Dinge anders, als sie es taten, bevor der Lehrer ihnen gezeigt hatte, wie sie es tun müssen. Das Ergebnis scheint am Ende aber immer das Gleiche zu sein: Den Schülern werden die Köpfe und Herzen, die Gefühle und Überzeugungen verdreht, bis sie auf Ähnliches ähnlich wie ihr Lehrer reagieren und ähnliche Worte gebrauchen und Ähnliches tun, um auf die gelernte Weise die Probleme zu lösen. Lernen heißt: Anderswerden – bei Kindern genauso wie bei Erwachsenen.

Böse Zungen könnten jetzt behaupten: Wenn jede Art der Lehre auf diese Weise geschieht, dann lernt doch eigentlich kein Mensch je irgendetwas. Was der Mensch ›Lernen‹ nennt, wäre dann doch eigentlich nichts weiter als die stumpfe Nachahmung eines Vorbildes, die dann besonders gut gelingt, wenn zwischen Vorbild und Nachbild kaum noch unterschieden werden kann. Das Lernen gelänge dann – für Leute, die so denken –, wenn der Lehrer möglichst getreue Kopien seiner selbst züchtet, aus Gleichrednern und Gleichmachern seiner selbst, am besten äußerst zahlreich, um möglichst kräftig und nachhaltig in der Welt wirken zu können. Ich bin mir sicher, den geschätzten Lesern dieser Zeilen fallen sofort einige Exemplare solcher Meister im Dressieren und Abrichten ein. Sie leisten der Menschheit keinen geringen Dienst als abschreckende Beispiele, wie man lieber *nicht* lehren sollte. Ihre Schüler richten sie auf Schlüsselreize ab, so dass sich von selbst die Reaktionen einstellen, als geistloser Instinkt und Automatismus. Die Ausdrücke des Vorbildes werden im wahrsten Sinn des Wortes nachgeäfft, denn ein dressierter Affe würde

dasselbe tun: Er fühlt etwas und reagiert auf das Gefühlte durch unwillkürliche und unbedachte Ansteckung – vielleicht sinnvoll, aber nicht verstehend.

Doch Anstecken und Abrichten sind für einen Menschen nicht dasselbe wie Lernen. Echtes Lernen heißt vielmehr: anders Anderswerden. Die menschlichere Art des Lehrens vermittelt eine *Erkenntnis*, durch das Reden oder das Zeigen. Ohne diese Erkenntnis, ohne eine bestimmte Art der *Einsicht*, bliebe alles Gelernte äußerlich und aufgesetzt. Diese Einsichten ermöglichen den Lernenden, den Sinn des Gelernten zu ergreifen, ohne sich zum Affen zu machen, als eine Form der bewussten Gewissheit. Diese Form der Gewissheit kann die Gestalt eines schlüssigen Wissens annehmen, aber sie besteht auch aus den sicheren Ahnungen und einem treffenden Gespür für den Sinn durch das Sich-Zeigende. Nicht mitdenkend wird erkannt, was es zu verstehen gilt, sondern mitfühlend. Es scheint, als gebe es eine geistige Art des Spürens, die mehr tut, als bloß geistlos anzustecken und abzurichten. Sie zeigt sich und wird gespürt – ohne dass diese Erkenntnis logisch wäre. Sie ist das Werk der Kunst. Kunst ist das Sich-Zeigende.

2. Mundwerk und Handwerk

Machen wir uns über die erkennende Einsicht zunächst Folgendes klar: Eine Einsicht, die durch Zeigen vermittelt wird, ist etwas anderes als eine Einsicht, die durch Reden erlangt wird.

Diese Feststellung ist einfach und banal – und sie wäre auch nicht weiter der Rede wert, wenn sofort klar wäre, worin der Unterschied zwischen beiden Einsichten bestünde. Klar ist aber eigentlich nur, dass es gewisse Erkenntnisse gibt, bei denen der Mensch vor allem das zeigende und vormachende Vorbild braucht – etwa in den *Handwerken*, im Sport und den Künsten – und andere Erkenntnisse, die vor allem durch die gedankenreiche Rede entstehen. Ich nenne solche Erkenntnisse, die durch Sätze entstehen, der Einfachheit halber vorläufig die Disziplinen des *Mundwerks*.

Dass es einen Unterschied zwischen Mundwerk und Handwerk, also zwischen Sagen und Zeigen gibt, wird kaum jemand bestreiten. Der Alltagsverstand weiß, dass man bei gewissen Techniken lieber den Gebrauch vorführt, anstatt den Gebrauch lange zu erklären und zu beschreiben. Gebrauchsanweisungen mit Bildern sind einfacher und prägnanter als deren Übersetzung in präzise Begriffe und Anleitungen. Umgekehrt gibt es einige Phänomene, die sich wirklich beim besten Willen nicht zeigen lassen: Das Sein, die Vergangenheit oder den kategorischen Imperativ etwa kann niemand zeigen. Solche allgemeinen Begriffe existieren als Gedanke – und dieser Gedanke muss nachgedacht werden, damit die Menschen seinen Sinn begreifen. Dieses Denken und Nachdenken geschieht auf eine sprachliche Weise, durch Gespräche, Ansprachen, Lektüren oder stumme Monologe.

3. Denken zeigen

Eine erste Vermutung über den Unterschied von Zeigen und Sprechen könnte vielleicht lauten: *Was gedacht werden kann, das lässt sich nicht zeigen; und was sich zeigen lässt, das ist kein Gedanke und kein Denken.*

Hier würde allerdings sofort die Kunst Einspruch erheben. Denken Sie nur an den *Denker* von Auguste Rodin. Oder noch besser, schauen Sie ihn sich auf der untenstehenden Abbildung an (Abb. 1)!

Abb. 1: Auguste Rodin: *Le Penseur* (1880–82)



© National Gallery of Victoria, Melbourne.

Was Rodin hier darstellt, ist das Denken eines Denkenden. Ein Mann sitzt, in innerlicher Anspannung, auf einem Felsblock, die Hand an den Mund gelegt, und

tut nichts, außer sich geistig anzustrengen. Er ist in sich versunken. Seine Muskeln ruhen. Auf dieses Detail möchte ich Sie besonders hinweisen. Rodin hat als Modell für die Skulptur einen Boxer genommen, der gerne im Rotlichtlichtviertel seine Prügelnkünste feilbot (Gabriel 2020: 101). Dieser Boxer mit Namen Jean Baud – diese unwiderlegliche Vermutung sei mir als Unterstellung erlaubt, bis mir jemand das Gegenteil beweist – wird sicher nicht zu den intellektuellsten Menschen seiner Zeit gehört haben. Er war ein Meister der Körperbeherrschung, aber nicht der Kopfbeherrschung. Sein Körper spricht davon; er zeigt es in jeder wohldefinierten Linie seines Fleisches, in jedem Muskel, jeder Sehne, in jedem Anzeichen von Kraft und Energie und Training. Und doch ruht diese grobe Kraft und wird ruhig gestellt durch das Denken. Der Mensch schweigt. Er tut nichts. Er denkt.

Was sich in diesem ungeheuerlichen Kontrast zwischen der Ruhe und Kraft eines Leibes zeigt, ist mehr als eine bloße Empfindung. Es gibt eine Einsicht über die Erfahrung des Denkens selbst und die geistige Atmosphäre, in der sich Denken vollzieht: Das nackte Denken ist stumm, anstrengend und einsam, eine Biegung nach innen, das Horchen in die eigene Tiefe. »Sein Leib ist Schädel geworden und alles Blut in seinen Adern Gehirn«, schreibt Rilke (1955: 39). Hinter dem Denker sieht man, was ihn martert: die Hölle des Höllentors, das sind die Bilder seiner eigenen Phantasie.

4. Gedanken zeigen

Nun stellt sich natürlich die Frage: *Denkt* Rodin hier das Denken? Die Antwort lautet: Natürlich nicht. Wenn wir das Denken denken, dann betreiben wir Metaphysik und fragen nach den Grundlagen des Denkens überhaupt – nach dem Begriff des Wesens, der Möglichkeit und dem Sinn von Sein. All das tut Rodin mit seiner Statue offensichtlich nicht. Über solche Grundbegriffe des Denkens kann man denkend lange Bücher schreiben, lange Gespräche führen und lange selber nachsinnen, nicht anders, wie es der Denker Rodins tut. Wenn wir das Denken denken, dann sprechen wir – mit uns selbst oder mit anderen – und wollen *durch Sprache* erkennen, was das Denken ist. Rodin aber *denkt* das Denken nicht – er *zeigt* das Denken.

Diese Form, das Denken zu zeigen, vermittelt den Menschen eine Einsicht über das Denken, die sie nie und nimmer haben können, wenn sie das Denken nur durchdenken würden. Im Durchdenken des Denkens kommt schließlich der Denkende gar nicht vor, sofern es rein logisch geschieht und nicht auf die Existenz abzielt. Schlüsse haben keinen Denkenden – sonst wären die zuverlässig schließenden Maschinen zum Philosophieren fähig. Für die Logik ist gleichgültig, wer sie gebraucht.

Was hingegen Rodin vermittelt, ist etwas *Analoges*. Die Unterscheidung zwischen einer *logischen* und einer *analogischen Erkenntnis* geht zurück auf Gottfried Gabriel (1991, 1997, 2015). Er unterschied zwei Arten des Wissens, ein propositio-

nales und ein nicht-propositionales Wissen. Das praktisch-technische Können der Kunst sei demnach eine analoge Erkenntnis, die durch Zeigen vermittelt wird, während alle Formen des Mundwerks auf eine logische Erkenntnis zielen, die durch Proposition und Schlussfolgerung entsteht. Die analoge Erkenntnis der Kunst besteht in einer *metaphorischen* oder *symbolischen Erkenntnis*.

Betrachten wir hierzu Rodins Skulptur *La Pensée émergeant de la matière* (›Der Gedanke, der der Materie entsteigend‹) und vergleichen seine Auffassung des Denkens mit seiner Auffassung des Gedankens.

Abb. 2: Auguste Rodin: *La pensée émergeant de la matière* (1890)



© Paris, Musée Rodin, Inv. 2837.

Die Skulptur *La Pensée émergeant de la matière* ist das Gesicht einer zarten Frau, die mit verhülltem Haar dem rohen Stein entsteigt. Symbolisch zeigt sich das Aufkommen eines Gedankens in Gestalt einer sanften Begegnung. Die Figur trägt die Züge seiner jungen Geliebten Camille Claudel, die den Blick senkt und ganz bei sich bleibt. Für die Darstellung des *Denkens* wählt Rodin also in *Le Penseur* die grobe Kraft, für den *Gedanken* in *La Pensée* aber die schüchterne Anmut.

Die symbolische Ausdeutung der beiden Personifikationen fällt nicht schwer, wenn man die Gestalt der Leiber, ihre Geste und ihre Körperhaltung als etwas nimmt, das auf eine gewisse Weise mit dem Erlebnis der Gedankenarbeit vergleichbar sei: Das Denken ist harte Arbeit, eine unbequeme Tortur, nicht aber der Gedanke. Der Gedanke kommt, wenn er kommt, scheu und schön.

5. Das Gezeigte zur Sprache bringen

Allerdings möchte ich Ihnen eine Schwierigkeit bei der ganzen Sache nicht verschweigen. Wenn ich das Dargestellte, den Sinn oder die Idee eines Kunstwerkes derart zum Sprechen bringe, hat das Aussprechen des Sinnes einen analogen Zweck, ist aber selbst nicht analog. Die analoge Wirkung der Anmut ist unmittelbar – ihre symbolische Ausdeutung allerdings erst ein mittelbares und vermittelndes Zur-Sprache-Bringen des Sinns. Meine Ansprache soll Ihnen beim Sehen helfen und eine Anschauung der Skulpturen lehren. Die Ekphrasis ist wie ein Zeigefinger aus Worten für verständige Augen; sie geschieht aber durch die Ohren.

Die Wahrnehmung der Skulptur ist eine Erfahrung, die selbst nicht sprachlich ist – und auch nicht sein kann. Wenn ich die Idee eines Kunstwerkes benenne, lasse ich Sie vielmehr eine Analogie entdecken zwischen meinen Erinnerungen und der erlebten Empfindung des Kunstwerkes. Wenn wir die Anstrengungen des Denkens schon kennen, werden wir wahrscheinlich auch wiedererkennen, dass der gekrümmte Leib des Denkers die Qualen der Gedankensuche widerspiegelt. Genau so ist der schüchterne Kopf aus dem rohen Stein ein prägnanter Ausdruck für das zögerliche, doch willkommene Sich-Einfinden des geliebten Gedankenfundes. Was Rodin zeigen kann, ist nicht das Denken des Denkens, sondern die *Erfahrung des Denkens*.

Die sinnliche Erfahrung des Denkens durch das Kunstwerk bleibt dabei keineswegs beschränkt auf eine Erinnerung an Vergangenes und eigene Erlebnisse. Man kann auch nach vorne Spüren in Hinsicht auf das Noch-nicht-Gewusste. Gerade dann, wenn die Erfahrung neu ist und ungewohnt, ringen wir um Worte für den passenden Ausdruck für das Unsagbare dieser Erfahrung, die sprachlos war. Wo keine Sprache war, finden wir nicht gleich die nötigen Worte. Stotternd beginnt die Suche nach einer Sprache der Dinge und nach einem treffenden Wort für das, was sich zeigt.

Durch eine sprachliche Ausformulierung verwandelt sich nämlich eine intuitive Erfahrung des Kunstwerkes in einen diskursfähigen Satz. Sobald die Analogie sprachlich klar gemacht wurde, ist der Sinn des Gezeigten zum Gegenstand des Denkens geworden. Der geistige Gehalt oder die Idee des Kunstwerkes kann jetzt als Obersatz eines Syllogismus verwendet werden, aus dem sich weitere Schlüsse ziehen lassen. Über den Sinn des Kunstwerkes kann man jetzt mit anderen Menschen Diskurse führen und diesen vermeintlichen Sinn in Aufsätzen, Reden und Rezensionen verarbeiten – er kann zum Gegenstand der Gelehrsamkeit werden, zum Untersuchungsobjekt der Kunstwissenschaft.

Für die Kunst und das Schaffen von Kunstwerken wird damit aber nichts mehr gewonnen. Der Künstler führt eben keinen gedanklichen Diskurs, sondern setzt einen Gedanken analog ins Werk. Das Ins-Werk-Setzen eines Gedankens oder einer Idee ist etwas ganz anderes als diesen Gedanken zu denken.

6. Technik mit und ohne Sprache

Die Trennung zwischen Mundwerk und Handwerk – und damit zwischen logischer und analogischer Erkenntnis, zwischen Ideen denken und Ideen zeigen – kann bis in die Antike zurückverfolgt werden. In Platons *Gorgias* (450c-451a) unterteilt Sokrates die menschlichen Techniken insgesamt in drei Arten. Das entscheidende Kriterium ist der Anteil von Sprache (*logos*) und Ins-Werk-Setzen (*ergasia*) bei der Erkenntnis.

Die erste Art von Technik ist reines Ins-Werk-Setzen ohne Sprache – dazu gehören die Bildhauerei und die Malerei. Die zweite Art von Technik ist vor allem Ins-Werk-Setzen und nur zu einem geringen Teil Sprache – dazu gehören Sport und Medizin. Und die dritte Art sind die Techniken der reinen Sprache ohne Ins-Werk-Setzen – dazu zählt Platon die Rhetorik, die Mathematik und die philosophisch noch immer weitgehend unterschätzte Kunst des Brettspiels. Zur Sicherheit zeige ich die Aufteilung auch noch einmal in folgender Tabelle.

Tab. 1: Aufteilung der Techniken im *Gorgias*

Techniken		
reine <i>ergasia</i> ohne <i>logos</i>	viel <i>ergasia</i> , wenig <i>logos</i>	reiner <i>logos</i> ohne <i>ergasia</i>
Malerei Bildhauerei	Sport Medizin	Rhetorik Mathematik Brettspiele

Eine solche Liste ist natürlich keine absurde, beliebige, aus irgendwelchen sozialen Kontingenzen entstandene Ordnung, deren Standard nach heutigen Maßstäben überholt wäre. Im Gegenteil, sie versucht vom Wesen der Sache her zu durchdenken, was die eigentliche Fähigkeit dieser Disziplinen ausmacht: Manche Techniken setzen etwas materiell ins Werk und brauchen die reine Erfahrung ohne Worte, wie eben die Künste. Andere Techniken haben eigentlich nichts, was sie in diesem strengen Sinn des Wortes ins Werk setzen; sie reden nur und sind denkend tätig.

Scheinbar so heterogene Techniken wie Rhetorik, Mathematik und das Brettspiel gehören nach diesem Schema in dieselbe Gattung, weil sie sprachliche Techniken sind, die eine *reine Denkfertigkeit* ausbilden.

Die Rhetorik bildet eine Denkfertigkeit aus, die es zum Handeln und Führen der Menschen braucht, und die Mathematik eine andere Denkfertigkeit, die wir zur formalen Durchdringung der Welt benötigen. Auch die hohe Kunst des Brettspiels gehört zu einer solchen reinen Denktätigkeit. Schach besteht nicht aus Brettern und Figuren, sondern aus Regeln, die sich programmieren lassen. Um Rhetorik auszuüben, um Mathematik zu lernen oder um ein Brettspiel zu spielen, braucht der Mensch nichts weiter als einen Stift und ein Blatt Papier – und nicht einmal diese Hilfsmittel sind notwendig. Wenn jemand ein gutes Gedächtnis hat, kann er sogar einfach auf jedes Ding verzichten und die Positionen der Schachzüge, den Rechenweg oder die spontane Rede einem anderen Menschen einfach zurufen.

Solche rein denkenden Fertigkeiten haben erstens kein Ding und kein greifbares Werk als ihr Ergebnis. Wenn sie nicht aufgezeichnet und notiert werden, bleibt jedes Spiel, jede Rede und jede Rechnung bloß die Äußerung eines Mundwerks, die ohne Spur verloren geht. Die Dinglichkeit ist für ihr Gelingen gleichgültig – das Mundwerk entsteht durch Sprache.

Ganz anders sieht es zweitens bei Techniken aus, die etwas ins Werk setzen. Stellen Sie sich einen Arzt vor, der sie gesund reden will und nur Papier und Bleistift bei seiner Arbeit verwendet – aber keine Medikamente und Operationen. Einen solchen Arzt würde alle Welt sofort als Kurpfuscher bezeichnen – denn er zeigt sein Können nur durch Sprache und nicht durch die Tat. So jemand wäre kaum ein gern gesehener Gast im Haus eines Kranken.

Zweifelloos muss ein Arzt auch denken können – er braucht eine Kenntnis von den Wirkstoffen und deren Dosierung, von den motorischen und chemischen Prozessen im Körper, von den Krankheitsverläufen und den operativen Möglichkeiten mit Skalpell und Knochensäge –, aber all diese theoretischen Kenntnisse wären völlig nutzlos, wenn sie am Ende nicht eine Heilung durch eine Therapie ins Werk setzen würden. Der Arzt ist im Besitz eines solchen praktisch-therapeutischen Wissens, das ihm ermöglicht, auf eine bestimmte Form von Krankheiten mit angemessenen Maßnahmen reagieren zu können. Das Wissen des Arztes zeigt sich dann analog am und im Leib seiner Patienten. Das Gleiche gilt für das Trainingswissen eines Sportlehrers. Ohne sinnliche Wirkung wäre alles nur Geschwätz.

Die dritte Art des Könnens besteht nun im reinen Handwerk. Malerei und Bildhauerei sind schweigende Künste, die ohne Sprache auskommen. Ihr Werk ist das Ins-Werk-Setzen von Dingen, deren Sinn in der Sinnlichkeit liegt und nicht in der Sprache. Die Menschen können, so viel sie möchten, ein Bild oder eine Skulptur beschreiben; am Ende müssen Sie die Dinge aber sehen. Auch ein Gedicht ist in diesem Sinne übrigens vor allem ein Ding, ein ›Tonding‹ nämlich, eine Musik aus Ideen und Gedanken, die kein logischsprachliches Denken sind (Seitz 2023: 167). Und auch ein platonischer Dialog zeigt seine Ideen analog in den sprachlosen Haltungen, Gefühlen und Reaktionen der Personen, die am Diskurs teilnehmen oder erwähnt werden. Die Erschaffung von zeigender Kunst kann zwar Ideen ins Werk setzen, aber diese Ideen sind Vorstellungen der Phantasie, die hervorgerufen werden durch eine sinnliche Empfindung. Wenn also Kunst tatsächlich ein Ins-Werk-Setzen der Wahrheit bedeutet, wie schon Heidegger (2003) vermutet hat, dann scheint diese Wahrheit in einer Empfindung des Wahren zu liegen.

7. Gedanken fühlen

Bei Rodin haben wir das Glück, dass er diesen Umstand selbst formuliert hat. In den Gesprächen mit Paul Gsell sagt er über seine Statue *La pensée*:

Aus Themen solcher Art, kann, glaube ich, der Gedanke mühelos herausgelesen werden. Sie beleben ohne fremde Hilfe die Einbildungskraft des Beschauers und regen die Phantasie, ohne sie einzuengen, zu freier Betätigung an. Das ist meiner Meinung nach die Aufgabe der Kunst. Alles, was sie schafft, muss dem Gefühl nur einen Vorwand liefern, sich in unbestimmter Weise zu entwickeln (Rodin 1979: 156).

Rodin hat offensichtlich seinen Kant gelesen. Der Zweck der Kunst sei nicht der logische Diskurs, sondern eine Anregung des »freien Spiels der Einbildungskraft« (Kant 1957: § 51) durch sinnliche Empfindung. Das, was der Künstler ins Werk setzt, ist ein Gefühl – und dieses Gefühl provoziert unwillkürlich den entsprechenden Gedanken; die Empfindsamen können ihn spüren. Dieser Gedanke stellt sich ein als ein klarer Begriff, als etwas Benennbares, das weiter bedacht werden kann, wenn man möchte. Es ist gleichsam eine bestimmte Unbestimmtheit, die durch das Gefühl die Schwelle des Geistes übertritt.

Ob dieses Gefühl im Kunstwerk vorhanden ist, liegt nun gerade nicht im Auge des Betrachters. Wir denken uns keinen Denker zu Rodins *Denker* hinzu, vielmehr nehmen wir einen solchen Denkenden ganz unmittelbar wahr (hier: contra Gabriel 2020: 101). Wir kennen schließlich die Gebärde der inneren Anstrengung, die Rodin so meisterhaft ins Werk gesetzt hat. Vielleicht liegt es im Auge des Betrachters, ob

sich ein solches Gefühl und eine solche Wahrnehmung in der Seele des Betrachters einstellt, aber das hat nur etwas mit dessen Empfindungsvermögen zu tun und nicht mit dem Ausgedrückten selbst. Ein ästhetisch abgestumpftes Wesen mag in dieser Statue nur einen Haufen Metall erkennen und für die Wirkung empfindungslos bleiben. Das wäre bedauerlich, aber nicht weiter von Belang – schließlich würde niemand den geistigen Gehalt in einer Zeitung leugnen, wenn jemand nicht lesen kann und das Papier stattdessen zum Anfeuern des Kaminofens verwendet. Genauso wenig macht es Sinn, das Vorhandensein der Empfindung im Kunstwerk zu leugnen und auf die Empfindungsfähigkeit des mehr oder weniger stumpfen Betrachters zu schieben. Der Sinn wird nicht konstruiert, er wird gezeigt – er zeigt sich als Gebärde in der Sache selbst.

Eine solche Gebärde kann durch das Gefühl erschlossen werden, auch wenn es manchen Geistern dafür leider an Sensibilität fehlt. Tatsächlich ist das Zeigen und Erscheinen-Lassen von Gefühlen bei Rodin sogar sein Kriterium für Wahrheit in der Kunst. An junge Künstler gerichtet, mahnt er: »Die Kunst beginnt erst bei der inneren Wahrheit! Alle eure Formen, alle eure Farben sollen Gefühle wiedergeben« (Rodin 1979: 9). Und prompt erkennt man, wie viel falsche Kunst in den Museen herumhängt.

8. Gedanken ohne Denken

Lassen Sie mich, bevor ich weitergehe, den Gedankengang bis hierhin noch einmal zusammenfassen: Wenn der Unterschied zwischen einer Erkenntnis durch Rede und einer Erkenntnis durch Zeigen im Unterschied zwischen einer logischen und einer analogen Erkenntnis besteht und wenn die logische Erkenntnis ein Denken ist, die analoge Erkenntnis aber kein Denken ist, sondern das Sich-Zeigen, etwa eines Gefühls, einer Gebärde oder einer Empfindung, die einen Gedanken evoziert, dann haben wir jetzt die logisch unschöne Lage, dass wir der Kunst einen *Gedanken ohne Denken* zuschreiben müssten, der sich durch das Gefühl einstellt und nicht durch die logische Analyse von Begriffen. Wir stehen also plötzlich vor der Frage: Gibt es Gedanken ohne Denken?

Dass es solche Gedanken ohne Denken geben muss, die bloß sinnlich vermittelt werden, lässt sich am Kunsttrieb der Tiere zeigen. Tiere haben eine unglaubliche handwerkliche Geschicklichkeit und verfertigen mit sicherem Instinkt, ohne sonderliche Übung und Unterweisung zarte Spinnennetze, stabile Nester und weitläufige Termitenbauten. Die erbkoordinierten Fähigkeiten sind so erstaunlich, dass sie sich der Mensch zum Vorbild für seine Erfindungen nimmt. Die Bionik ist nichts anderes als eine Ingenieurskunst zur Nachahmung der Natur, die allen Witz und Scharfsinn dafür aufwendet, erst die Baupläne der Natur zu entschlüsseln, um sie anschließend analog in anderen Materialien als technische Geräte nachzubilden.

Die analog im Tierprodukt vorhandene Technik wird mit den Mitteln der Logik erst zur Sprache des Menschen gebracht und dann in Prinzipien für eine menschliche Bautechnik übersetzt. Die Technik muss als ein wissbarer Gedanke in den Werken der Tiere selber stecken, sonst wäre eine derartige Imitation durch den Menschen gar nicht möglich.

Dieser Gedanke in den Dingen wurde aber von den Tieren gedankenlos ins Werk gesetzt. Natürlich denkt das Tier nicht; jedenfalls fehlt jeder Hinweis auf ein Beratungsgespräch zwischen Spinnen über die bestmögliche Bauweise ihrer Fangwerkzeuge. Man darf hier die seelischen und geistigen Fähigkeiten nicht verwechseln: Für eine solche Geschicklichkeit genügen als seelische Grundlage eine Wahrnehmung der Umwelt und ein instinktives Gespür für das Richtige. Eine höhere geistige Fähigkeit zum Denken nach rationalen Prinzipien braucht es für die tierische Meisterung der Technik dagegen nicht.

Wie wir als Menschen uns eine solche Erkenntnis des Richtigen aus Instinkt vorzustellen haben, hat Schopenhauer mit einer schönen Analogie verdeutlicht: Die Tiere gebrauchen ihre Techniken wie ein Schlafwandler, der in Trance seine Werke erschafft (Schopenhauer 1988: 403), ohne explizites Wissen, aber mit einer Empfindung der Umwelt. Die Reaktion erfolgt ohne Nachdenken, wie benommen, als ein vernünftiger Automatismus auf Schlüsselreize, der zu einem sinnvollen Verhalten führt. Wenn wir diesen Mechanismus mit einem intellektuellen Erlebnis des Menschen vergleichen müssten, so besteht der Instinkt aus »absolut guten Einfällen« (Scheler 1919: 293). Er ist ein Geist, der die Naturordnung durchdringt, – aber eben kein Denken, es ist ein genialisch auftauchender Gedanke ohne vorhergehende Reflexion. Wenn man Kognition nicht mit Denken gleichsetzt, sondern schlicht mit Erkenntnis, so ist es überhaupt kein Problem, allen Tieren, Pflanzen und Mikroben eine Form der Erkenntnis ohne Denken zuzuschreiben, durch Gefühl und Wahrnehmung. Das Tier lernt oder hat den richtigen Gedanken durch Ansteckung – und nicht durch ein tätiges Denken.

9. Der geistige Instinkt der Kunst

Rodin hat ausdrücklich vor einem allzu technischen Verständnis seines Könnens gewarnt. Er schreibt:

Man täuscht sich übrigens ungeheuer, wenn man glaubt, dass die echten Künstler sich mit einer geschickten Verarbeitung des technischen Teils ihrer Aufgabe begnügen und auf eine geistige Verarbeitung ihres Stoffes verzichten können (1979: 147).

Rodin hat das Ins-Werk-Setzen der Kunst, diese nicht geistlos-technische Geschicklichkeit des Artisten, so beschrieben, als sei die Herstellung etwas Ähnliches wie die Einpflanzung eines geistigen Instinkts in die Dinge selbst: »Kunst ist Vergeistigung«, sagt er,

sie bedeutet die höchste Freude des Geistes, der die Natur durchdringt und in ihr den gleichen Geist ahnt, von dem auch sie beseelt ist. [...] Kunst ist die erhabenste Aufgabe des Menschen, weil sie eine Übung für das Denken ist (ebd.: 14).

Diese analoge Übung für das Denken zeigt gleichsam die andere Seite des Geistes auf, die irrationale, die phantastische, die empfindende und fühlende Seite.

Eine solche Geistigkeit ihres Könnens nehmen im Übrigen nicht allein Künstler für sich in Anspruch, die konkrete Dinge »realistisch« darstellen wie Auguste Rodin. In der abstrakten Malerei ist das Problem dasselbe. Wassily Kandinsky bestimmte die Kunst als geistige Nahrung, die durch Stimmungen und geistige Atmosphären feinere Gefühle im Menschen wecken sollte. Der Künstler solle die »in Steinen steckende schwere Karre der Menschheit mit sich vor- und aufwärts« ziehen (Kandinsky 2016: 31), als Prophet und Seher der Zukunft.

Der eigentliche Gehalt der Kunst liegt nicht in der abstrakten oder realistischen Darstellung von Menschen, Schuhen oder Steinen. Was sich zeigt, ist vielmehr das Ungreifbare als Übung für das Denken. Im *Penseur* wird nicht Jean Baud, in *La Pensée* nicht Camille Claudel dargestellt, sondern etwas Geistiges ins Werk gesetzt, das genauso abstrakt ist wie jede Impression Kandinskys. Günther Anders hat es prägnant auf den Punkt gebracht: »Rodins Figuren »machen« keine Gebärden; sie sind ihre Gebärden« (1994: 23). Der Denker ist die Gebärde des Denkens, eine geistige Gebärde – und nichts weiter.

Wenn man unter Vernunft – wie es gewöhnlich geschieht – nur das logische Denken versteht, wären solche geistigen Gebärden ein Ding der Unmöglichkeit, schließlich bräuchte dann der reine Geist, der bloße Gedanke, kein körperliches Korrelat. Ganz anders sieht die Sache aus, wenn wir in die umgekehrte Richtung denken: Der Geist muss sich gebärden. Es gibt kein Denken ohne Gebärde. Die Gebärde ist ein sicheres Anzeichen für die Tätigkeit. Deswegen haben Tiere eben Gedanken ohne zu denken, deswegen können sich in der Kunst Gedanken zeigen, die nicht gedacht wurden. Ein solches Spüren des Denkbaren lässt sich als eine andere Form der Vernunft beschreiben, wenn man Vernunft im Sinne Nietzsches versteht als eine Vernunft des Leibes, die über die kleinere Vernunft des Denkens regiert. Erst wenn der Geist Teil des Leibes ist, kann durch die Gebärde und das Sinnliche auch ein Gedanke ohne Denken erkannt werden. Es gibt noch einen geistigen Instinkt jenseits der denkenden Vernunft.

10. Die andere Wahrheit über den Menschen

Die Gebärde, die Haltung, die Gefühle, die Stimmung, die sinnlichen Eindrücke, die Träume und Einbildungen der freien Phantasie – all das sind Empfindungen, mit denen der Mensch das geistig Vorhandene in der Welt erkennt. Der gesenkte Blick ist die Schüchternheit des Leibes. Der Mut zeigt sich im Widerstand. In der Freude bemerken wir, wer wir wirklich sind. In den Träumen kommt unsere Fähigkeit zum Ausdruck, Nichtseiendes zu denken. Betreten wir einen Raum, schlägt uns eine Stimmung entgegen, eine Atmosphäre der Wände und Menschen. Sinnliche Eindrücke, die uns täglich begleiten, werden zum Genuss, wenn sie abgestimmt aufeinander unseren Ohren, Augen, Nasen, Zungen oder Fingern schmeicheln. Auch der gute Geschmack ist eine scharfe geistige Durchdringung des Seienden, nur eben nicht weniger eine analoge und keine logische Weise.

All diese Dinge kann die Kunst darstellen und ihnen eine schöne oder erschreckende Form geben. Die Mittel hierzu sind die Komposition und Assoziation, das Reich der Analogie und Ähnlichkeit, mit dem wir zwar nichts logisch beweisen, mit dem wir aber trotzdem den Geist bewegen und Geistiges ins Werk setzen können. Jenseits der denkenden Vernunft blüht die intuitive Schau der Ideen. In Wahrheit braucht es für Weisheit wohl weniger das logische Denken als einen möglichst scharfen Geschmack für all das Denkbare jenseits des sprachlich-logischen Denkens, das die Menschen ins Staunen versetzt. Den Hass auf das Wunderbare zu bekämpfen, ist Teil des Seelenhandwerks der Kunst, die – nicht anders wie die Philosophie – auf's Ganze geht. Das war auch Rodins Arbeit: »Zu seinem Werkzeug kam die Welt« (Rilke 1955:66).

Literatur

- Anders, Günther (1994), *Obdachlose Skulptur. Über Rodin*, München.
- Gabriel, Gottfried (1991), »Über Bedeutung in der Literatur. Zur Möglichkeit ästhetischer Erkenntnis«, in: Ders., *Zwischen Logik und Literatur*, Stuttgart, S. 2–18.
- Gabriel, Gottfried (1997), *Logik und Rhetorik der Erkenntnis*, Paderborn.
- Gabriel, Gottfried (2015), *Erkenntnis*, Berlin/Boston.
- Gabriel, Markus (2020), *Fiktionen*, Berlin.
- Heidegger, Martin (2003), »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: Ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M., S. 1–75.
- Kandinsky, Wassily (2016), *Über das Geistige in der Kunst*, Zürich.
- Kant, Immanuel (1959), *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M.
- Rilke, Rainer Maria (1955), *Auguste Rodin*, Frankfurt a.M..
- Rodin, Auguste (1979), *Die Kunst*, Zürich.

Scheler, Max (1919), »Zur Idee des Menschen« in: Ders., *Vom Umsturz der Werte*, Leipzig, S. 271–312.

Schopenhauer, Arthur (1988), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich.

Seitz, Emanuel (2023), *Eugenio Montale. Die Knochen eines Tintenfisches*, Wien.