

# Der Mensch und sein Gebild

## 1.

Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Wesen des Menschen und dem Wesen der Kunst ist erneut zu stellen. Das bedeutet: die Kunst ist als das Gebild des Menschen, das eigentümliche Gebild seiner Eigentümlichkeit zu betrachten. Wir fragen nach dem Zusammenhang zwischen dem, was dem Menschen wesenhaft eigentümlich, und dem, was der Kunst wesenhaft eigentümlich ist.

Am Anfang eines Weges des Fragens und Antwortsuchens muß stets die Klärung der Ausgangsfrage, die aller Verwechslung vorbeugende Sicherung ihrer Eindeutigkeit stehn. Es muß somit klarwerden, daß unsere Frage weder mit der historisch-prähistorischen nach dem Ursprung der Kunst in der Entwicklung des Menschengeschlechts noch mit der psychologischen nach ihrem Ursprung im Seelenleben der Künstler verwechselt werden darf – zwei Fragen übrigens, die essentiell Verborgenes, im Damals der Urzeit oder im Dort der bildnerischen Person Verborgenes, als ein essentiell Gegebenes behandeln, statt ihm mit strenger Selbstbescheidung, die gegebenen Werke vorsichtig interpretierend, zu nahen. Wir fragen nicht: Wie ist die Kunst einst entstanden? noch auch: Wie entsteht sie je und je in jedem echten Werke neu?, sondern: Was ist es um die Kunst als um ein Wesen, das dem Wesen des Menschen entspringt? Unsere Frage ist eine anthropologische im philosophischen Sinn des Wortes, wobei freilich bedacht werden muß, daß jede Anthropologie eines Gegenstands an dessen Ontologie rührt, daß also jede Erforschung des Gegenstands auf seine Bedingtheit durch die Art, die Beschaffenheit, das Verhalten des Menschen hin uns an seinen, dieses Gegenstands, Ort im Sein und seine Funktion am Sinn heranführt. Werden wir doch stets in dem Maße, als wir das Verhältnis eines Umkreises von Wirklichkeit zu uns ergründen, auf dessen noch unergründetes Verhältnis zu Sein und Sinn hingewiesen!

Nun aber, nachdem die mögliche Verwechslung und Umrißverwischung der Frage ausgeschaltet worden ist, eröffnet sich ein Problem in ihrem Innern. Wir fragen nach der Kunst; aber gibt es diese in hinlänglicher Konkretion, um die Frage nach ihr zu beglaubigen? Gibt es in solcher Konkretion nicht lediglich Künste? Das gemeinsame Prinzip, das wir in jeder der Künste in hinlänglicher Konkretion wirksam vorfinden, das Künstlerische ist es, wonach wir fragen. Als Johann Georg Hamann den Aufstand der lebendigen Sprache gegen die Routine erregte und so mit dem bald danach von seinem Antagonisten Immanuel Kant erregten

Aufstand der unbefangenen Begrifflichkeit gegen den Denkbetrieb letztlich nur zusammenwirkte, kam die Bezeichnung des Schöpferischen auf. Unserer zwar »dürftigen«, aber einer löblichen Nüchternheit beflissenen Zeit hat diese allzu pathetische Metapher zu widerstreben begonnen; 5  
 aber für unser Anliegen ist die ursprünglich biblische Kategorie vor allem deshalb unbrauchbar, weil sie das spezifisch Menschliche, um das es uns geht, überfordert. Es liegt uns Heutigen ob, hier exakter vorzugehen. Schöpfertum bedeutet ursprünglich und entscheidend ein Hervorbringen, wohl nicht aus dem Nichts, aber aus dem Schaffenden selber, es ist von aller Anderheit unabhängig; auf eine anthropologische Erfassung 10  
 der Kunst aber dürfen wir nur hoffen, wenn wir der Abhängigkeit des Menschen von dem auch ohne ihn Seienden Rechnung tragen.

Der Weg unserer Frage muß in der Sphäre beginnen, in der das Leben der menschlichen Sinne beheimatet ist; sie ist es, in der die Abhängigkeit des Menschen vom Seienden sich recht eigentlich konstituiert, und sie ist 15  
 es, die den Realitätscharakter aller Kunst bestimmt, so daß kein geistiges und kein gefühlhaftes Element anders in Kunst einzugehen vermag, als indem es sinnhaft wird. Einen anderen Weg konnte nur ein radikaler Idealismus einzuschlagen unternehmen, der alle Anschauung der Sinne als Erzeugnis des selbtherrlichen Subjekts zu verstehen meinte; wir un- 20  
 ausweichlich vor eine Welt Gestellten, die zwar je und je unserer Seele immanent wird, aber eben nicht ursprünglich ihr immanent ist und sich gerade im Gange der jeweils sich ereignenden Immanenzwerdung als die Seele transzendierend erweist, können es nicht mehr. Der Künstler ist der Natur nicht hörig; aber so frei er sich auch von ihr halte und so weit 25  
 er sich auch von ihr entfernte, er vermag sein Werk nur kraft dessen zu errichten, was ihm in der Sphäre des gebundenen Sinnenlebens, in den fundamentalen Vorgängen der Wahrnehmung geschah, die eine Begegnung mit der Welt und immer wieder eine Begegnung mit der Welt ist.

## 2.

30

Es ist beachtenswert, daß jener Ästhetiker der bildenden Künste, der, so weit ich sehe, als erster die Frage nach dem Ursprung der Kunst aus der Beschaffenheit des Menschen stellte, Conrad Fiedler, ein Anhänger des nachkantischen Idealismus war. Im Übergang zwischen zwei Zeitaltern stehend, hat er unsere anthropologische Frage vorweggenommen, aber 35  
 ohne ihren eigentlichen Gehalt, der Begegnung heißt. Der Übergangsscharakter seines Denkens kommt in einem entscheidenden Wort seiner Formulierung der Frage zu deutlichem Ausdruck. »Die Frage nach dem

Ursprung der Kunst aus der Beschaffenheit der geistigen Natur des Menschen«, schreibt er, »ist die erste und wichtigste, die im Bereiche philosophischer Betrachtungen der Kunst gestellt werden kann.« Das Wort in diesem Satze, das ich meine, ist das Attribut »geistigen«. Wir schränken nicht mehr so ein. Das Spezifische am Menschen, das ihn von allen anderen Lebewesen dezisiv abhebt und dessen Tatsächlichkeit auch für unsere Erörterung grundlegend sein muß, ist nicht im Begriff der Geistigkeit einzufangen: die ganze leibseelische Person ist das Menschliche am Menschen, ihre Ganzheit ist es, die in seiner Begegnung mit der Welt eingesetzt wird. Daraus ergibt sich, daß die Frage, die wir fragen, ihr gilt. Wir fangen nicht mehr oben an, freilich erst recht nicht unten, sondern überall.

Fiedler ist, vor nahezu achtzig Jahren, erstaunlich nah an die Einsicht unserer Tage herangekommen; am nächsten Schritt hinderte ihn seine Befangenheit im Idealismus. »Das Erkenntnisvermögen«, so lautet seine prägnanteste These, »enthält eine Gesetzgebung, die die künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen notwendig macht.« Richtig ist daran, daß die Gestaltung über die Wahrnehmung hinausgeht, unrichtig, daß dies vom Erkenntnisvermögen bestimmt sei. Fiedler sieht »die erkennende Durchdringung« als eine Art Gestaltung an, die durch die künstlerische ergänzt werde; aber man verfehlt das verleiblichende Grundwesen der Kunst, wenn man sie so nah an die Erkenntnis rückt, ja dieser geradezu subsumiert. Wohl ergänzen das Denken und die Kunst einander, aber nicht wie zwei zusammenhängende Organe, sondern wie die elektrischen Pole, zwischen denen der Funke zuckt.

Zu Recht sieht Fiedler in der künstlerischen Tätigkeit eine »natürliche Fortentwicklung« des Wahrnehmungsvorgangs; aber er beeinträchtigt seine Einsicht, indem er sie an die Lehre vom weltproduzierenden Subjekt knüpft. Als auf ein Korrektiv zu ihr müssen wir auf Dürers vielzitierten, aber selten von Grund aus durchdachten Spruch zurückgehen, der auch für Fiedler maßgebend gewesen ist: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Doch sind wir gehalten, diese denkwürdige Äußerung einer großen Erfahrung schonsam zu interpretieren.

Ein Denker unsrer eigenen Zeit, Martin Heidegger, hat eine Deutung des Dürerschen Spruchs unter die Begriffsanalysen aufgenommen, aus denen seine Abhandlung über den Ursprung des Kunstwerks besteht, meisterlich durchgeführte Operationen, die aber der Sprache und ihrem Gesprochenen mit allzu harter, allzu absichtsgeladener Hand an den Leib rücken. »Reißen«, so wird da interpretiert, »heißt hier Herausholen des Risses und den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett«, wozu

noch Aufriß und Grundriß, aber auch der Streit als Riß herangeholt wird; Dürers schlichter Tiefsinn<sup>1</sup> wird von dem ganz andersartigen Tiefsinn wortassoziativer Kombinationen und Komplikationen verschlungen. Dem schlichten Leser, zu dem Dürer spricht, wage ich so großzügiger Gewalttat gegenüber sein schlichtes Verständnis zu bestätigen, das ihm 5 sagt, was in einer andern Substanz verhaftet ist, könne zuweilen nicht sacht aus ihr gezogen, sondern müsse aus ihr mit Kraft »gerissen« werden, und solche Handlung traue Albrecht Dürer der gelassenen Kraft des starken Künstlers zu. Der eigentlich angesprochene Leser, der junge Ma- 10 ler, soll fühlen: »So tief also steckt sie, so widerstrebend wird sie hergegeben, so stark und gut muß ich arbeiten.« Er kann es auch heute noch fühlen. Und auch wir nachdenklichen Laien von heute lassen Dürer noch zu uns sprechen – nicht um eigne Gedankengänge von der prismatischen Assoziationsfülle seiner leuchtenden Formulierung illuminieren zu las- 15 sen, sondern um mit ihm selber zu kommunizieren und verstehend zu erfahren, wie und inwieweit wir sein Wort annehmen dürfen.

Was Dürer hier mit Kunst meint und gleich danach als »gelernte Kunst« erläutert, »die sich besamt, erwächst und seins Geschlechts Frucht bringt«, das ist das von lehrendem zu lernendem Künstler über- 20 lieferte Wissen um den herausholenden Umgang mit der Natur: durch ihn erst und aus ihm wird rechtmäßig, ohne Eigenwilligkeit »der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur«. Diesen Begriff der Kunst könnten wir Heutigen redlich und getreulich in Empfang nehmen, wenn sich nur erst erwiese, daß er 25 nicht für das allein gilt, was Dürer Natur nannte, sondern auch für das, was wir so nennen.

Heidegger behandelt in seiner Interpretation das Wort »Natur« als keiner Erörterung bedürftig. Ich meine, wir dürfen so nicht vorgehn. Wir müssen jetzt fragen, was uns Heutigen, uns staunenden und standhalten- 30 den Zeugen der modernen Kernphysik, das Wort Natur bedeutet. Worin hat es für uns seine Wirklichkeit?

### 3.

Was Dürer Natur nennt, ist einfach die Sinnenwelt, als unabhängig von uns bestehend gedacht.

Unser Leben in der Welt ist an eine unüberwindbare Differenz gebunden. Es ist die allbekannte zwischen den eindringlichen Bildern unserer 35

1. Der zuständige Zeitgenosse Camerarius übersetzt: *quam si extrahere potueris.*

Wahrnehmung, die aber nur eben in der Sphäre unserer Beziehung zum Seienden und nirgendwo sonst vorzufinden ist, und einem ihnen, wie wir zu sagen pflegen, zugrunde Liegenden, einem physikalisch oder zumindest mathematisch Faßbaren, das aber nirgends und niemals in einer  
 5 Wirklichkeit uns zugänglich ist. Wir teilen die beiden zwei oder mehreren methodisch strikt getrennten Bezirken wissenschaftlicher Erkenntnis zu und bescheiden uns damit, eine Einheit des denkenden Lebens in der Welt sei uns eben unerreichbar. Dürer brauchte sich um diese Differenz nicht zu kümmern. Die Sinnenwelt, für deren Phänomene man immerhin forschend und wägend Erklärungen suchte, wurde doch bedenkenlos  
 10 entgegengenommen als das, worin wir leben, eben als die Natur, in die wir eingewiesen und auf die wir angewiesen sind.

Dieses Einvernehmen ist es, das noch drei Jahrhunderte danach in dem menschlichen Umkreis, in dem sich die eigentliche Euphorie vor dem Sterben eines Weltalters vollzog, im Umkreise Goethes trotz all dem ungeheuren Forschen und Wägen aufrechterhalten worden ist. Sein gültiger Ausdruck ist jenes Fragment von 1782, das »Die Natur« überschrieben ist. Sie, die Natur, die unaufhörlich zu uns Sprechende, verrät uns zwar ihr Geheimnis nicht, aber sie wird als zuverlässig bis zur  
 20 »Gütigkeit« gepriesen. Man weiß hier zwar bereits – eine Weile vor Hegels »Weltvernunft« – von einer »List« zu sagen, die sie übe, aber auch von einem »guten Ziel« dieser List. »Ich vertraue mich ihr« – so lautet hier das Bekenntnis zur Natur. So können wir nicht mehr vertrauen. Eine Natur, zu der man sich so zu bekennen vermöchte, kennen wir nicht  
 25 mehr. Wie sehr auch uns jener hymnische Ausdruck eines großen Enthusiasmus für eine All-Einheit ergreift, die als wirkend, als lebend, als sinnend, ja geradezu als liebend geschaut und gerühmt wird – ein nicht minder großer, ein unbrechbarer Widerstand ist in uns gegen den Glauben, der ihn trägt. Die Bereiche der Betrachtungsweisen, in die unser  
 30 Verhältnis zur Welt zerfallen ist, geben eine Einheit dieser Art, zu deren Leben sich unser Leben als Einheit verhalten könnte, nicht mehr her. Das neue »Weltbild« besteht letztlich darin, daß es kein *Bild* der Welt mehr gibt.

Und dennoch dürfen wir, die wir auf der Suche nach dem anthropologischen Sinn der Kunst sind, an Dürers Spruch anknüpfen. Es ist klarzustellen, warum und wie wir es dürfen.

Der Künstler, sagt Dürer, reißt die Kunst aus der Natur, in der sie steckt. Für die Sinnenwelt können wir den Spruch nicht gelten lassen: sie hat für uns ihr Sein nur noch in der Bedingtheit der Wahrnehmung,  
 40 die aus einer von uns unabhängigen Welt zwar auffängt, was sie auffängt, aber uns lauter Eigenschaften übermittelt, die in jener unauffindbar sind.

Man hat unser Zeitalter mit Recht das heroische Zeitalter der Physik genannt. Ich füge hinzu, daß es das Zeitalter einer heroischen Resignation ist, die mit diesem Heroismus der Physik zusammenhängt. Es ist nicht eigentlich die Wissenschaft, die resigniert. Daß etwa eine Gruppe von Phänomenen durch zwei einander ausschließende Theorien erklärt werden muß, die einander nunmehr paradox ergänzen, ficht sie, die Wissenschaft, nicht an. Sie sieht darin etwa einen »wunderbaren Kunstgriff« der Natur (Pascual Jordan) oder begnügt sich damit zu konstatieren – wie Niels Bohr es einmal getan hat –, daß infolge der neuen physikalischen Situation sogar die Verben »sein« und »wissen« ihren eindeutigen Sinn verloren haben. Mit dem Menschen, insofern er Nichtphysiker ist, steht es anders. Ihn verlangt es auch im nachgoethischen Zeitalter noch, in einer vorstellbaren – nicht bloß gleichnishaft, sondern real als so beschaffenen vorstellbaren – Welt zu leben; denn in einer unvorstellbaren Welt leben schließt einen Widerspruch ein, der, in undurchsichtiger Immanenz ausgetragen, hoffnungslos werden kann. Nun aber sind zugleich die Seinsweise der Raumzeitwelt als Ganzes und die eines jeden ihrer Teilchen unvergegenwärtigbar geworden, ja sie laufen allem als Welt Vergegenwärtigtwerden stracks zuwider, das heißt, sie sind ins gelebte Leben als die Welt dieses Lebens nicht mehr aufnehmbar.

Unser gegenwärtiges Verhältnis zur Welt ähnelt dem im ägyptischen Mythos erzählten zu dem Gott, dessen geheimen Namen man erfahren hat und den man vermöge dieses Wissens wie ein Kräftebündel verwendet. Die mathematischen Grundformeln stimmen, eine Art zugleich abstrakter und praktischer Symbole, das Experiment bestätigt sie, und die technische Anwendung bestätigt sie; aber nun erst wird die unheimliche Fremdheit der Welt verspürt. Die, die ich benenne und benütze, und die, vor deren Unerfaßlichkeit ich erschauere, sind furchtbar zweierlei; an der Stelle der gewaltig Vertrauten, der ich mich vertraute, steht der leibhafte Widerspruch.

Ich entsinne mich einer Stunde, die ich vor etwa dreißig Jahren im Gespräch mit Albert Einstein verbrachte. Ich hatte ihm mit einer verhohlenen Gretchenfrage vergeblich zugesetzt. Endlich brach er aus. »Was wir (und mit diesem ›wir‹ meinte er: wir Physiker) erstreben«, rief er, »ist doch, *ihm* seine Linien nachzuziehn.« Nachzuziehn – wie man eine geometrische Figur abpaust! Das schien mir schon damals eine fromme Hybris zu sein; seither ist die Fragwürdigkeit solchen Strebens noch weit ernster geworden. Die grundsätzliche Unerforschlichkeit des Elektrons, die »Komplementarität« kontradiktorischer Erklärungen – und die Gotteslinien des Seins! Und dennoch – von dieser unbildlich, unwirklich, unheimlich, unheimhaft gewordenen Welt müssen wir ausgehn, wenn

wir die Natur finden wollen, von der wir, wir selber sagen dürften, die Kunst stecke in ihr und aus ihr sei sie zu »reißen«.

## 4.

5 Unser Verhalten baut sich auf unzähligen Verbindungen von Bewegun-  
gen zu etwas und Wahrnehmungen von etwas auf<sup>1</sup>. Da ist keine Bewe-  
gung, die nicht, unmittelbar oder mittelbar, mit einer Wahrnehmung,  
und keine Wahrnehmung, die nicht, mehr oder minder bewußt, mit  
einer Bewegung zusammenhinge. Es gibt nichts in und an uns, das die-  
sem Grunde völlig enthoben wäre; auch noch die Bilder der Phantasie,  
10 der Träume, des Wahnsinns ziehen ihren Stoff aus ihm; unsere Sprache  
wurzelt in ihm, ihre feinsten Verzweigungen holen aus ihm ihren Saft,  
und mit der Sprache wurzelt in ihm unser Denken, das sich nicht von  
ihr lossagen kann, ohne seine Lebensbindung zu verlieren; die Mathema-  
tik selber muß sich immer wieder in der Bezogenheit auf sie konkreti-  
15 sieren.

Das, auf das zu wir uns bewegen und das wir wahrnehmen, ist, von  
meiner Intention aus gefaßt, stets sinnhaft, und auch wenn ich selber  
der Gegenstand meiner wahrnehmenden Bewegung und bewegten  
Wahrnehmung bin, muß ich in irgendeinem Maße meine Körperlichkeit  
20 zu Hilfe nehmen, um meine Beziehung zu mir so zu vollziehen, daß ich  
meiner Intention Genüge tue. Anders verhält es sich, wenn ich den Ge-  
genstand als unabhängig von meiner Bewegung und Wahrnehmung zu  
fassen suche. Bin ich selber es, um den es geht, dann höre ich, sowie ich  
nun solchermaßen Ich werde, schlechthin auf, Gegenstand zu sein. Das  
25 gleiche gilt für jedes andere Ich in der echten Kommunikation mit mir: es  
ist mir nur Partner, nicht Gegenstand; als Partner, als mein Du kann der  
andere in seiner vollen Selbständigkeit gefaßt werden, ohne daß seine  
Sinnhaftigkeit verkürzt würde. Nicht so alles eigentlich Gegenständ-  
liche oder als gegenständlich Behandelte, dem ich entweder kein Ich zu-  
30 schreibe oder dessen Ich von mir jetzt und hier nicht vergegenwärtigt  
wird. All dies kann ich in seine Selbständigkeit nur so stellen, daß ich es  
von der Sinnenwelt, von seinem sinnhaften Vertretensein in ihr frei  
mache. Was dann als Es-selber verbleibt, aller Eigenschaften entledigt,  
die ihm in der Begegnung mit mir, in der Sinnenwelt zu eigen geworden

1. Aus der Psychologie der jüngsten Zeit ist hier vor allem auf die Werke von Erwin Straus (»Vom Sinn der Sinne«) und Viktor von Weizsäcker (»Der Gestaltkreis«) zu verweisen.

waren, sei jeweils als kleines  $x$  bezeichnet. Es existiert aber nicht als vorstellbar. Wir können freilich versuchen, ihm etwelche Eigenschaften zu belassen, die es in der Sinnenwelt besaß; aber dann setzen wir es nur in ein fiktives Zwischenreich, das mittendrin zwischen der Sinnenhaftigkeit und der Selbständigkeit schwebt. Von  $x$  wissen wir, was Kant uns vom Ding an sich wissen heißt, nämlich, daß es ist – Kant würde sagen: »und nicht mehr«, wir heute Lebenden aber müssen hinzufügen: »und daß das seiende uns begegnet«. Das ist, wenn wir es ernst genug nehmen, ein gewaltiges Wissen. Denn in all der Sinnenwelt ist nicht ein Zug, der nicht aus Begegnungen stammte, nicht von der Mitwirkung des  $x$  in der Begegnung herrührte.

Eine uralte Linde stand einst an dem Weg, den ich Mal um Mal gegangen bin. Immer nahm ich sie an, wie sie mir gegeben war, und damit war's genug. Bis mich einmal die Frage überkam: »Jetzt, da ich ihr begegne, ist die Linde so – wie ist sie vor, wie nach unsrer Begegnung? Was ist sie, wenn ihr keine Wahrnehmung naht?« Die philosophische Denkschulung befahl mir, die Frage als sinnlos zu verwerfen, aber ich widerstand. Die Botanik antwortete auf die Frage mit einer Rechenschaft über Struktur und Dynamik der Linde, aber von den Eigenschaften der Linde, die ich wahrnahm, konnte ich dabei nichts beibehalten; das Grün des Blattes, das auf meine Hand niedergeweht war, mußte gegen das Chlorophyll eingetauscht werden, und dieses, wie alles, was mir von den biochemischen Befunden im Leben des Baums gesagt wurde, zog mich in die Welt des  $x$ , wo es nur noch das Unvorstellbare gab, sogar der Raum war es, in dem die Linde haftete, unvorstellbares Mathema. Aber ich ließ es mir gefallen, ich nahm das eigenschaftslos und unheimlich gewordene Ding oder Unding an, das auf mich gewartet hatte, um wieder einmal zur blühenden und duftenden Linde meiner Sinnenwelt zu werden, ich sagte zum entsinnlichten Linden- $x$ , wie Goethe zur sinnenfälligen Rose: »Du bist es also.«

Wie die Linde auf mich gewartet hat, um sich zu begrünen, so hat die Natur, die unwahrgenommene, die  $x$ -Natur, vormals darauf gewartet, daß Lebewesen entstehen, durch deren begegnende Wahrnehmung das Grün, das Weich, das Warm, die sinnebedingten Qualitäten in die Welt kommen. Aber das Tier lebt, wie die Biologie unserer Tage erkannt hat (ich zitiere Buytendijk), »mit seiner Umwelt wie mit seinen Organen«, es nimmt nicht mehr und nicht anders wahr, als was und wie die jeweilige Situation wahrzunehmen fordert, es geht im Funktionskreis auf und weiß außerhalb der eigenen Bedürfnisse und Bedrohungen kaum etwas von Dingen und Wesen. So hat denn die Natur, weil sie nach Vollständigkeit, und das heißt, auch nach Wahrgenommenheit strebt, nach einem

ausgeschaut, dem seine neue Beschaffenheit ermöglichte, das Seiende distanzhaft, als ein jenseits seiner Nöte und Wünsche Bestehendes sich erscheinen zu lassen, es von sich abzuheben und abzusetzen; sie ist erst durch ihn recht eigentlich zur Natur geworden, als zu einer Ganzheit, die Teil um Teil in die Erscheinung zu treten vermag. Nicht bloß mit seinen vitalen Akten, nicht bloß als sich Bewegender, auch als Wahrnehmender gehört der Mensch in die Natur. Meine Wahrnehmung ist unbeschadet aller Geisthaftigkeit des Subjektseins ein naturhafter Akt, an dem ich und x teilnehmen.

10 Gehen wir getrost von x aus, von seinem unergründlichen Dunkel: sein Sein hat Umgang mit meinem Sein, wenn es zu meinen Sinnen die Vertreter entsendet, denen die wissenschaftliche Sprache den zweideutigen Namen von Reizen verliehen hat, und aus unsrem Umgang steigen die klarumrissenen Gestalten auf, die farbig und tönend meine Sinnenwelt bevölkern. Sie selber, die Sinnenwelt, steigt aus dem Umgang von Sein mit Sein auf.

Welche Zusammenhänge entsprechen in der Ontik des x den Gestalten dieser unserer Welt? Wir wissen nichts davon. Aber wenn wir in die Lebenstiefe unsrer Wahrnehmung schauen, erfahren wir, daß das Gestalten hier wie überall kein Machen ist. Von jedem unvorstellbaren Zusammenhang in der x-Welt schießt eine Vielheit, eben die jener sogenannten Reize, zu uns auf; es ist, als zerfiele er in sie, um zu uns zu gelangen. Hier aber wird jede Vielheit in gestalteten Einheiten aufgefangen, in tiefer Gesellschaft wirken meine Sinne zusammen – und die einige Linde steht vor mir, ja auch das Rauschen und Duften ist nicht bloß in oder an ihr, sie selber rauscht und duftet, und sie selber ist es, die ich verspüre, wenn meine Hand ihre Rinde betastet. Dem ganz unanschaulichen Zusammenhang in x, der mir begegnet, ist die ganz anschauliche Entsprechung erstanden, die nun an seiner Statt als ein Wesen in der Natur steht, mit ihrem Dasein auf mich und meinesgleichen angewiesen.

Auch noch, wenn ich in der Wüste wandre und nirgends eine Form sich meinem Auge bietet, auch noch wenn ein krasser Lärm mein Ohr trifft, ereignet sich in meiner Wahrnehmung Binden und Begrenzen, Gliedern und Rhythmisieren, das Werden gestalteter Einheit. Je wahrer, je existentiell zuverlässiger es sich ereignet, um so mehr wandelt sich in allen Bereichen der Sinne die Betrachtung zur Schau. Schau ist figurierende Treue zum Ungekannten, die im Zusammenwirken mit ihm ihr Werk tut. Sie ist Treue nicht zur Erscheinung, sondern zum Sein – dem unzugänglichen, mit dem wir umgehen.

## 5.

In der menschlichen Wahrnehmung, so dürfen wir sagen, wird etwas, was in der Natur steckt, aus ihr gezogen und gehoben. Kunst ist es freilich nicht. Aber man darf es die Schaubarkeit nennen. Alle Schaubarkeit, die Schaubarkeit aller Sinne, hat eine Richtung zur Figuration. Wenn es in x, was ich nicht für unmöglich halte, auch etwas wie Chaotik gibt, so geht davon in die Schaubarkeit nichts ein. 5

Alle Wahrnehmung, aber zumal die zur Schau vertiefte, legt es auf Figur an. Figurierend gibt sie den unanschaulichen Zusammenhängen der x-Welt die ganz präsente Entsprechung. Erst der Künstler jedoch ist »voller Figur«. Erst seine Schau, die eine Werkschau ist, bringt zur ersten, vom Menschen als solchem vollbrachten Weltformung die zweite, die völlige Figuration hinzu, die freilich in noch weit höherem Maße als jene personenhaft, also unabsehbar vielfältig ist. Alle Wahrnehmung aller Menschengeschlechter steht als figurierend in der Vorläufigkeit. Die Sinnenwelt ist eine Etappe. 15

Der Weltfilter im Bau der Menschensinne liefert zwar sehr viel mehr als der irgendeines andern uns bekannten Lebewesens, aber er ist nicht anders beschaffen: er soll hergeben, was die Gattung homo sapiens braucht, um zu bestehen, und das ist zwar eine ganze Menge, aber technisch beschränkt. Auf das Ausfigurieren in der Schau ist der Mensch gattungsmäßig noch nicht eingerichtet. Personen erlangen Personenhaftes, in den Grenzen der Filterkonstruktion. Aber es gibt ein Darüberhinaus, das jeweils da ansetzt, wo die Funktion des Filters am Ende ist, ein leibhaftiges Element, das gleichsam sich selber ausschickt, um eines Grundes teilhaftig zu werden, der anders nicht erfaßt würde, in ungeheurer Verschiedenheit der Weisen und Personen, dennoch eine Einheit der Einheiten hervorbringend und mit jedem neuen Werk erneuernd. Ich meine die Existenz des Künstlers, ich meine die Kunst. Die Wahrnehmung holt aus dem Sein die Welt, die wir brauchen; erst die Schau und von ihr geführt die Kunst dringen über das Brauchen hinaus und machen das Überflüssige zum Notwendigen. 25 30

Der Künstler ist der Mensch, der, statt das ihm Gegenüberstehende zum Gegenstand zu objektivieren, es zum Gebild gestaltet. Hier genügt die Art der Aktion nicht mehr, die in der Wahrnehmung vollzogen wird: das Werken muß wesenhaft mit heran, um das Gegenüberstehende zum Gebild werden zu lassen. Das Gegenüberstehende, sagte ich – das heißt nicht etwa dieses oder jenes Phänomen, dieses oder jenes Stück Außenwelt, irgendein dem Gesicht oder Gehör in der jeweiligen Erfahrung gegebener Erscheinungskomplex, sondern was alles in die ganze mögliche 40

Weltsphäre jenes Sinns eingeht, dem diese bestimmte Kunst zugeordnet ist, die ganze mögliche Weltsphäre des Gesichts, die ganze mögliche Weltsphäre des Gehörs. Dies und nicht weniger als dies ist es, woran der Künstler das übt, was Jean Paul – zum Unterschied von der Einbildungskraft, »welche auch die Tiere haben, weil sie träumen und weil sie fürchten« – die Bildungskraft nennt, sie, die »alle Teile zu Ganzen macht« und die Freiheit stiftet, »womit in ihrem Äther die Wesen als Sonnen gehen«.

Dürer denkt an den Künstler als der Sinnenwelt gegenüberstehend – aber diese entsteht doch erst je und je im Gegenüberstand, wenn auch gleichsam unter Assistenz aller gewesenen Geschlechter, die unser Sehverhältnis, unser Hörverhältnis zur Welt ausgebildet haben. Der künstlerische Gegenüberstand selber jedoch ereignet sich zwischen dem Sein des Künstlers – nicht seinem Wahrnehmen allein, sondern seinem Sein – und dem Sein des x. Insofern er Künstler ist, nimmt er es künstlerisch wahr, das heißt auf die vollkommene Figurierung, das Werden des Gebildes hin.

Ein Dichter unserer Zeit, Paul Valéry, ist an die uns gemäße Wahrheit nah herangekommen, aber nur um sich alsogleich von ihr zu entfernen. Er läßt die Weltordnung, »die der Demiurg aus der Unordnung des Anfangs gehoben hat«, dem Architekten als Chaos und Urstoff gegeben sein, woraus er, um dem Menschen besonders Genüge zu tun, das unvollendete Werk vollende. Man achte darauf, wie wunderbar hier Wahr und Falsch sich mischen. Die dorische Säule ist nicht zu einer vorgefundenen Weltordnung hinzugebracht, sondern aus bis dahin verborgenen Proportionen im Werk hervorgeholt worden. Die Architektur entdeckt die Verhältnisse immer neu – durch das Werk und in ihm; sie müssen immer neu entdeckt werden. Als der junge Goethe einmal für sich selber festzulegen unternahm, was es sei, das er die Schöpfungskraft im Künstler nannte, schrieb er: »aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen«. Was uns von Beethovens Spaziergängen berichtet wird, »wie er, ein Notenblatt und einen Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehenblieb, auf- und niedersah und dann auf das Blatt Noten verzeichnete«, ist ein uns fast mythisch anmutendes Bild für ebendiese Tatsächlichkeit. Die künstlerische Phantasie ist in ihrem innersten Wesen Entdeckung durch Figurierung.

Aus den Erfahrungen des künstlerischen Gegenüberstandes zur Welt und den Bedingungen der Figurationen fügt sich für den Künstler die seine Kunst bestimmende, für den bildenden Künstler eine optische, für den Musiker die akustische Seinssphäre zusammen. Mit *einer* Ausnahme ist jede dieser Sphären von einem einzigen Sinn determiniert; Erfahrun-

gen anderer Sinne können in ihr nicht Fuß fassen, sie können auf sie nur bezogen werden. Jede künstlerische Tätigkeit ist durch einen elementaren Verzicht ermöglicht, durch eine produktive Einschränkung der Welt auf die Ausschließlichkeit einer einzigen Sphäre. In ihr lebt der Künstler, insofern er als Künstler lebt, in ihr schaltet er figurierend, in der Großheit solches Verlusts und Gewinns. Nur *einer* Kunst ist ihre Sphäre nicht durch einen der Sinne zureichend bestimmt, sondern erhebt sich über der Sinnenschicht; es ist die Dichtung. Ihre Herkunft ist nicht aus dem Gegenüberstand eines Sinnes zur Welt, sondern aus dem Urbau des Menschen als Menschen, seinem von Sinneserfahrungen fundamentierten, von der Symbolmacht des Geistes überwölbten Urbau, aus der Sprache. Auch wenn man die Determination der Sphären objektiver zu fassen sucht und anstatt von Gesicht und Gehör von Raum und Zeit redet, bleibt für die Dichtung die Sprache als Drittes. Die andern Künste schöpfen aus den Sphären des Raums und der Zeit, sie sind ihnen pflichtig und werden ihnen gerecht, so die Malerei, indem sie im optischen Raum die Verbundenheit der Dinge unter Verzicht auf ihre Körperlichkeit hütet, die Plastik, indem sie in diesem Raum das körperhafte Einzelsein unter Verzicht auf die Verbundenheit errichtet, die Architektur, indem sie in ihm die Proportionen, die funktionalen Verhältnisse, die geometrischen Strukturen in die unmathematische Wirklichkeit einwandelt, der sie sich doch auch verschließt, so die Musik, indem sie die Zeit selber tonleiblich gliedert, und zwar, als gäbe es keinen Raum; die Dichtung aber ist keinem andern botmäßig als der Sprache, ob sie nun ruft und rühmt oder erzählt oder das Geschehen zwischen Menschen sich im Dialog entfalten läßt.

## 6.

Man mag fragen, woher der Antrieb zur Figuration und mit ihm das Wachstum der Eignung zu ihr stamme. Warum hat sich die Gattung Mensch nicht damit begnügt, aus ihren Begegnungen mit  $x$  die geformte Sinnenwelt hervorgehen zu lassen? Warum diese Superposition einer Überformung der Form? Über  $x$ -Welt und Sinnenwelt diese dritte? Warum hat die Gattung aus sich dieses Sonderwesen, das sich den Normen entzieht, den »Künstler« entsandt? Wie ist das Überflüssige zu solchen Kräften gediehen?

Zur Antwort auf diese Fragen müssen wir zunächst wieder von der Begegnungssituation ausgehen. Dem ihm begegnenden  $x$  gegenüber ist der Mensch zunächst auf seine Sinne angewiesen, die das Urfremde ihm

als ein Vertrautes zu eigen machen. Aber er greift darüber hinaus, was sie ihm geben, er mutet ihnen mehr zu, die Vertiefung in der figurativen Schau, um der Figuration im Werke willen. Er überschreitet das Gebrauchte um des Gemeinten willen. Was bedeutet das?

5 Hier im Antwortsuchen weitergehn muß zugleich der Kunst ihren anthropologischen Ort unter den vier Potenzen ermitteln, mit denen der Mensch seine Naturhaftigkeit transzendiert und das Menschentum als eigentümlichen Seinsbereich stiftet.

10 Im Gange des Menschwerdens erscheinen, in ihrem Ursprung unfassbar, zwei eng miteinander verbundene Verfassungen der menschlichen Person: das Ungenügen an dem Beschränktsein auf das Gebrauchte und das Verlangen nach der vollkommenen Relation.

15 Das Hinauslangen über die Bedürfnisbefriedigung ist Mensch und Tier gemeinsam. Der Ausdruck dieser Gemeinsamkeit ist das Spiel. Aber beim Menschen als Menschen setzt darüber hinaus ein Neues, Unerhörtes ein. Womit die menschliche Gattung auskommt, die feste Gesamtstruktur des Brauchens und Bekommens und ringsum das Gekräusel des lockernden, lösenden Spiels, genügt je und je der menschlichen Person nicht. Mit dem Erwachen der Personhaftigkeit erwacht das Ungenügen an dem ganzen naturhaften Zugemessenbekommen mitsamt dem »freien« Zuschuß, den der homo ludens sich spendet. Zugleich aber erhebt sich in der Person und verbündet sich auf das merkwürdigste mit jenem das, was ich das Verlangen nach der vollkommenen Relation oder nach der Vollkommenheit in der Relation nenne. Die unvollkommenen 25 Relationen gehören der Welt des Brauchens und Bekommens oder deren Spiel-Annexen an. Aber die menschliche Person überlangt sie. Sie begnügt sich nicht mit dem Maße und Grade der Relationsentfaltungen, die zur Bewältigung der jeweiligen Daseinsnöte und zum Eingehn in die geregelten Freiheiten des Spiels erheischt werden: der höhere Wunsch 30 erscheint. An ihm wird die Echtheit der Person kundbar.

Hier tut sich uns die Vorhalle auf, aus der sich die Pforten der vier Potenzen in die Innenräume der Erkenntnis, der Liebe, der Kunst und des Glaubens öffnen. Sie alle stehen gegen das Fremdwerden der Welt, stehen uns gegen ihre Verfremdung bei.

35 Der zur Person gewordene Mensch erkennt, wie jeder Mensch, Gegenstände aller Art. Jedes menschliche Erkennen ist Relation zu einem Gegenstand. Dem vopersonhaften Individuum tun die Erkenntnisse genug, die ihm ermöglichen, mit der gegenwärtigen und etwa noch der nächsten Daseinsstunde zurechtzukommen, sozusagen kraft einer lebens- 40 stechnischen Vereinbarung mit dem Gegenstand. Der persongewordene Mensch hat daran schlechthin nicht genug. Er will mit seinem Er-

kennen dem Gegenstand »auf den Grund kommen«. Er legt es immer wieder darauf an, die Vollkommenheit der erkenntnishaften Relation zu erreichen. Das kann er freilich nur dadurch, daß er, jeweils einen Gegenstand ergründend, alle anderen verbannt, soweit sie nicht zur Klärung des einen benötigt sind. Vollkommene Erkenntnisrelation heißt ausschließendes Erkennen, das nun freilich, zu seiner Höhe gelangt, in gastfreier Verantwortung alles rechtmäßig Zugehörige aufnimmt. 5

Die andere Potenz ist die Liebe. Das Gebiet des Brauchens und Bekommens ist hier selbstverständlich nicht lediglich psychophysisch, in Geschlechtshandlungen und den sie umspielenden Regungen, sondern auch soziologisch, im Bestand von Ehe und Familie zu erfassen; so weit reicht ja der Tier und Mensch gemeinsame Bezirk. Aber die hinzukommende, die beides, Geschlechtskontakt und Geschlechterstiftung, durchdringende und zu ganz menschlich Existentem verwandelnde Wesensliebe zweier Wesen stammt aus einem andern Bereich, in dem das Ungenügen an der Welt des Brauchens und Bekommens und das Verlangen nach der Vollkommenheit der Beziehung verschmelzen. Und wieder tritt die Ausschließlichkeit in ihr Recht: Vollkommenheit der Liebesbeziehung gibt es nur zwischen zweien. Aber wieder waltet in der Ausschließung die Einschließlichkeit. In alle Liebe zu Menschen – ich meine natürlich nicht den Pflichtbetrieb einer sogenannten Nächstenliebe, sondern die inständige Bejahung menschlicher Personen als solcher – strahlt die vollkommene Relation aus. 10 15 20

All dies, Ungenügen und Verlangen, Ausschließlichkeit und Einschließlichkeit, finden wir im Bereiche der Kunst wieder. Der Künstler, dessen Begegnungen mit x von einer ihm eigentümlichen Intensität sind, begnügt sich nicht mit der Anschauung dessen, was die gemeinmenschliche Sinnenwelt ihm wahrnehmbar macht. Er begehrt, in der Sphäre desjenigen unter den Sinnen, dem seine Kunst zugeordnet ist, die Vollkommenheit der Beziehung zu den Substraten der Sinnendinge zu erfahren und zu verwirklichen: durch die Figuration in der Schau und im Werk. Er bildet die Gestalt nicht ab, er bildet sie nicht eigentlich um, er treibt sie, – nicht eben am einzelnen Objekt, sondern in der ganzen Möglichkeitsfülle dieses einen Sinns, soweit sie sich ihm auftut, treibt er sie in ihre Vollkommenheit, in ihre voll figurierte Wirklichkeit, und das ganze optische, das ganze akustische Feld wird immer neu durchgestaltet. Und schon hat sich uns auch die Macht der Ausschließlichkeit gezeigt: das Wirken aller andern Sinne muß ausgeschieden sein, damit das Wirken dieses einen in der Ausprägung dieser einen Kunst zu solcher Vollkommenheit gelange. Aber das Leben aller andern Sinne ist hier in Wirkung und Werk insgeheim eingeschlossen; es gibt hier tiefe Korrespondenzen, 25 30 35 40

zaubrige Evokationen, und unser konkretes Verständnis wird bereichert, wenn es uns etwa glückt, an einer Skulptur des Rhythmus gewahr zu werden.

5 Auf die letzte Potenz, die höchste, alle andern umfangende und übergreifende, den Glauben, kann ich in diesem Zusammenhang nur hinweisen. Wie Ungenügen und Verlangen, Ausschließlichkeit und Einschließlichkeit sich hier wandeln, ist jedem einsichtig, der diesen Bereich hat betreten dürfen.

10 Es kann sich für uns nicht darum handeln, die vorgeschichtlich oder ethnologisch erfaßbaren Vorzeiten oder Vorstufen der Erkenntnis oder der Liebe oder der Kunst oder der Religion zu untersuchen. Unbeachtet können sie nicht bleiben. Soweit sie in ihren Motivationen uns irgend zugänglich sind, mögen sie dem Anschein nach noch ganz der Welt des Brauchens und Bekommens angehören – eine Vorform des Ungenügens und des Verlangens, von denen wir sprechen, dürfte dennoch in mancher  
15 dieser Motivationen zu entdecken sein. Wenn, wie uns Ethnologen berichten, in einem exogamen Stamm ein Bursche, dem unerbittlichen Stammesgesetz zum Trotz, ein Mädchen der eigenen Sippe freit und seine Rebellion bis zu dem schließlich unvermeidlichen Selbstmord durch-  
20 hält, so ist diese Individualaktion von den Normen des Brauchens und Bekommens aus nicht zu erklären. Und wenn im Paläolithikum ein anderer Bursche auf die Decke seiner Höhle einen braunroten Wisent malte, dessen Konzentriertheit durch kein Gebilde der folgenden Jahrzehntausende überholt worden ist, so spricht zwar kaum etwas gegen eine Erklärung als Jägermagie, aber ist nicht hinter dieser ein dumpfes, vorbewußtes  
25 Begehren zu spüren, dem verborgenen Kern des Tierphänomens dadurch beizukommen, daß man seine Sichtbarkeit überfigurirt?

Es ist freilich weder das Geheimnis der Dinge noch das des Geistes, das sich in der Kunst darstellt, sondern das Verhältnis zwischen beiden. Ich darf mich selbst zitieren:<sup>1</sup> »Kunst ist Werk und Zeugnis der Beziehung  
30 zwischen der substantia humana und der substantia rerum, das gestaltgewordene Zwischen.« Deshalb ist es auch uns noch erlaubt zu sagen, daß es einer absonderlichen Sonderart des Menschen gegeben ist, die Kunst aus der Natur zu reißen, in der sie steckt. Der Künstler tut es, nicht  
35 indem er hinter die Sinnenwelt einzudringen sucht, sondern indem er deren Gestalthaftigkeit zum vollkommenen Gebild vollendet. In der Vollendung aber finden wir den Ursprung.

1. »Urdistanz und Beziehung« (1951), p. 28.