

Das Schöne denken?

Zur Philosophie angesichts der Kunst

Von Jörg Splett

„Pulchra enim dicuntur, quae visa placent – Schön heißt, was im Anschauen gefällt“, schreibt Thomas von Aquin.¹ Das Schöne will offenkundig erschaut werden, nicht bedacht. Walther Ch. Zimmerli hat kürzlich auf einem Kolloquium über Kunst und Philosophie² erklärt: „Zwar ist natürlich eine philosophische Beschäftigung mit Kunst in verschiedener Weise möglich, etwa als Reflexion der gesellschaftlichen Funktion, der psychischen Auswirkungen oder des politischen Wertes von Kunst³. In diesen Fällen jedoch ist sie eigentlich nie Philosophie der Kunst, sondern Sozialphilosophie, rationale Psychologie, politische Theorie o.ä. im Hinblick auf Kunst. Reflektiert sie aber substantialistisch Kunst selbst, sei diese nun noch oder nicht mehr ‚schön‘, hat sie die paradoxe Aufgabe, solches, was in nicht-kontingenter Weise unbegrifflich ist, begrifflich auszudrücken, anders: Unsagbares zu sagen, und zwar Unsagbares, das durch Metaphern, Symbole und sonstige mehrstufige Zeichen bereits ‚gesagt‘, d.h. durch Vermittlung sinnlicher Reize evoziert worden ist.“

Nun scheint Zimmerli zwar eine wichtige Unterscheidung zu vernachlässigen. Eines ist nämlich, „das als Kunst ‚Gesagte‘ anders zu sagen“ (128), ein anderes, die Kunst zu sagen. Und wenn Kunstphilosophie darin „immer scheitern muß“, weil sie „etwas begrifflich zu erfassen“ sucht, das „begrifflich nicht erschöpfend erfaßt werden kann“ (129), dann ist diese „absurde“ Situation die der Philosophie, ja des begrifflichen Denkens und Sprechens überhaupt, ob es um das Schöne, den Menschen, das Leben, das Heilige oder um die Wirklichkeit als solche, das „Sein“ geht. Im Denken sind Sein und Denken stets nur so „dasselbe“, daß eben darin ihr Unterschied gedacht wird.⁴ Das war ja ein Grundthema der Lebensphilosophie. In religionsphiloso-

¹ STh I 5,4 ad. 1. – Um das im übrigen zugleich vertiefend zu ergänzen (im Sinne von Rilkes Erfahrung vor dem archaischen Torso Apollos – SW I, Frankfurt/M. 1955, 557): „Kunst vorerst/ist nichts zum Ansehen/denn Kunst sieht uns an!“ J. Albers, zitiert bei G. Boehm, Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers, in: Neue Hefte für Philosophie 5 (Göttingen 1973) 118–138, 126.

² W. Oelmüller (Hrsg.), Kolloquium Kunst und Philosophie 1 Ästhetische Erfahrung, Paderborn u. a. 1981 (UTB 1105), 127f.

³ So beispielsweise die marxistische Kunsttheorie, dort vertreten durch Ch. u. P. Bürger.

⁴ Vgl. M. Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, 231–256 (Moira); ders., Identität und Differenz, Pfullingen 1957.

phischem Kontext hat Klaus Hemmerle es auf die Formel gebracht: „Das Insichsein des Denkens ist das Insichsein seines Übersichhinaus-seins“ – „Denken ist seine sich selbst helle Unangemessenheit ans Heilige“.⁵ Gleichwohl scheint die Situation bezüglich des Schönen und der Kunst besonders auffällig zu sein. Ihr sei in einem ersten Gang (in Anlehnung an einen Aufsatz Dieter Jähnigs⁶) nachgedacht: das Schöne stellt das Denken in Frage (I). – Ebenso aber hat auch das Denken sich gegen das Schöne gewandt, und zwar durchaus nicht nur aus Selbstbewahrung, vielmehr eben um der Wahrheit und des Guten willen, mit denen das Schöne ansonst in einem Atem genannt wird. Dies geschah innerhalb der christlichen Tradition im Namen Gottes, in der Moderne umgekehrt aus Sorge um den Menschen. Damit sind die Teilstücke II und III unseres Denkwegs bestimmt.

Gegenüber solch anti-ästhetischer Ethik, ob kämpferisch oder resignierend, hat insbesondere Theodor W. Adorno auf dem Zusammengehören von Schönheit und Denken bestanden: bleibende Denkaufgabe war ihm das Rätsel des Heilsversprechens im Kunstwerk (IV). Moderner Kritik ist das zu traditionsverhaftet (man darf wohl sagen: noch zu theologisch). Sie plädiert mit Nietzsche dafür, im Schönen eine Sphinx ohne Rätsel zu sehen: Tiefe nur aus Oberfläche, autonomen Schein (V). – Doch der Anruf des Schönen fordert, ernst genommen zu werden. Er verbietet das Ausweichen vor der Frage, ob seine Verheißung wahr sei. So die Zielthese unserer Reflexion, die hiermit vom Bericht zur Begründung, zur eigenen Stellungnahme gelangt (VI). Beantwortbar freilich ist diese unumgängliche Frage nicht mehr allein aus der ästhetischen Erfahrung, sondern erst aus deren religiösem Verständnis. Ihm aber öffnet sich schließlich im „Versprechen des Schönen“ der Genitivus subiectivus auf den obiectivus hin (VII). Glaubendes Denken erfaßt in den Splittern hiesiger Schönheit das Licht einer *Herrlichkeit*, deren „Friede“ (Phil 4,7) „über alle Vernunft“ ist.

I. Das Schöne gegen das Denken

1. Ästhetik ist ein Spezialgebiet der Philosophie und offensichtlich das entbehrlichste. „Von Sokrates bis zu Hegel und Husserl gibt es keines der großen, der unabdingbaren philosophischen Hauptwerke, das man nicht in seinen Fundamenten verstehen und vermitteln könn-

⁵ B. Casper/K. Hemmerle/P. Hünermann, *Besinnung auf das Heilige*, Freiburg 1966, 16, 19. Für eine Verbindung lebens- und religions-philosophischen Interesses siehe P.-O. Ullrich, *Immanente Transzendenz. Georg Simmels Entwurf einer nach-christlichen Religionsphilosophie*, Frankfurt/M.-Bern 1981. Bezeichnenderweise artikuliert sich diese Verschmelzung ästhetisch: in Simmels familiären „Farbenorgien“ (213) wie etwa im „Paradigma Rembrandt“ (174–180).

⁶ Philosophie und Kunst, in: H. Lützel (Hrsg.), *Kulturwissenschaften* (Festschr. W. Perpeet), Bonn 1980, 229–244.

te, auch wenn man von jedem Gedanken an ästhetische Momente ab-
sieht. Bei den meisten der ‚klassischen‘ Philosophen spielen ästheti-
sche Momente überhaupt keine Rolle; bei den anderen spielen sie kei-
ne fundamentale Rolle“ (Jähmig 229). Ausnahmen: Schelling, Kant
und Nietzsche. Schelling indes hat später an die Stelle der Kunst als
„allgemeinen Organs der Philosophie“⁷ die Religion gesetzt; Kant
hat entscheidend durch seine ersten beiden Kritiken gewirkt, und die
dritte (in der es eigentlich um Erkenntnistheorie geht) ist zur Hälfte
Naturphilosophie; bei Nietzsche fragt man, ob er ein „echter“ Philo-
soph sei. Als vierter Name ist freilich der Martin Heideggers zu nen-
nen. Wie aber, fragt Jähmig, wenn im Gegenzug die Philosophie sich
vom Schönen her beurteilen lassen sollte? Das heißt also: von den
Künstlern. Die indes haben entweder kein Verhältnis zu ihr – oder
werden durch ein solches eo ipso selbst Philosophen. Ja, werden sie es
nicht unweigerlich, wenn sie sich darauf einlassen, über sich und ihr
Tun zu reflektieren? Auf diesen Fortschritt bezieht sich Hegels be-
rühmtes Wort vom Ende der Kunst („nach der Seite ihrer höchsten
Bestimmung“): „Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein,
und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, son-
dern, was Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“⁸ In diesem Satz
zeigt sich indes, daß Hegel die Kunst und das Schöne nicht bloß als
Gegenstand seines Denkens, sondern als dessen – zum Vorläufer her-
abgesetzten – Konkurrenten ansieht. „Die Kunst‘ – das ist ja für He-
gel primär nicht ein Thema, sondern eine Alternative zur Philoso-
phie“ (Jähmig 235). – Jähmig sieht darin sogar *die* Alternative, da Reli-
gion als das andere Angebot bei den Griechen noch Kunstreligion ist,
im (reformatorischen) Christentum aber schon (theologische) Wis-
senschaft.

Der Hegelschen Periodisierung indes läßt sich mit Kant die Sicht
einer bleibenden Konkurrenz-Situation entgegenstellen. „Erkennt-
nis“, „Objektivität“, „Natur(gesetzlichkeit)“ sind die Leitworte seiner
ersten, „Wollen“, „Subjektivität“, „Freiheit“ die der zweiten Kritik. In
der organischen Natur nun wie im Kunstschaffen wird diese Unter-
scheidung fraglich. In der lebendigen Natur begegnen Selbstproduk-
tion und zweckhaftes Handeln, in der Kunst unbewußtes Produzie-
ren. Das heißt: Leben wie Schönheit setzen dem begrifflichen Begrei-
fen Grenzen und werden so zum Anstoß für das neuzeitliche Denken
überhaupt. Neuzeitliche Rationalisierung bedeutet ja – gemäß Max
Weber – nicht, daß die Menschen mehr von ihren Lebensbedingun-
gen wüßten als früher; sie meint aber „das Wissen davon oder den

⁷ Siehe die Überschrift des abschließenden 6. Hauptabschnitts im System des trans-
zendentalen Idealismus von 1800: Deduktion eines allgemeinen Organs der Philoso-
phie, oder: Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzenden-
talen Idealismus.

⁸ SW (Glockner) 12,32.

Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne.“⁹

Kant nun ist davon überzeugt, daß es keinen „Newton des Gras-halms“ geben könne¹⁰; und ebenso kommt er bezüglich des Schönen auf Newton zu sprechen. Der könne alle seine Denkschritte „nicht allein sich selbst, sondern jedem andern, ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen“, während „kein Homer aber oder Wieland anzeigen kann, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammenfinden, darum weil er es selbst nicht weiß, und es also auch keinen lehren kann“ (§ 47: 408). Wir wollen nicht erörtern, wie weit wir inzwischen doch das Leben wissenschaftlich zu entschlüsseln vermögen, und welche metaphysischen Fragen durch wissenschaftstheoretische Spieltheorien unerledigt bleiben. Zu diesen Problemen der Naturphilosophie sei hier nur bemerkt, daß jedenfalls „Zufall“ nicht etwa eine Antwort, sondern ein Wort für deren Fehlen bedeutet.¹¹ – Eingängiger als beim Leben zeigt sich die Grenze wissenschaftlichen Zugriffs angesichts der Kunst. Jähnig zitiert abschließend Nietzsches Rückblick auf sein Frühwerk, die *Geburt der Tragödie...*: „Was ich damals zu fassen bekam... heute würde ich sagen, daß es das Problem der Wissenschaft selbst war – Wissenschaft zum ersten Mal als problematisch, als fragwürdig gefaßt.“¹² Philosophie hätte dann Kunst nicht zu befragen, geschweige denn sie abzulösen, sondern stünde in bleibender Auseinandersetzung mit ihr. Das Schöne denken hieße dann: statt es begreifen, sich von ihm ergreifen lassen, um betroffen seinem unvordenklichen Aufblitz nach-zudenken.

2. Was aber gibt es hier (was gibt das Werk) zu denken? Man sagt: die Wahrheit. Darum aber geht der Streit. „Platos Einwand gegen die Kunst: die Kunst ist nicht wahr. Hegels Einwand: sie ist nicht wahr genug. Nietzsche erklärt... ,daß die Kunst mehr wert ist als die Wahrheit.“¹³ Ihm folgt Gottfried Benn, für den der Stil der Wahrheit

⁹ Wissenschaft als Beruf (1919), in: *M. Weber, Ges. Aufsätze z. Wissenschaftslehre*, Tübingen 1968, 582–613, 594.

¹⁰ KdU § 75, WW in 6 Bden (*Weischedel*), Darmstadt 1966, V 516: „Es ist nämlich ganz gewiß, daß wir die organisierten Wesen und deren innere Möglichkeit nach bloß mechanischen Prinzipien der Natur nicht einmal zureichend kennenlernen, viel weniger uns erklären können; und zwar so gewiß, daß man dreist sagen kann, es ist für Menschen ungereimt, auch nur einen solchen Anschlag zu fassen, oder zu hoffen, daß noch etwa dereinst ein Newton aufstehen könne, der auch nur die Erzeugung eines Gras-halms nach Naturgesetzen, die keine Absicht geordnet hat, begreiflich machen werde.“

¹¹ Vgl. *W. Kern, Zufall und Gesetz: zur Philosophie ihres gegenseitigen Rückverweises*, in: *Gesetzmäßigkeit und Zufall in der Natur*, Würzburg 1968, 121–158; *ders.*, Art. Notwendigkeit, in: *HPhG*.

¹² SW (KStA *Colli/Montinari*) 1,13.

¹³ *Jähnig*, 243 (Nietzsche: *WzM* 853 IV: SW 13,522 [17(3)]).

überlegen ist und der gegen Guardini wie Heidegger statuiert, in der Kunst gehe es nicht um Wahrheit, sondern um Expression.¹⁴

Die radikalste Gegenposition vertritt vielleicht Paul Valéry, und er zuzusagen gerade im Namen Newtons (bei ihm: Leonardos). In dem Dialog *Eupalinos* entwickelt Sokrates in der Unterwelt seinem Schüler Phaidros die Idee eines Anti-Sokrates, der sich statt als Wahrheits-Sucher als Baumeister (constructeur) versteht.¹⁵ Valéry selbst in *Léonard et les Philosophes*: Die Philosophen, insbesondere die Vertreter der Kunstphilosophie, sind Schöpfer und Erfinder, ohne es zu wissen (I 1246). Statt daß also sie den Künstler ablösen, tritt das Gegenteil ein: Redliche Philosophie hätte sich als eine Art abstrakter Poesie zu verstehen; einzig eine ästhetische Interpretation könnte ihre Systeme retten (I 1247–1250). Und Valéry exerziert eben das vor: er verwendet „die philosophischen Sätze und Paradigmen, bei gleichsam konserviertem Sinn, als Material, und es hängt von der ästhetischen Ergiebigkeit ihrer sprachlichen Form oder von der ihrem Inhalt eigenen anschaulichen Figur ab, ob sie verwendet werden“, wie etwa Argumente Zenons in dem Gedicht *Cimetière Marin*.¹⁶ Das ist in der Tat „epistemologisch eine reine Skepsis“ (Buch 285), orientiert an einem mathematischen Verständnis von Genauigkeit und Konsequenz (I 1249), das der Philosophie Wahrheit schon darum bestreitet, weil ihre großen Worte Interpretation erfordern (I 1256 f.).¹⁷

Demgegenüber hat Albert der Große, der Lehrer des Aquinaten, das Schöne als „splendor formae“ bestimmt.¹⁸ Schönheit ist hier Auf-

¹⁴ Ges. Werke in 2 Bden (Wellershoff), Wiesbaden 1968, II 2025 (Doppelleben); I 1142 (Altern als Problem für Künstler).

¹⁶ Œuvres (Pléjade) II 142ff.

¹⁷ G. Buck, Über einige Schwierigkeiten beim Versuch, den *Cimetière marin* zu interpretieren, in: M. Fuhrmann, H. R. Jauf, W. Pannenberg (Hrsg.), Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch (Poetik und Hermeneutik IX), München 1981, 273–310, 310. Vgl. K. Löwith, Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens, Göttingen 1971, 34 f. Aus einem ähnlichen Wahrheitsverständnis heraus bestreitet übrigens Käthe Hamburger die Rede von ästhetischer Wahrheit; „denn der Begriff der Wahrheit widerspricht dem der Interpretation, der Auslegung, der Deutung“. Wahrheit und ästhetische Wahrheit, Stuttgart 1979, 137. Das gälte tatsächlich, wenn Wahrheit eindimensional, im Sinn bloßer Faktizität (137), durch den „Bedeutungsgehalt... konstituiert“ würde: „Identisch zu sein, mit dem, was der Fall ist“ (138). Siehe demgegenüber z. B. P. Ricoeur, Gott nennen, in: B. Casper (Hrsg.) Gott nennen. Phänomenologische Zugänge, Freiburg–München 1981, 45–79, 56 (über das poetische „Offenbaren“): „Offenbarung in diesem Sinne bezeichnet das Hervortreten eines anderen Begriffs von Wahrheit als des Begriffs der durch die Kriterien von Verifikation und Falsifikation geregelten Adäquations-Wahrheit: eines Begriffs von Manifestations-Wahrheit, im Sinne des Sein-Lassens dessen, was sich zeigt. Was sich zeigt, das ist jedesmal das Angebot einer Welt, einer Welt, die so beschaffen ist, daß ich meine eigensten Möglichkeiten in sie hinein entwerfen kann.“

¹⁸ *De pulchro et bono*, überliefert unter den *Opuscula* des Aquinaten, weil in seiner Abschrift enthalten. Zur transzendentalen Qualität des pulchrum bei diesem siehe: G. Pöltner, Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin, Wien–Freiburg 1978; sie mündet in die Bestimmung der Schönheit als Eröffnung des Da-seins Gottes.

glanz der *Wesensgestalt* dessen, was „der Fall“ ist: seiner nach seinem Wesen, also: in seiner Wahrheit. Doch ehe wir dem nachgehen können, müssen wir uns mit der heutigen Absage an die Schönheit im Namen eben der Wahrheit auseinandersetzen. „Unter Betonung der Herausarbeitung der Sichtbarkeit der Dinge als de(s) originären Ziel(s)¹⁹ der bildenden Kunst wird die prinzipielle Bindung der Kunst an das Schöne als *πρῶτον ψεύδος*, als Grundirrtum zurückgewiesen.“²⁰ Ist das Schöne nicht „zu schön, um wahr zu sein“? Ist die „nackte Wahrheit“ nicht häßlich?²¹ Dieser Verdacht wird aus zwei Richtungen angemeldet, einmal theistisch-christlich, sodann anti-christlich-materialistisch.

II. Das Denken gegen das Schöne: im Namen Gottes

Wir übergehen jene Infragestellung des Schönen, die aus banausischer Blindheit hervorgeht, also durch ein Denken, daß sich auf Zweckmäßigkeiten borniert.

1. Christologisch wäre hier die Wirkungsgeschichte von 1 Kor 1,18–2,4 über die Torheit des Kreuzes und die Erwählung des Unedlen zu schildern, in Aufnahme von Jes 53,2 über die Unansehnlichkeit des Gottesknechtes.²² – Doch gibt es auch eine neuplatonisch-theistische Argumentationsweise. Sie fällt eher in die Kompetenz unserer philosophischen Reflexion. Hans Sedlmayr hat sie als „dialektische Bildtheorie“ vorgestellt.²³ „Wenn Gott durch schöne Formen gelobt wird, so wird er durch die Gestalt dieser Welt gelobt. Wenn er jedoch durch unähnliche und fremde Gestaltungen gelobt wird, so wird er überweltlich gelobt...“ (Hugo v. St. Victor)²⁴. Dazu Edgar de Bruyne:

¹⁹ Im Original hier der Dativ, dessen (wodurch motivierter?) verbreiteter Fehlbrauch nach „als“ geradezu nach einem neuen K. Kraus ruft.

²⁰ U. Franke zu Konrad Fiedler, im Artikel Kunst/Kunstwerk, in: HWP IV 401.)

²¹ So L. Kolakowski in seiner Erkenntnistheorie des Striptease: Traktat über die Sterblichkeit der Vernunft, München 1967, 36f; vgl. ähnlich bei Valéry. *Löwith*, 40f u. 54f. Demgegenüber Garance in der Eingangsszene von Carné/Prévert's Film *Les Enfants du Paradis*. (Dazu L. Oeing-Hanhoff, In Bildern die Wahrheit über die Liebe, in: StZ 195 [1977] 470–478.)

²² Vgl. J. Taubes, Die Rechtfertigung des Häßlichen in urchristlicher Tradition, in: H. R. Hauß (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik III), München 1968, 169–185. Dazu der Beitrag des Hrsg. über klassische und christliche Rechtfertigung des Häßlichen (143–168) und die Gruppen-Diskussion über christliche Ästhetik (583–609).

²³ Das Problem der Wahrheit (Bild und Wahrheit), in: *ders.*, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, 128–139, 130ff.

²⁴ Im Kommentar zur Hierarchia caelestis des Pseudo-Dionysius, MPL 175, 978. Vgl. W. Weischedels Verdikt über „christliche Kunst“: „Der als Person den Menschen anredende, jenseitige Gott kann auf keine Weise selber zur Welt werden, es sei denn in der Menschengestalt des Erlösers oder im kultischen Opfer. So kann er sich auch nicht in einem Welt Ding, wie es das Kunstwerk in einer bestimmten Hinsicht doch ist, darstellen.“ Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst, Tübingen 1952, 68.

„Man findet und lobt Gott mehr im Häßlichen als im Schönen: Die Empfindung des Schönen ist irdisch, die des Häßlichen erweckt ein überirdisches Heimweh... Das Häßliche ist schöner als das Schöne selbst.“²⁵ Sedlmayr protestiert energisch gegen diese These. Aber hat sie nicht gute Gründe für sich? Kunst, die die *Idee* der Welt zeigen will (so wird sie in dieser Sicht ja verstanden), sieht sich vor den *Logos* gestellt. Und insofern damit der Mensch zu einem Zentral-Thema wird, wird es innerhalb dessen als besonderer Anspruch der Gottmensch.

Was aber zeigt der Blick in die Geschichte abendländischer Christuskunst?²⁶ Das erste Jahrtausend gibt eine Fülle von Antworten; von der Humanität des Hellenismus, dem fast mürrischen Ernste im Osten bis zum Schaffen der jungen nordischen Völker. Wollte man den Weg der mittelalterlichen Kunst im graphischen Zeichen darstellen, hätte man wohl zwei Linien gleichzeitig zu ziehen: zwei Diagonalen. Die erste, aufsteigende, meint die wachsende Entfaltung aller Möglichkeiten; Weltentdeckung, Aufstieg aus der rätselvollen Schrift des Zeichens in die Offenheit des Schönen; sie bezeichnet den Gewinn an Wirklichkeit; mit einem Wort: das Bildwerden der Kunst. Die zweite Linie indessen fällt und zeigt darin den Schwund der Einheit, die Verbergung des Urgrundes, den Abstieg aus der Schau des Mysteriums in die Vertrautheit des Gewohnten und Beherrschten, den Verlust an „Durchsichtigkeit“; mit einem Wort: das Bildsterben der Kunst. – Je hüllenloser ein Bild die Idee zu zeigen versucht, desto dichter webt es den Schleier, der es *ist*.

Im Schnittpunkt der Diagonalen der Umschlag; heißt er Chartres? – Wäre nicht von hier aus das XR der Katakomben der gesuchte Friede? Der Verzicht auf das Schöne aus Liebe zur Wahrheit? Der Reichtum der Bilder und Statuen, der Hymnen, Oratorien und der durchkomponierten Fassaden schwindet vor diesem Symbol und seinem gesammelten Schweigen – wie die Pracht auch der festlichsten Liturgie vor der weißen Scheibe des eucharistischen Brots. Man kann den Weg verfolgen: Gott (im Baseler Antependium) – Gott-Mensch (Amiens) – Mensch (Fra Angelico). Dann wird aus dem Jenseitsmenschen der Erhabene dieser Welt (Giotto), aus dem Erhabenen der große Sinnenmensch (Tizian). An Gottes Stelle tritt das Göttliche, an die Stelle des Herrn das „Sakrale“. Das aber ist aus sich selber unbestimmt. Eher dem Dunklen öffnet sich die sich selbst überlassene

²⁵ Sedlmayr, 131 (*Études d'Esthétique médiévale* II, 1946, 215f).

²⁶ Das folgende nach: J. Splett, *Wagnis der Freude. Meditationen zu Worten der Schrift und Zeichen der Kunst*, Frankfurt/M. 1975, 64f; gestützt auf einen Lichtbildervortrag: Jesus Christus. Das Zeugnis der abendländischen Kunst. 1. Teil: Bis zum Ausgang des Mittelalters; 2. Teil: Von der Renaissance bis zur Gegenwart, v. H. Lützelner, (Msk.-Druck) Erkenschwick 1939.

Schönheit (Raffaels Christusbild in Brescia), gibt schließlich jede Offenheit auf – ob für das Heilige oder Dämonische – und endet in Sentimentalität (Guido Reni) oder in der Alltagsrealität (Jesu Leichnam von Holbein [der Dostojewski so erschüttert hat], Jesus bei Martha von Velasquez). Die „Maler des Ewigen“ (Walter Nigg), Michelangelo, Grünewald, El Greco, Rembrandt, sind wie ein letztes Aufflammen, ehe die Kunst sich endgültig der Welt zuwendet, das Herrenbild dem Kitsch überläßt, es sei denn, sie greift es für Genreszenen oder für Darstellungen anomaler Seelenzustände auf.

2. Natürlich muß man die Dinge nicht so sehen. Auch und gerade im Blick auf die Gegenwart nicht²⁷. Und die Kirche *hat* sie nicht so gesehen, weder für ihre Liturgie noch für deren „Umfeld“. Aber läßt sich von hier aus nicht doch der Ruf nach einem Bilderverbot verstehen? Und nicht nur der Bilder; denn sie haben wir stellvertretend für Schönheit und Kunst überhaupt herausgegriffen.

So aber stehen wir schon bei der christlichen Rede vom Satan als Engel des Lichts und von der Schönheit als Versuchung, gar Sünde. Ästhetischer Idealismus erscheint als Flucht aus der Wirklichkeit der Geschichte. Sind nämlich Mensch und Erde durch den Sündenfall häßlich geworden, dann muß Schönheit eine Täuschung sein: wie an den gotischen Kathedralen bei der schönen Frau Welt, in deren Leib Kröten und Schlangen hausen. Und so denkt man nicht allein im Mittelalter. Unter Berufung auf Joseph de Maistre hat auch Charles Baudelaire aus der Erbsündenlehre die Häßlichkeit des Irdischen gefolgert²⁸. Dann aber wäre Schönheit nicht bloß Außenansicht, Vorwand, sondern Lüge. – Diese mag zunächst nur einfache Verstellung sein. Doch kann sie auch – und dem gilt Sedlmayrs Textabschnitt über das „diabolische Bild“ – sich als ausdrücklicher, offener Gegenentwurf präsentieren: in der Proklamation des Nächtigen und Häßlichen *als* des Schönen²⁹. Das geht über die nihilistisch ironische Leugnung des Unterschieds von schön und häßlich hinaus³⁰. Franz von Baader nennt drei Weisen, „Poesie und Bildnerie zu würdigen und zu treiben“: die meisten tun es zu Vergnügen und Bildung; so-

²⁷ Ihr gilt Niggs zweiter Band des Doppelwerks „*Maler des Ewigen*, Zürich/Stuttgart P, II 1961. Des weiteren sei es mit drei Titeln genug: *H. Schade*, Gestaltloses Christentum? Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst, Aschaffenburg 1971; *W. Schmied* (Hrsg.) Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jhs., Stuttgart 1980, *H. Schwebel*, Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart. Textband. Gießen 1980.

²⁸ *M. H. Abrams*, Coleridge, Baudelaire, and modernist Poets, in: *W. Iser* (Hrsg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (Poetik und Hermeneutik II), München 1966, 113–143, 121f.

²⁹ *Sedlmayr*, 136ff. Vgl. *F. Kaufmann*, Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Stuttgart 1960, 362–385: „Dr. Fausti Wehklag“, 386–393: Von der weißen und der schwarzen Magie der Kunst. *Th. Haecker*, Vergil, Schönheit. Metaphysik des Fühlens, München 1967, 211–226: Die Schönheit des Bösen.

³⁰ *Sedlmayr*, 132–136. Hegel hat das an den Brüdern Schlegel bekämpft: SW 12,99–104.

dann wenige im „ernsten, wahrhaft religiösen Sinn, nämlich um – nicht ohne Geburtswehen – das Brautkleid der himmlischen Sophia ihrerseits auszuwirken; wieder andere endlich und gleichfalls wenige – um den schwarzen Schleier der Hekate auszuwirken. Denn nicht die bloß frivole Poesie und Bildnerei steht der religiösen direkt entgegen, sondern eine wahrhaft infernale oder dämonische“³¹.

Das reicht tiefer als die vielzitierte Formel Walter Benjamins von der Ästhetisierung der Politik im Faschismus³². Hier wird nicht das Moralische, mit unmenschlichen Konsequenzen, ästhetisch genommen, sondern ausdrücklich das widermoralisch Unmenschliche als solches. – Man mag fragen, was derlei solle und woran es sich belegen lasse. Identifizierungen sind stets eine gefährliche Sache. Immerhin war es ein André Gide, der erklärt hat: „Drei Pflöcke spannen den Webstuhl, auf dem jedes Kunstwerk entsteht: Augenlust, Fleischeslust, Hoffart des Lebens.“³³ So wird offenbar bestätigt, was Léon Bloy mit alttestamentlicher Strenge verkündet: „Die Kunst sitzt von allem Anfang an als Parasit auf der Haut der ersten Schlange. Von dieser Herkunft hat sie ihren ungeheuren Stolz und ihre verführerische Macht. Sie ist sich selbst genug wie ein Gott . . . sie sträubt sich anzubeten und zu gehorchen . . . Sie kann sich bereitfinden, aus dem Überfluß ihres Prunkes an Tempel oder Paläste Almosen zu spenden . . ., aber darüber hinaus wäre es ungebührlich, ihr Augenmerk zu verlangen.“³⁴

III. Das Denken gegen das Schöne: im Blick auf das Leid

Gerade mit dem Topos „Ersünde“ indes läßt sich das Nein zum Schönen auch aus der Gegenrichtung begründen. Liegt nämlich die Welt im argen, dann ist Schönheit verboten, weil zynisch. Hierher gehören Brechts Zeilen vom „Gespräch über Bäume“ wie Adornos Wort über Gedichte nach Auschwitz³⁵. Das Schöne bestimmt sich nach Thomas durch die drei Momente Ganzheit oder Vollkommenheit, gebotene Stimmigkeit oder Zusammenklang und schließlich claritas, also Helligkeit, Deutlichkeit, Aufglanz³⁶. Wie aber, wenn das, was da

³¹ SW (*Hoffmann* 1853), Aalen 1963, IV 219 (Über eine bleibende und universelle Geisterscheinung hienieden, 1833).

³² Ges. Schr. (wa), Frankfurt 1980, I,2, 508 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit). – Seine eigene Gegenposition ist im übrigen kaum weniger gefährlich, wonach, „dialektisch“ selbstverständlich, gilt: „Ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muß notwendig jede sonstige Qualität aufweisen“ II,2, 684 (Der Autor als Produzent).

³³ Zitiert bei P. Régamey, Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, Graz–Wien–Köln 1954, 90.

³⁴ L. Bloy, Der beständige Zeuge Gottes, Salzburg 1953, 125f.

³⁵ B. Brecht, An die Nachgeborenen, GW in 20 Bden, Frankfurt 1967, 9,722f. – Th. W. Adorno, Ges. Schr., Frankfurt 1973ff, 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft, 30.

³⁶ STh I 39,8.

als Ordnung aufglänzt, nur nach Wunsch und Willen (oder „Geprägtsein“) des Gestalt(seh)enden eine solche ist? Wenn es einfach lebenerhaltender Selbstbetrug des Schauenden wäre? Etwa in dem Sinn, wie Paul Wazlawick vorführt, daß es absolut wahllose Zahlenreihen „nicht gibt und nicht geben kann“. Bzw. andersherum: „die Reihe 0123456789 ist genau so geordnet oder zufällig wie jede andere Kombination der Ziffern unseres Dezimalsystems; lediglich unsere willkürliche Entscheidung darüber, was als Ordnung (beziehungsweise als Unordnung) zu gelten habe, läßt sie als voll geordnet erscheinen – nur ist uns dies nicht notwendigerweise bewußt, und wir glauben, es mit einer Eigenschaft der objektiven Wirklichkeit zu tun zu haben.“³⁷

Im Blick auf unser Thema legt es sich nahe, diese Frage am Denken eines Dichters zu erörtern. Sie bildet offenbar das Thema im Spätwerk Günter Eichs. Peter Horst Neumann charakterisiert es mit dem Stichwort „Ordnung der Anarchie“.³⁸ Einen Schlüsseltext sieht er (85f, 203) in dem Gedicht (von 1962) *zum Beispiel*³⁹:

... die Frage
nach einer Enzyklopädie
und eine Interjektion
als Antwort.

Was sich hier andeutet, die Erhebung des Alphabets zum Prinzip der Weltordnung (91), wird 1966 in einem der ersten *Maulwurf*-ähnlichen Prosatexte erreicht: „Alphabetismus als Lebensphilosophie“ (94). Der Text *Hilpert* (I 294–298) beginnt mit dem Satz: „Hilperts Glaube an das Alphabet verhalf ihm zu der Entdeckung, daß auf die Erbsünde die Erbswurst folgt . . . Wir haben uns alle, Hilpert, meine Familie und ich, für das Alphabet entschieden. Da sind die Zusammenhänge eindeutig und nachweisbar, ohne alles Irrationale.“ Damit wird „Ordnung und Anarchie für identisch erklärt. Die Reihenfolge der Buchstaben impliziert keine Skala der Werte, sie ist die in den Rang einer Ordnung erhobene Beliebigkeit. Eine zweckvolle Ordnung: sie ermöglicht Registratur ohne Sinn, und Sinnlosigkeit ist die Voraussetzung ihrer Zweckmäßigkeit“ (Neumann 99). Enzyklopädische Ansammlung also, und als Antwort „Ach und O“ als „zwei Gedichte, die jeder versteht“ (Eich I 364), Gedichte, die – als Gedichte – aus Hoffnungsverlust „nährisch geworden“ sind (Neumann 134, 148). Was dahintersteht, hat Eich in einem Interview 1971 ausgesprochen: „Heute akzeptiere ich die Natur nicht mehr: wenn sie auch unabänderlich ist. Ich bin gegen das Einverständnis der Dinge in der Schöp-

³⁷ P. Wazlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn. Täuschung. Verstehen*, München 1980, 69.

³⁸ P. H. Neumann, *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich*, Stuttgart 1981, bes. 90ff.

³⁹ G. Eich, *Ges. Werke*, Frankfurt 1973, I 130.

fung. Es ist immer der gleiche Gedankengang: „das Nichtmehreinverstandensein“ (IV 415).⁴⁰

Unter den „Formeln“ (I 269), von Eich nicht aufgenommenen, z. T. gestrichenen Worten, findet sich: „Gast bei der Hochzeit der Gottesanbeterin“. Vor dem Hintergrund seines frühen Bekenntnisses: „Daß es darauf ankommt, daß alles Geschriebene sich der Theologie nähert“ (IV 439), werden die Hinweise aus dem Hörspiel *Man bittet zu läuten* sprechend, wo Gottesanbeterin und Schlupfwespe als Argumente für sein Nein zur Welt erscheinen (III 1365f, 1368). Beinahe wörtlich nimmt das, sozusagen im Klartext, der Maulwurf *Hausgenossen* auf: „Mutter Natur“ kommt dort, „mit blutverschmiertem Mund, und zeigt mir ihr neues Modell. Alles zweigeteilt, sagt sie, ein Stilprinzip, Männchen und Weibchen. Fällt dir nichts besseres ein, frage ich. Tu nicht so, alter Junge, sagt sie. Hier die Gottesanbeterin. Während sein Hinterleib sie begattet, frißt sie seinen Vorderleib. Pfui Teufel, Mama, sage ich, du bist unappetitlich. Aber die Sonnenuntergänge, kichert sie“ (I 312).

IV. Schönheit als Denkaufgabe: Rätsel

Der „Mutter Natur“ gesellt Eich in seinem Prosagedicht den „Vater Staat“ zu. Auf die hiermit angesprochene gesellschaftliche Dimension stellt Theodor W. Adorno ab. Die Stelle der Gottesanbeterin nimmt bei ihm Auschwitz ein. Alle Kultur, „samt der dringlichen Kritik daran“, sei seither „Müll“⁴¹. „Wer für die Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte. Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus“ (360). So ist auch für Adorno Absurdität eine Grundkategorie. Aber, statt auf Eich auf Bekkett bezogen (auf sein *Endspiel* wies ja eben das Wort „Müll“ schon hin), schreibt er von dessen Stücken, was sich auch über die Maulwürfe sagen ließe: „Wahrhaft eines der Rätsel von Kunst, und Zeugnis der Gewalt ihrer Logizität ist, daß jegliche radikale Konsequenz, auch die absurd genannte, in Sinn-Ähnlichem terminiert.“⁴² Ihre Absurditäten entlarven die Leerheit isolierter Existenz(ial)philosophie. „Kindische Albernheit tritt als Gehalt der Philosophie hervor, die zur Tautologie, zur begrifflichen Verdoppelung der Existenz degeneriert, welche sie zu begreifen vorhatte“.⁴³ Aber sie sind nicht Philosophie,

⁴⁰ Vgl. König Midas' Nachwort für den geschundenen Marsyas gegen die „Bosheit“, den Terror der „faden Harmonie“ Apolls: I 338f.

⁴¹ Ges. Schr. 6: Neg. Dialektik, 359.

⁴² Ges. Schr. 7: Ästhet. Theorie, 231.

⁴³ Versuch, das Endspiel zu verstehen: Noten zur Literatur II, Frankfurt/M. 1961, 195.

sondern Werke. Und so deutet ihre pure Existenz darauf, „daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen“ (7, 200).

Dem von Eich genannten Sonnenuntergang erwidert – positiven Sinnes – hier das Feuerwerk: „apparition κατ'ἐξοχήν: empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt“ (7, 125). Aufgang, „Erscheinung und nicht Abbild“ (7, 130), darin „das Mögliche die eigene Unmöglichkeit überfliegt“. ⁴⁴ „Die Kunstwerke haben ihre Autorität daran, daß sie zur Reflexion nötigen, woher sie, Figuren des Seienden und unfähig, Nichtseiendes ins Dasein zu zitieren, dessen überwältigendes Bild werden könnten, wäre nicht doch das Nichtseiende an sich selber“ (7, 129).

Die gegenseitige Infragestellung von Schönheit und Denken wird damit, als solche, für das Werk wie für das Denken zum Indiz für ihren Ernst und ihren Rang. Kunstwerke geben ein Versprechen; ja, sie sind ein solches. Und dies wesentlich – wie anders? – als Erinnerung (7, 204). ⁴⁵ – Erinnerung woran? Ernst Blochs bekannte Antwort nennt, was „allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat“. ⁴⁶ Von Horkheimer-Adornos *Dialektik der Aufklärung* wird es gegen den Totalitarismus (damals war es der Hitlers) im Blick auf die Juden formuliert: „Gleichgültig wie die Juden an sich selber beschaffen sein mögen, ihr Bild, als das des Überwundenen, trägt die Züge, denen die totalitär gewordene Herrschaft todefeind sein muß: des Glückes ohne Macht, des Lohnes ohne Arbeit, der Heimat ohne Grenzstein, der Religion ohne Mythos.“ ⁴⁷

Wegen solcher „Rettung des Scheins“ in seiner dialektischen Spannung zum (noch?) nichtwirklichen Möglichen hat man Adorno vorgehalten, nicht modern zu sein. ⁴⁸ Doch er besteht auf Erfahrung und – im Widerspruch zu Wazlawicks These von der puren Subjektivität der Ordnung – auf der Realität dessen, was uns betrifft. Das gilt vom Finster-Übermächtigenden: „Nicht die Seele wird in die Natur verlegt, wie der Psychologismus glauben macht; Mana, der bewegende Geist, ist keine Projektion, sondern das Echo der realen Übermacht der Natur in den schwachen Seelen der Wilden“ (DA 21). Es gilt ihm

⁴⁴ Notizen zur Literatur I, Frankfurt/M. 1958, 97 (Rede über Lyrik und Gesellschaft).

⁴⁵ Ist doch umgekehrt „alle Verdinglichung ... ein Vergessen“: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, 159.

⁴⁶ Das Prinzip Hoffnung, Gesamtausgabe (WA), Frankfurt 1977, 5, 1628.

⁴⁷ Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (= DA), Frankfurt 1969, 208f.

⁴⁸ K. Sauerland, Einführung in die Ästhetik Adornos, Berlin-New York 1979, 153. Th. Baumeister/J. Kulenkampff: „Romantik mit dem schlechten Gewissen der Reflexion.“ Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos „Ästhetischer Theorie“, in: Neue Hefte f. Philosophie 5 (Anm. 1) 74–104, 102.

auch für die Schönheit in der Natur, die darum hier – nach Hegel – wiederum Gewicht erhält (7, 99ff). „Je mehr Subjekt die Betrachtung [ins Werk, das Schöne] hineinsteckt, desto glücklicher wird das Subjekt selbstvergessen der Objektivität inne“ (7, 396)⁴⁹. Diese Objektivität darf freilich nicht zu schlicht klassisch verstanden werden. „Keine Schönheit kann heute der Frage mehr ausweichen, ob sie denn auch schön sei“ (7, 347). Adorno spricht vom „Gestank der himmlischen Rosen“. – Sie darf sich nicht etwa als *l'art pour l'art* in bloßen Gegensatz zur häßlichen Wirklichkeit setzen (352), als Verschönerung des Lebens ohne dessen Veränderung“ (382). Andererseits, in welcher Form auch immer, gehört zur Kunst: Hinweis auf das, was schön sei, Hinweis auf Frieden (383). Dies gewiß heute in Aufnahme des Häßlichen; doch „in der Absorption des Häßlichen ist Schönheit kräftig genug, durch ihren Widerspruch sich zu erweitern (407).⁵⁰ – So aber scheint hier Friede auf, weil Schönheit nicht machbar ist, so daß der Mensch im Umgang damit dem Zwang der Kausalitäten entkommt (410): „Schönheit ist der Exodus dessen, was im Reich der Zwecke sich objektivierte, aus diesem“ (428).

Es kann nicht darum gehen, daß man sich geschmäcklerisch die Sonnenuntergänge herausucht, um gegebenenfalls zu erörtern, ob sich das Ganze ihretwegen lohne. Es gilt vielmehr, deren Botschaft zu

⁴⁹ Ebd. 397: „Die Schwermut des Abends ist nicht die Stimmung dessen, der sie fühlt, aber sie ergreift nur den, der so sehr sich differenziert hat, so sehr Subjekt wurde, daß er nicht blind ist gegen sie.“ – Siehe phänomenologisch über die Objektivität der Schönheit *D. v. Hildebrand*, *Ästhetik I*, Ges. Werke V, Stuttgart–Berlin u. a. 1977, Kap. 1.

⁵⁰ Es ist ja diese Kraft, deren Fehlen zum Kitsch führt – womit er jedoch nicht auf bloße Schwäche reduziert werden soll (sowenig wie andere Formen der Lüge). Dies jedenfalls bei dem qualifizierten Kitschbegriff, der nicht ein Stil-Niveau, sondern die Einstellung meint. Vgl. *J. Splett*, *Der Mensch ist Person*. Zur christlichen Rechtfertigung des Menschseins, Frankfurt/M. 1978, 187–190; *L. Giesz*, *Phänomenologie des Kitsches*, München 1971. Zur Etymologie des Wortes siehe *O. F. Best*, *Das verbotene Glück. Kitsch und Freiheit in der deutschen Literatur*, München 1978, 209–222. Aus der Position emanzipativer Soziologie attackiert Best die „elitäre“ und „elitistische“ Verwerfung des Kitsches durch Broch, Egenter, Deschner, Killy und Giesz (226–243). Die Herleitung der verwendeten Prädikate aus Mystik und Pietismus (236ff) beweist indes wenig, zumal die Perversion des Genusses (des Augustinischen „*frui*“) zu ipsistischer Genüßlichkeit die ästhetische wie die religiöse Erfahrung bedroht. Gewiß läßt sich fragen, ob ein rigoroses Kitsch-Verdikt nicht Ursache und Wirkung verwechselt: „Nicht Kitsch schafft die Unfreiheit, sondern Unfreiheit den Kitsch. Als Quasi-Erlösung“ (239). Doch eine taugliche Antwort liegt jenseits dieser schlichten Antithese. Dazu bedarf es freilich einer Anthropologie der Freiheit, die sich nicht auf die soziologische Perspektive bourniert. Sie wird sich nicht mit Benjamins Definition zufriedengeben, Kitsch sei „die Seite, die das Ding dem Traum zukehrt“ (241: Ges. Schr. [Anm. 32] II 2, 620 [Traumkitsch]), weil es relevant verschiedene Weisen von Traum und Traumzukehr gibt. Im Hinblick auf den meisten Kaufhaus-Kitsch mag hochmoralische Empörung verfehlt, also eine „Humanisierung“ des Kitschbegriffs „längst fällig“ sein (242): zum Ernst des Humanen, auch und gerade angesichts der Schönheit, gehört jedoch die Frage nach dem Gewilltsein des Menschen zur Wahrheit, biblisch gesprochen: nach der Lauterkeit seines Auges (Mt 6,22).

hören.⁵¹ Darum streitet Adorno gegen den Abschied oder die Verabschiedung der Kunst und verwirft den momentanen Lustgewinn aus Entsublimierung (473). Indes: „Die unstillbare Sehnsucht angesichts des Schönen . . . ist die Sehnsucht nach der Erfüllung des Versprochenen“ (128). Eben darin gründet ja das Zusammengehören von Schönheit und Denken, daß nicht im Wohlgefallen des Betrachters, sondern in dieser Verheißung das Werk seine Mitte besitzt. Nicht als hätte das Denken es in Aussagen zu übersetzen. „Die Sprache, wie sie vorphilosophisch die ästhetische Erfahrung beschreibt, sagt mit Grund, einer verstünde etwas von Kunst, nicht, er verstünde Kunst . . . Prototypisch dafür ist, vor den anderen Künsten, die Musik, ganz Rätsel und ganz evident zugleich. Es ist nicht zu lösen, nur seine Gestalt zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie der Kunst“ (185). Zu solchem Rätsel aber wird Kunst, „weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist“ (191). So spricht aus ihrem An-Blick wortlose Verheißung. Hier aber ist nun für Adorno „der Fleck der Lüge von Kunst [und Schönheit überhaupt] nicht wegzureiben; nichts bürgt dafür, daß sie ihr objektives Versprechen halte“ (129). Und zuletzt meint ihre Rätselhaftigkeit diese Frage. „Ob die Verheißung Täuschung ist, das ist das Rätsel“ (193).

V. Sphinx ohne Rätsel: autonomer Schein

1. Das Rätsel ist für Adorno grundsätzlich unlösbar. „Jedes Kunstwerk ist ein Vexierbild, nur derart, daß es beim Vexieren bleibt, bei der prästabilierten Niederlage des Betrachters“ (7, 184). Die Frage nach seiner Wahrheit erhält keinen Bescheid. „Die letzte Auskunft diskursiven Denkens bleibt das Tabu über der Antwort“ (7, 193). Schweigt aber derart das Werk bzw. die Schönheit, wie beredt auch immer, sagen sie also nichts, dann wird verständlich, daß Praktiker sie auch im wertenden Wortsinn für nichts-sagend erklären, oder gar ausdrücklich zur Lüge. Oder, dies die andere Möglichkeit, man glaubt ihre Botschaft doch auf den Begriff bringen zu können, „hin und her pendelnd zwischen einem vagen Anspruch auf privates Glück und den gesellschaftlichen Perfektibilitätsansprüchen“ (Karl Heinz Bohrer).⁵² – Läßt freilich die Einlösung solcher Versprechen auf sich warten, dann wird auch am Ende dieses Wegs der Lügenvorwurf gegen Kunst und Schönheit laut.

Wider diese Gefahr der Aufhebung von Kunst, „sei sie nun politisch-moralisch, surrealistisch-zerstörerisch oder utopisch-sentimen-

⁵¹ Vgl. *Adornos* Bemerkung über die „schönen Stellen“ in den großen Werken: „Wer in der Musik mit den Ohren nach schönen Stellen jagt, ist ein Dilettant; wer aber schöne Stellen, die in einem Gebilde variierende Dichte von Erfindung und Faktur nicht wahrzunehmen vermag, ist taub“ (7, 449).

⁵² Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M. 1981, 94 (Der Irrtum des Don Quixote. Das Problem der ästhetischen Grenze).

tal“ (95), bietet sich die These ihrer Autonomie an, d. h. der Versuch einer ästhetischen Grenzziehung, die Schönheit und Wahrheit strikt scheidet. „Sphinx ohne Rätsel“, in einer Erzählung Oscar Wildes das Urteil über Lady Alroy, beschreibt auch seine Sicht von Schönheit und Kunst: „Die Schönheit ist das Symbol der Symbole. Die Schönheit offenbart alles, weil sie nichts ausdrückt . . . Das ist der Grund, warum die Musik der vollkommene Typ der Kunst ist.“⁵³

Sein eleganter Ästhetizismus weist auf jenen Denker zurück, der neben Kant und Schelling schon eingangs genannt worden ist: auf Friedrich Nietzsche und seine „offensive Trennung des ‚Schein‘-Begriffs vom Wahrheits-Begriff“.⁵⁴ Nietzsche hat seinen Begriff von „Schein“, in verwandelnder Aufnahme Schopenhauers, an der griechischen Tragödie erarbeitet. – In der Freude am Traum entdeckt er eine „inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein“ überhaupt,⁵⁵ und zwar des „ewig Leidenden“, des Weltgrunds selbst, der sich diese „Urbegierde“ (39) zunächst schon in dem erfüllt, was wir empirische Realität nennen. So ist der Traum bereits ein „Schein des Scheins“, und entsprechend das Schöne der Kunst. Nietzsche zeigt es am zweigeteilten Bild von Raffaels *Verklärung*: in der unteren Bildhälfte der notvolle „Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge“, und daraus „steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor“ (ebd).

Es ist ein Schein; aber nicht so, daß die Wirklichkeit durch ihn erscheint – oder hinter ihm sich verbirgt, sondern derart, daß sie in ihn als ihr „Sublimat“ sich aufgelöst hat. Und das nicht als private Leistung eines ästhetischen Subjekts. „Insofern . . . das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert“ (47). Diese Erlösung geschieht also durch das „Depotenzieren des [als Leben erfahrenen] Scheins zum [schönen] Schein [der Kunst]“ (39). So aber läßt sich, will man diese „ästhetische Metaphysik“ (43) auf den Begriff bringen, sagen, Schönheit als Schein sei die Erfahrung des Nichtseins des (scheinbar) Seienden: Erlösung darum, weil Dasein Leiden bedeutet. Wenn demnach die Schönheit von Unsterblichkeit träumt, oder zumindest von einem langen seligen Leben: „das Allerschlimmste sei für sie, bald zu sterben, das Zweitschlimmste, überhaupt einmal zu sterben“ (36), so gilt eben dies nur für die (Götter-)Gestalten des Scheins des Scheines. Den Menschen sagt der weise Silen, das Beste sei, nicht geboren zu sein, das zweitbeste, bald zu sterben (35).

⁵³ Der Kritiker als Künstler, in: Werke in zwei Bden (Gruenter), München 1970, I 452ff, 485 u. 487.

⁵⁴ K. H. Bohrer, 113 (Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des „Scheins“).

⁵⁵ SW (KStA) 1, 38.

Wieder hat uns das Schöne zum Theodizeeproblem geführt, und Nietzsche sieht dessen einzige Lösung darin, daß wir unsererseits Kunstwerke des Welterschöpfers sind – „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“ (47). Das aber sagt in Wahrheit, die einzige Rechtfertigung der Welt bestehe darin, daß sie nicht wirklich ist (sondern nur Schein). Als Vorstufe zu jenem „Atheismus ad maiorem Dei gloriam“⁵⁶, wonach Gottes einzige Entschuldigung in seinem Nichtsein bestünde. Macht das aber wirklich den „ästhetischen ‚Mehrwert‘“⁵⁷, passender gesagt: die Festlichkeit des Schönen verständlich?

2. Tatsächlich ist diese Konzeption, wie Nietzsche selbst sagt, nicht zu denken, als theoretisch wißbar, nur – ästhetisch – zu leben (47); denn eben dieser Schein *ist* ja (wirklich). Er ist bei aller „Autonomie“ nicht von der Wahrheit zu trennen, etwa in der Spannung jener beiden Nachlaß-Worte: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen“ – und (zerreißend gespannt in sich selbst): „Wahrheit ist die Art von Irrtum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte.“⁵⁸ Darum scheint es konsequent, wenn Nietzsche die Schönheit schließlich als „Maske“ bezeichnet.⁵⁹ Verbirgt eine Maske nicht etwas? Eben dieses Etwas: das „Grauen“, will Nietzsche für vergangen erklären. Das Maskenhafte versteht er „wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau“ (ebd.). Doch ich wiederhole die gestellte Frage: Erklärt dies die *Festlichkeit* des Schönen und der Kunst? Woher betreffen sie uns dann derart? „Die Wahrheiten der Metaphysik sind die Wahrheiten der Masken“, schreibt Oscar Wilde⁶⁰. Ist ihre Wahrheit wirklich nichts oder nur die des „Nichts“ (dahinter)? – „Einen Pinsel eintauchen und mit etwas Braun, Grün und Schwarz ein Instrument entstehen lassen, in dem Zweck sich als Mittel, Tiefe sich als Oberfläche anschaut . . .“⁶¹ Wird man zuletzt nicht Nietzsche mehr gerecht, wenn

⁵⁶ Wie Odo Marquard „das gern nennt[t]“, z. B.: Glück im Unglück. Zur Theorie des indirekten Glücks zwischen Theodizee und Geschichtsphilosophie, in: *B. Bien* (Hrsg.) Die Frage nach dem Glück, Stuttgart-Bad Cannstatt 1978, 93–111, 97.

⁵⁷ *Bobrer*, 125, 138.

⁵⁸ WzM 822, 493; SW (KStA) 13, 500 (16[40],7); 11, 506 (34 [253]). Extremkonsequenz dieser Sicht ist dann die Bejahung des zuvor Erlittenen. Die ästhetische Rechtfertigung der Welt schlägt in die Selbstrechtfertigung des Ästhetischen um: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben [. . .] als die Erlösung des Leidenden – als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird.“ WzM 858 II: SW 13,521 (17[3]). „Kunst ist wesentlich Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins . . . [. . .] Es gibt keine pessimistische Kunst . . . Die Kunst bejaht. Hiob bejaht.“ Und zwar, so dekretiert *Nietzsche*, aus Machtinstinkt, wie auch das Häßliche gezeitigt werde „aus Lust an diesem Häßlichen“. WzM 821: SW 13, 24 (14[47]).

⁵⁹ Menschliches, Allzumenschliches I 218: KStA 2, 178f.

⁶⁰ *Gruenter* I 558.

⁶¹ *A. Fabri*, *Der rote Faden. Essays*, München 1958, 112 (Der Kunst einen Sinn erfinden). Vgl. dazu *Adorno* (7, 283) über das „smarte Geschwätz von der Oberflächlichkeit aus Tiefe“.

man Nr. 40 aus *Jenseits von Gut und Böse* ernst nimmt: „Alles, was tief ist, liebt die Maske . . .“⁶² So daß hier doch – gerade im Sich-Verhüllen – etwas *erschiene*? (Diese Dialektik ist ja die alles Erscheinens.)

„Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne“, heißt es bei Martin Heidegger.⁶³ Auch für ihn ist dieses Scheinen nicht nur nicht das Platonisch-Hegelsche Erscheinen der Idee (vielmehr des Dargestellten selbst und alles Seienden, das darin als es selber aufgeht), es hat zuletzt auch hier keinen Genetiv mehr bei sich. Das heißt, es steht eigentlich nicht mehr als Erscheinen irgendeines Erscheinenden im Blick (so sehr es das als Erscheinen stets auch ist), sondern als es selbst, als solches: „Unverborgenheit als solche“ (ebd.). Im Kunstwerk erscheint also nicht nur das Seiende in seinem Eigensein und seiner vielfachen Bezüglichkeit, sondern zuvor und eigentlich erscheint dessen Erscheinen als solches. Dies Erscheinen aber kann seinerseits nicht als Erscheinendes erscheinen, sondern nur, indem es (anderes) erscheinen läßt. Und das Eigene der Kunst ist es, dieses Aufgehen (des Seienden), das – in unterschiedlicher Weise – überall geschieht, wo etwas wird und da ist, *als* Aufgehen „ins Werk zu fügen“. Als Aufgehen, das heißt: als Aufgehen-gelassen-Werden (Entborgenwerden), und das heißt nochmals: als Aufgehen-Lassen (Entbergen).

Dabei hat die Dichtung „eine ausgezeichnete Stellung im Ganzen der Künste“, weil „die Sprache jenes Geschehen ist, in dem für den Menschen überhaupt erst Seiendes als Seiendes sich erschließt“ (60f). Sie läßt sozusagen diesen stummen Vorgang hörbar werden. Mit einem schönen, tragenden Wort nennt Heidegger das dichterische Sprechen das „Geläut der Stille“⁶⁴. „Indem wir das Gedicht hören, denken wir dem Dichten nach. Auf solche Weise *ist*: Dichten und Denken“.⁶⁵ – Der Dichter aber „nennt das Heilige“⁶⁶. Soll nun indes *gedacht* werden, was der Dichter sagt und der Künstler ins Werk setzt, dann geht es Heidegger in immer neuem Bemühen darum, das Ereignis des Aufgangs als solches festzuhalten und es vor jeder „metaphysischen“ Festlegung zu bewahren, also darum, die Genetiv-Freiheit von Schein und Erscheinen zu verteidigen. Sie sind nicht „Phantom“, sondern „Epiphanie“; doch Epiphanie an sich und als solche, Aufgehen seiner (des Aufgehens) selbst.⁶⁷

⁶² SW (KStA) 5, 57f. – Und die Tiefe hinter dem forcierten Ja wäre das Leiden am Leben?

⁶³ Der Ursprung des Kunstwerkes: Holzwege, Frankfurt/M. 1950, 7–68, 44.

⁶⁴ Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1965, 9–33 (Die Sprache), 31.

⁶⁵ Das Wort: ebd. 217–238, 237.

⁶⁶ Nachwort zu „Was ist Metaphysik“: Wegmarken, Frankfurt/M. 1967, 99–108, 107; vgl. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt/M. 1951, bes. 47ff („Wie wenn am Feiertage . . .“); *J. Splett*, Die Rede vom Heiligen. Über ein religionsphilosophisches Grundwort, Freiburg–München 1971, 132–186 u. 234–242.

⁶⁷ *M. Heidegger*, in: *E. Staiger*, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, München 1977, 40. (Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger.)

Ist es von hier aus mehr als ein kleiner klärender Schritt, wenn man die Maske ihrerseits zum „Eigentlichen“ erhebt (wie beispielsweise eine marmorne antike Maske zum selber „blickenden“ Kunstwerk)? – Heinz Robert Schlette hat das an Camus gezeigt:⁶⁸ „Es gibt Tage, an denen die Welt lügt, Tage an denen sie die Wahrheit sagt. Heute abend sagt sie die Wahrheit – und mit welcher eindringlicher und trauriger Schönheit“. – „Die Welt ist schön, und darin liegt alles beschlossen. Ihre große Wahrheit, die sie geduldig lehrt, lautet, daß der Geist nichts ist und nichts das Herz. Und daß der Stein, den die Sonne erwärmt, oder die Zypresse, die der wolkenlose Himmel übergroß erscheinen läßt, die einzige Welt abstecken, in der ‚recht haben‘ einen Sinn gewinnt: die Natur ohne Menschen. Diese Welt vernichtet mich.“⁶⁹ Und doch notiert Albert Camus: „Schönheit, neben der Freiheit meine größte Sorge“ (189). Wie, wenn beides sich zuletzt als eines zeigte?

VI. „Die Hoffnung gegen das Ideal“: Wahr-traum als „Angeld“

1. Nicht als sollte Schönheit damit doch zu „eigentlich“ etwas anderem erklärt werden, als sie ist. „Hier sind wir in der denkbar banalsten und bequemsten und primitivsten Form Identitätsphilosophen. Wir sagen: Schönheit ist Schönheit. Ehe das nicht zugegeben ist, lassen wir uns überhaupt auf nichts anderes ein“ (Theodor Haecker).⁷⁰ Doch eben als Schönheit ist sie ein rätselvolles Versprechen. Man hat immer wieder gesagt, sie sei mehr. In der Tat: „Jedes authentische Werk schlägt auch die Lösung seines unlösbaren Rätsels vor“.⁷¹ Doch welche Rätsel vermag Kunst zu lösen? Um sogleich eins der bedrängendsten zu nennen: Unbestreitbar ist die Schönheit niemals stärker als der Tod. Es doch behaupten wäre schlechte Romantik – und die endet konsequent bei der Flucht in die Schönheit des Todes.⁷² Daher ja der Ausweg, als Rechtfertigung statt dessen den Schein als Schein anzubieten. Man sieht, Vorsicht ist am Platze, auch einem so eindrucksvollen Text wie der Erklärung Helmut Kuhns gegenüber: „Poetisches Lob ist eine Errungenschaft. Die größte Errungenschaft besteht darin, die Stimme der Affirmation durchzuhalten angesichts des Leidens. Und Leiden in dem vollen menschlichen Sinn des Wortes ist Schmerz, der mit Schuld gepaart ist, aber ohne daß die Partnerschaft zu einem gerechten Gleichgewicht werden könnte. Dichtung erringt diesen Triumph dadurch, daß sie das Leiden in sich aufnimmt

⁶⁸ Der Christ und die Erfahrung des Schönen, in: *ders.*, Aporie und Glaube. Schriften zur Philosophie und Theologie, München 1970, 217–243, 226ff.

⁶⁹ Tagebuch Mai 1935–Februar 1942, Reinbek 1963, 38, 59.

⁷⁰ a.a.O. (Anm. 29) 218f.

⁷¹ *Adorno* 7, 192.

⁷² Vgl. *M. Praz*, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München. 1963.

– Tränen, Herzenspein, Gewissensnot und Verzweiflung, die ganze Angst dieses unseres Lebens, besiegt aber und versöhnt. Wie das vollbracht werden kann – dies zu verstehen, ist der Dichter selbst im allgemeinen unfähig. Nur als Dichter vollbringt er, wonach die Metaphysik umsonst strebt: eine überzeugende Theodizee.⁷³

Der Ruf zur Vorsicht besagt nicht schon Widerspruch. Doch er läßt fragen, was der genaue Sinn des indikativischen Perfekts „besiegt, versöhnt“ sei. Adorno sieht die wesentliche Fraglichkeit der Kunstwerke in dem Zugleich von „Säkularisierung“ und Fortwirken magischen Zaubers (7,87 u. 93): „Kunst bleibt übrig nach dem Verlust dessen an ihr, was einmal magische... Funktion ausüben sollte“ (192). Sie bewirkt nicht mehr, was sie verheißt. Goethe notiert 1792 in Münster: „Das Schöne ist nicht sowohl leistend als versprechend.“⁷⁴ Ist es *nur* ein Versprechen? Also ein leeres? Oder dürfte man an seine Einlösung denken? So daß Werk und Schönheit schließlich doch gerechtfertigt würden. Gewiß nicht, Helmut Kuhn hat recht, metaphysisch. Ebensovienig freilich, hier hat Nietzsche unrecht, rein ästhetisch (sei es im Sinn der Tragödienschrift [97], sei es im Sinn von Anm. 58). Und welche Gewähr bietet es, wenn nach Heidegger die Werke „Orte“ sind, „an denen ein Gott erscheint... aus denen die Götter entflohen sind, Orte, an denen das Erscheinen des Göttlichen lange zögert“?⁷⁵ – Sollte es überhaupt eine Rechtfertigung geben können, dann müßte sie religiös sein. Hier ist die Auslassung aus dem letzten Adorno-Zitat nachzutragen; der volle Text heißt: „was einmal magische, dann kultische Funktion ausüben sollte“. Der Kult fällt ihm also nicht (wie das Register nahelegt) mit der Magie zusammen. Dessen Amt ist vielmehr der Lobpreis (die „Rühmung“ – H. Kuhn). So aber wäre das indikativische Perfekt von „besiegt und versöhnt“ als die Sprache kultisch prophetischer Vorwegnahme zu lesen.

Wir wollen auch jetzt nicht aus der philosophischen Besinnung in dogmatische Theologie überwechseln. Es geht darum, das Schöne zu denken. Oder sagen wir: zu denken, was es dem Erblickenden zu denken gibt. Und zu denken gibt – auf das betreffendste – sein rätselhaftes Zugleich von überzeugender Verheißung und Schweigen auf die Frage nach dessen Legitimation. Im Namen der Schönheit „als Schönheit“ diese Frage zu untersagen, führt entweder in die Fluchtwelt des Kitsches (Anm. 50) oder in antihumanen Ästhetizismus: zur „Mitleidlosigkeit Leonardo da Vincis beim Betrachten angstverzerrter Todeskandidaten, die schon an das ästhetische Programm des englischen Theoretikers Ruskin, des Anregers von Proust, erinnert,

⁷³ Schriften zur Ästhetik, München 1966, 257 (Dichten heißt Rühmen).

⁷⁴ Campagne in Frankreich; Nov. 1792, Hamb. Ausg. 10, 339.

⁷⁵ Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969, 9.

sich beim Anblick eines Sterbenden nicht vom künstlerisch Relevanten ablenken zu lassen“.⁷⁶

2. Statt also einer Entscheidung die Vorlage einer Alternative: entweder ist der Schein des Schönen *Anschein*, sei es als nachleuchtendes Erinnern, lebensdienliche Illusion, scheinbare Lebenspause, Flucht- oder Wunschtraum oder dämonische Täuschung – oder er ist *Vorschein*. Wird ‚Vorschein‘ so dem Anschein als solchem entgegengesetzt, dann darf er selbstverständlich nicht als vorhergehender Anschein gedacht werden (als bloßes Gegenstück zum „Nachbild“), also nicht als Hinweis auf ein noch ganz Ausstehendes, sondern er ist gemeint als eine erste, anfängliche *Anwesenheit* des Erhofften. Das allein würde die eigentümliche *Zielseligkeit* in der Verheißungserfahrung des Schönen begründen.

„Schönheit, die auch von der Religion nicht mehr geliebt und gehegt wird und die doch, wie eine Maske von deren Antlitz gehoben, darunter Züge freilegt, die für die Menschen undeutbar zu werden drohen. Schönheit, an die wir nicht mehr zu glauben wagen, aus der wir einen Schein gemacht haben, um sie leichter loswerden zu können, Schönheit, die (wie sich heute weist) mindestens ebensoviel Mut und Entscheidungskraft für sich fordert wie Wahrheit und Gutheit, und die sich von den beiden Schwestern nicht trennen und vertreiben läßt, ohne in geheimnisvoller Rache beide mit sich fortzuziehen“ (Hans Urs von Balthasar).⁷⁷ Sie bereits für das Ziel zu nehmen, ist das fatale Mißverständnis, das sie selber nahelegt. Das rechtfertigt Adornos Sorge vor dem Affirmativen als Ideologie am Kunstwerk (ihr Korrektiv liegt darin, daß es keine vollkommenen Werke gibt – 7, 283). Doch indem er, aller Gegenideologie zum Trotz, der Wahrheit im Schönen die Ehre gibt (7, 419–423), kann er schreiben: „Aux sots je préfère les fous. Narretei ist Wahrheit in der Gestalt, mit der die Menschen geschlagen werden, sobald sie inmitten des Unwahren nicht von ihr ablassen. Noch auf ihren höchsten Erhebungen ist

⁷⁶ K. H. Bohrer, 100. – Siehe etwa Monets Bekenntnis gegenüber Georges Clemenceau zum Bild seiner Frau Camille auf dem Totenbett, z. B. H. *Scrépel*, Monet, Paris u. Spadem 1974, zu Nr. 3. Vgl. G. Busch, Claude Monet „Camille“. „Die Dame im grünen Kleid“. Vom Realismus zum Impressionismus (Siemens-Stiftung, Themen XXXI), München 1981, 35–40.

⁷⁷ „Wer bei ihrem Namen die Lippen schürzt, als sei sie das Zierstück einer bürgerlichen Vergangenheit, von dem kann man sicher sein, daß er – heimlich oder offen zugestanden – schon nicht mehr beten und bald nicht mehr lieben kann.“ Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. I. Schau der Gestalt, Einsiedeln 1961, 16. In der Erfahrung des Schönen soll ja die noch nicht schöne Realität mitnichten vergessen werden; sie wird hier vielmehr im doppelten Sinne „gerichtet“: in ihrem Haß und ihrer Häßlichkeit verurteilt und zugleich bejahend „ausgerichtet“ auf ihr wahres Wesen. Diese Doppelfunktion wird wohl selten ausgewogen erfüllt. Zu Zeiten steht im Vordergrund die „Idealisierung“, gegenwärtig eher die Kritik. (Vgl. G. Rombold, Kunst – Protest und Verheißung. Eine Anthropologie der Kunst, Linz 1976.) Beides verbindet sich im Programm *Hoffnung*.

Kunst Schein; den Schein aber, ihr Unwiderstehliches, empfängt sie vom Scheinlosen“ (6, 396).

Es wäre nicht recht, diesen Satz hier als Adornos letzten stehen zu lassen; gab er doch nicht minder jener Wahrheit die Ehre, die er allenthalben als die unserer Zeitlage sah: „Die Situation schärft sich zu der Frage, ob Kunst nach dem Sturz der Theologie und ohne eine jede überhaupt möglich sei“. Bleibt sie dies nun, dann in der Zweideutigkeit, „ob die Möglichkeit genuines Zeugnis des Perennierenden von Theologie sei oder Widerschein des perennierenden Bannes“ (7, 403f). Dann aber ist auch jener Satz nicht der letzte, wonach Kunst „das Versprechen des Glücks [ist], das gebrochen wird“ (7, 205). Er gilt gewiß im Blick auf das Glück *durch* Kunst. Offen jedoch muß bleiben, ob ihr Versprechen nicht von anderswoher eingelöst werde. „Die Hoffnung wider das Ideal“, heißt es bei Georges Braque.⁷⁸ Daß die Hoffnung solchen „Vorscheins“ nicht, gemäß Ernst Bloch, dadurch zur „docta spes“ wird, daß sie sich materialistisch auf die bisherige Natur- und Menschengeschichte bezieht, dürfte bei nüchterner Betrachtung klar sein (muß sie doch gerade glauben, daß sich „alles, alles wenden“ könne).⁷⁹

3. Wenn nun auf die herausgearbeitete Alternative der christliche Philosoph seine Antwort vorlegt, dann auch dies nicht als pures Bekenntnis, sondern immerhin mit dem Hinweis auf die Erfahrung *befreiender* statt bannender Erfahrung des Schönen⁸⁰; anders gesagt, mit der These, daß auf jeden Fall die entgegengesetzte Antwort (also das Votum für „Anschein“), aber wohl auch eine bleibende Urteilsenthaltung, *dem Anruf des Schönen nicht entsprechen*.

Léon Bloy hat geschrieben: „Wenn eine christliche Kunst existierte, dann müßte man sagen, daß es eine offene Tür zum verlorenen Paradies gäbe und daß folglich die Ursünde und das ganze Christentum nur sinnloses Geschwätz wären.“⁸¹ Ich erwidere darauf: In der christlichen Kunst (wobei wir „christlich“ jetzt so offen verstehen wollen wie in Tertullians berühmter Rede von der „anima naturaliter christiana“⁸², also durchaus im Sinn „natürlicher Theologie“), ja, in der Schönheit überhaupt, hat sich tatsächlich eine Tür zum Paradiese aufgetan. Nur daß dadurch weder Schuld noch Leid noch Tod noch der Protest gegen sie und das Angebot ihrer realen Überwindung

⁷⁸ L'espérance contre l'idéal: Braque, die Malerei und wir. Erinnerungen und Gespräche mit dem Künstler, gesammelt v. D. Vallier. Worte und Gedanken v. G. Braque, ausgewählt aus „Der Tag und die Nacht“, Basel 1968, 56.

⁷⁹ Vgl. Ges. Ausg. 15, 196ff (Allegorischer Vor-Schein in der Kunst ohne Illusion); Logikum/Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins: 13, 212ff. Siehe J. Splett, Docta spes. Zu Ernst Blochs Ontologie des Noch-nicht-Seins, in: ThPh 44 (1969) 383–394.

⁸⁰ Vgl. grundsätzlich: Der Mensch ist Person (Anm. 50), bes. Kap. 1: Mit-Menschlichkeit aus dem Glauben.

⁸¹ Bloy (Anm. 34) 123.

⁸² Apologeticum 17.

zum Geschwätz werden. Diese Tür öffnet sich nämlich erst nur den Augen, gleich jener Tür, von der der Seher auf Patmos berichtet (Offb 4,1). Traum – um auch diesen Zugang Nietzsches aufzunehmen –, aber wahr. Wie die biblischen Träume: eines Ezechiel, der die Befreiung ansagt (Ez 37), oder eines Jakob: „Wirklich, der Herr ist an diesem Ort, und ich wußte es nicht“ (Gen 28,16). „Lampe an düsterem Ort, bis der Morgenstern aufgeht“ (2 Petr 1,19). Sie ist nicht der Stern; doch grüßt in ihrem Schein das eine Licht; so nicht nur Unterpfand, sondern schon Angeld, vor-läufiger Anbeginn. Die Lampe ist nicht der Morgenstern selbst, erst recht nicht der Tag. Wer sie dafür hielte, verriete die Hoffnung. Und erhellt obendrein nicht erst sie die Dürsterkeit des Ortes, über den man sich vielleicht sonst Illusionen machte (Anm. 77)? Ohne Bild: die Hoffnung ist – gerade christlich gesprochen – mitnichten wohlfeil. Sie ist auch und besonders in den großen Werken strikten Sinnes „Hoffnung wider Hoffnung“ (Röm 4,19): gegen jede Zuversicht auf eigenes Vermögen Hoffnung auf Gnade.

Auch darum erschöpft das Schöne das Wesen der Kunst nicht. Das Schöne in der Natur zeigt an Pflanze, Tier oder Landschaft, im Meeresglanz oder am Sternenhimmel in wie selbstverständlichem Hervorgang (φύσις) diese Verheißung; die Kunst kann all das – in den verschiedensten Weisen der μίμησις – evozieren – und bleibt derart hinter der Natur zurück: der Mensch kann das Schöne nicht *machen*. Es muß sich ihm geben. Andererseits reicht die Kunst über das Naturhafte hinaus: im mimetischen Wollen, in ihrem „eschatologischen“ *Bewußtsein*. Mit H. R. Schlette gesagt. „Die Kunst steht unter einem höheren Anspruch als dem, schön zu sein.“⁸³ Ihre Hoffnung geht jedoch nicht aus blindem Umschlag und Übersprung hervor, sondern aus Erfahrung: aus der erfahrenen Gnade der Schönheit (und – über deren Fraglichkeit hinaus, wie gesagt – der Gnade jeder Sinnerfahrung, vor allem jener der Liebe, schließlich in all dem der Gnade des Gottes und Vaters Jesu Christi.)⁸⁴

VII. End-gültige Schau

Die Wahrheit aber, deren Sieg diese Hoffnung erwartet, und die im eschatologischen Vor-Schein des Schönen von Natur und Werk

⁸³ Schlette (Anm. 68) 243. Vgl. H. Kuhn, *Das Sein und das Gute*, München 1962, 413: „Die nach-klassizistische Ästhetik, die bisher noch in Ansätzen und Fragmenten besteht, wird wohl daran tun, von dem Telos und Wesen der Kunst, der Erzeugung von Schönheit, mit jener Zurückhaltung zu sprechen, mit der wir in der praktischen Theologie den Begriff der Gnade anwenden.“ Eben weil sie nicht im heutigen Sinne des Wortes „produziert“ werden kann (Der Mensch als Bildner: die Ontogenese der Kunst).

⁸⁴ Vgl. K. Rabner, *Über die Erfahrung der Gnade*, in: *Schriften z. Theologie III*, Einsiedeln 1956 u. ö., 105–109; auch in: *ders.*, *Alltägliche Dinge*, Einsiedeln 1964 u. ö.; J. Splett, *Gotteserfahrung im Denken. Zur philosophischen Rechtfertigung des Redens von Gott*, Freiburg–München ²1978, 46–88.

sich anzeigt, lebt ihrerseits keineswegs „jenseits“ der Schönheit. Das muß wenigstens in Andeutung gesagt sein. – Nicht bloß in der Schöpfung wird, dieser Verheißung zufolge, „alles neu“, so daß die Tränen enden (Offb 21,4f). All das geschieht ja, weil nun unverstellt Gott selber da ist (Offb 21,3). Was dann eigentlich aufgeht, ist nach dem Zeugnis des Glaubens die – immer zu spät geliebte – Schönheit selbst, „Schönheit, ewig alt und ewig neu“ (Augustinus).⁸⁵ – Das „*quae visa placet*“ (mit seiner Vertiefung – Anm. 1) findet seine volle Wahrheit in der „*visio beatifica*“. Das Antlitz dieser „Herrlichkeit“ jedoch ist, österlich verklärt, der Mensch vom Kreuz⁸⁶, ja der Sohn aus dem Todes-Nichts des Karsamstags. Damit ist Schönheit endgültig nicht mehr als eine abgedrungene Antwort auf die „formfordernde Gewalt des Nichts“ (G. Benn)⁸⁷ zu verstehen, auch nicht als errungener Sieg über es oder als empfangener Trost für dessen Durchleiden; sondern umgekehrt ist es die Schönheit selber, die gleichsam das Nichts erheischt, nämlich als ihre Fülle und Erfüllung (πλήρωμα) vorbehaltloses (Sich-)Lassen, Ledig-, Freiwerden als κένωσις.⁸⁸

Ist nicht dies die eigentliche verborgene Lockung der Schönheit (die Camus – Anm. 69 – nur als Verwerfung zu deuten vermochte und die die „schwarze Romantik“ – Anm. 72 – als Lockung des Nichts mißverstand)? Das Schmerzliche an ihr wie jenes, durch das sie den Menschen tiefer schmerzhaft beseligt?⁸⁹ – Das letzte Wort

⁸⁵ Conf. II 27, 38.

⁸⁶ P. Claudel, *Der Kreuzweg*, 11. Station (Ges. Werke I: Gedichte, Heidelberg-Einsiedeln 1963, 296): „Im Himmel ist nichts mehr zu suchen mit falschen Propheten und Narren,/Dieser Gott ist mir genug, zwischen vier Nägeln am Sparren.“ Die Einzelausgabe (*K. M. Faßbinder*, Paderborn 1952) enthält die Anmerkung (S. 31): „Dies richtet sich gegen die Leute, die den Himmel mit ihren Einbildungen bevölkern. Ich glaube nur an einen Gott, der zu unserer Betrachtung genau angeheftet ist an vier Nägel, so wie man eine amtliche Bekanntmachung anheftet oder eine Landkarte (P. Claudel).“

⁸⁷ Benn (Anm. 14) I 1002 (Akademierede).

⁸⁸ H. U. v. Balthasar, *Herrlichkeit* III 2, II: Neuer Bund, Einsiedeln 1969, 504: „Das Ja zum Leiden und zur Nacht erhält in dieser (nachösterlichen) Sicht seine letzte Begründung aus der Christologie: aus einem Ja des Sohnes zum Willen des Vaters, das nur in der Freude und nicht mit Seufzern gesprochen worden sein kann.“ Vgl. *ders.*, die Wahrheit ist symphonisch. Aspekte des christlichen Pluralismus, Einsiedeln 1972, 131–146: Die Freude und das Kreuz.

⁸⁹ So daß die erdrückende Fülle widersprüchlicher Erfahrungen, welche „enzyklopädisch“ nicht zu bewältigen war, sich nun wahrhaft in ein „Ach und O“ löst, eines, das – jenseits der Qual der Tellerreisen (Eich I 364) – überwältigte Seligkeit ausdrückt: angesichts der Offenbarung jenes A und O (Offb 1,8), das auch in dieser seiner „Lästerei“ (Ijob 34,7) Günter Eich ja mit-, nein: eigentlich gemeint hat – obzwar, den Texten zufolge, ohne Ijobs End-Erfahrung (42,5) und ohne eine Hoffnung darauf; kann sie doch im Ernst tatsächlich nur christologisch gerechtfertigt werden (vgl. Anm. 80). Dafür aber, daß dies geschieht und über die grundsätzliche theologische Einsicht (Anm. 88) hinaus auch so erfahren werden kann, sei aus der Fülle der Zeugnisse (von Apg 5,41 an) hier nur ein Beispiel genannt: S. *Kierkegaards* Tagebucheintragung X⁴ A 596 (Sommer 1852) über die „Seligkeit“ und den Lobgesang des als „Zimt“ im Gericht oder als Farbtupfer im Gesamtbild(!) Verwendeten. „Der Vogel auf dem Zweig, die Lilie auf dem Felde, der Hirsch im Wald, der Fisch im Meer, unzählige Scharen von frohen Menschen jubeln: Gott ist die Liebe. Aber drunten, gleichsam alle diese Soprane

soll die Dichtung behalten, indem es eine Dichterin erhält: Marie Luise Kaschnitz⁹⁰.

Lang ist die Zeit, da wir uns keinen Vers machen können
 Da die geheimnisvolle Entsprechung mißlingt.
 (Singt doch, sagen sie, singt.)
 Doch erst, wenn die Netze zum Grunde des Meeres gesunken
 Kommen die Fische, spielen um unser Boot,
 Erst wenn von unseren Tauben, den beringten
 Keine mehr heimkehrt, kommt die große fremde
 Graue, den Ölzweig im Schnabel.

tragend, wie die Baßstimme es tut, tönt das De Profundis der Geopferten: Gott ist Liebe.⁸ Tagebücher, 5. Bd., Düsseldorf-Köln 1974, 94f (von *W. Lowrie* an den Schluß seiner Biographie gestellt: Das Leben Sören Kierkegaards, Düsseldorf-Köln 1955, 230f). – Vielleicht glaubt man das nicht nachvollziehen zu können; doch sollte man sich eben dann solchen Texten nicht vorschnell psychologisierend entziehen. – Die Rechtfertigung jedoch, auf die sie sich stützen, bürgt schließlich auch für das aus sich heraus „offene“ Versprechen des Schönen und für seine nicht risikolose Einladung zur Selbsthingabe (vgl. *J. Splett*, Lernziel Menschlichkeit. Philosophische Grundperspektiven, Frankfurt/M. 1976, 81–95: Glück im Selbstvergessen). – *M. Heidegger*, Die Kunst und der Raum (Anm. 75), 12: „Wiederum kann uns die Sprache einen Wink geben. Im Zeitwort „leeren“ spricht das „Lesen“ im ursprünglichen Sinne des Versammelns . . . Das Glas leeren heißt: Es als das Fassende in sein Freigewordenes versammeln . . .“

⁹⁰ Überallnie. Ausgewählte Gedichte 1928–1965, München 1969, 167 (Stadtrundfahrt X).