

# Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers

Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen  
Phänomenbereich.

Von

Oskar Becker (Freiburg i. B.).

---

## 1.

Die „Hinfälligkeit des Schönen“, ein von Solger stammender Ausdruck, ist hier nicht in einem lyrischen Sinn gemeint: es wird damit eine ontologisch-hyperontologische Grundkategorie des Ästhetischen bezeichnet, die terminologisch als Fragilität fixiert werden soll.

Was ist „Fragilität“ als Grundzug des Ästhetischen als solchen? Diese Kategorie scheint neu und ohne genaue Motivierung ihrer Einführung in die alte Wissenschaft der Ästhetik bedenklich.

Fragilität heißt „Zerbrechlichkeit“. Zerbrechlich ist alles allzu- sehr Zugespitzte, Überschärfte — zumal, wenn es unter einer gewaltigen inneren Spannung steht. Das Schöne ist das Seltene, Erlesene. Als Werk gedacht ist es eine „Spitzenleistung“. (Man halte die diesen Ausdruck belastende Trivialität nach Möglichkeit fern!)

Und jede solche „Spitze“ ist zerbrechlich . . . .

\*

Das „Ästhetische“ ist zunächst, wie der Name sagt, „aisthetisch“ (*αἰσθητός*), sinnlich-anschaulich, unmittelbar. Aber es ist offenbar nicht das Unmittelbare schlechthin; es ist das im Unmittelbaren Ausgezeichnete. Diese Auszeichnung ist formal — paradox genug — dadurch charakterisiert, daß sie, in extremen Fällen, „Spitzencharakter“ hat, d. h. daß das „Extremum“, das der konkrete ästhetische Gegenstand innerhalb der Fülle der ihm ähnlichen anschaulichen Gebilde darstellt, nicht stetig erreicht wird, sondern durch einen Sprung. Extrema haben im allgemeinen die Eigentümlichkeit,

daß sie in stetiger, immer langsamer werdender Annäherung erreicht werden: in unmittelbarer Nähe des Berggipfels steigt man nur noch ganz wenig. Die Spitze aber ragt steil auf, bis zur Grenze der völligen Isoliertheit von ihrer Umgebung, bis zur völligen Unzugänglichkeit.

Der Spitzencharakter des Ästhetischen bedeutet also nichts anderes als seine „mikrokosmische“ Struktur<sup>1)</sup>, seine Eingehetheit durch „rein von innen gesetzte Grenzen, die nichts Schrankenhaftes an sich haben“, die nichts anderes als das „Maximum innerer Erfüllung“ bezeichnen. Die Immanenz des ästhetischen Erlebens und des Kunstwerks selbst (die Korrelate sind) ist so stark, „daß ihr nicht einmal ein polemischer Akzent zur ‚ausgeschlossenen‘ Wirklichkeit zukommt“ — dies trotz der echten Konkretheit von Werk und ästhetischem Erleben. Denn wenn das ästhetische Erlebnis mit beabsichtigter Paradoxie als „normatives Erlebnis“ gekennzeichnet wird<sup>2)</sup>, so heißt das, daß es zugleich ganz und gar die Farbe der lebendigen Wirklichkeit trägt und doch vom Strom der Alltäglichkeit ganz getrennt ist. Die Paradoxie liegt also in der Vereinigung der anschaulichen Unmittelbarkeit mit der gekennzeichneten isolierenden Auszeichnung, die metaphorisch durch das Bild der „Spitze“ dargestellt wurde.

Inwiefern ist nun ein solches „spitzenartiges“ Gebilde zerbrechlich, „fragil“? Es ist äußerst empfindlich gegen jede noch so kleine Veränderung seiner inneren Beschaffenheit. Der kleinste Fehltritt genügt, um von dem spitzen Gipfel steil in den Abgrund hinabzustürzen. Das Schöne steht unter dem Gesetz des „Alles oder Nichts“. Das schlechthin „Vollendete“ wahrhaft großer Kunstwerke besteht gerade darin, daß jede gedachte Fortsetzung der Arbeit an ihnen, die doch notwendig eine Änderung irgendwelcher Art an ihnen hervorbringen würde, sie unwiderruflich zerstören müßte. Sie sind auch nicht so entstanden zu denken, daß ein nimmermüder Fleiß sie in stetig fortschreitender Arbeit Schritt für Schritt sozusagen „her-

1) Ich beziehe mich hier und im folgenden auf den außerordentlich aufschlußreichen Aufsatz von G. v. Lukács, „Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik“, Logos Bd. VII, S. 1 ff.

2) Diese von Lukács (l. c.) stammende Formel ist deshalb paradox, weil Norm (Wert, Ideal) und die seelische „Wirklichkeit“ des Erlebens (in der Rickertschen Terminologie, die Lukács weitgehend benutzt) äußerste Gegensätze sind, die demselben Gegenstand ohne Widerspruch eigentlich nicht zugeschrieben werden können. Indessen bewegt sich die Lukácssche Explikation in an die Methode der „Dialektik“ gemahnender Weise absichtlich in solchen Widersprüchen.

gestellt“ hätte, sondern sind durch einen unbegreiflichen schöpferischen Sprung — wie Pallas Athene aus dem Haupte ihres Erzeugers — entsprungen.

Aber noch darüber hinaus: Ästhetische Gegenstände „sind“ gar nicht „in Wirklichkeit“ (*ἐν πραγματικῇ*) „an sich“, sondern stellen nur Potenzen dar, die erst im ästhetischen Erleben aktuell werden, wobei dann zum Problem des Schaffens des Werkes (oder auch des „Erwachsens“ des ästhetischen Naturgegenstands) das weitere Problem des adäquaten Erfassens kommt, in dem das Werk erst eigentlich zu seinem (ästhetischen) Sein gelangt. Auch dieses adäquate Erfassen ist nur durch einen Sprung erreichbar, ist isoliert als „normatives Erlebnis“ von aller Alltäglichkeit, aber auch von allem „eigentlichen Dasein“. Die Struktur der ästhetischen Sphäre ist „heraklitisch“, d. h. „dasselbe“ Erlebnis „desselben“ Subjekts „demselben“ ästhetischen Gegenstand gegenüber ist nicht mit Sicherheit wiederholbar. Also ist das Ästhetische schließlich nur in dem äußerst verletzlichen „momentanen“ Erleben eines seinerseits äußerst verletzlichen und dazu bloß „potentiellen“ Gegenstands. — Dies bedingt seine „Fragilität“.

## 2.

Die Frage liegt nahe, ob diese Dinge in der Geschichte der Ästhetik noch nie bemerkt worden sind. Es wäre da in erster Linie hinzuweisen auf Solger, der die „Hinfälligkeit des Schönen“ an die entscheidende Stelle seiner ontologischen Auslegung des ästhetischen Phänomens gestellt hat. Das Schöne ist „ganz Erscheinung“ und soll „sich als solche mitten in Widersprüchen schön erhalten“<sup>1)</sup>, es „schwebt frei in der Mitte zwischen Gemeinem und Göttlichem“. Das Schöne muß als „ganz wirkliches, einzelnes Ding“ betrachtet werden, „als solches jenem ewigen Zustand, wie es bei Gott ist, entgegengesetzt, und, wenngleich mit Wesen erfüllt, der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit gänzlich unterworfen“. Diese „wehmütige Betrachtung über das hinfällige (!) Schöne“ läßt aber doch „recht sehen, welch ein wunderbares Ding das Schöne ist“. „Indem es in dem Gewühl der anderen, erscheinenden Gegenstände durch die ihm innewohnende Herrlichkeit des göttlichen Wesens erhöht wird“, „versinkt“ es doch „vor Gott mit der ganzen übrigen Erscheinung in Nichtigkeit“. „Dieser herrliche Widerspruch bewältigt jeden . . . mit einem nicht nur innigen, sondern allgewaltigen . . . ewigen und un-

1) Solger, „Erwin“ (neu herausgegeben von R. Kurz, Berlin 1907), S. 183.

zerstreubaren Schmerze“, der „nicht durch den Untergang des einzelnen Dinges“, noch bloß „durch die Vergänglichkeit alles Irdischen erregt wird, sondern durch die Nichtigkeit der Idee selbst“. Solger nennt „diese ganze Darstellung“ eine „Tragödie vom Schönen selbst“ („Erwin“, S. 186).

Von der Seite des künstlerischen Subjekts aus wird diese Analyse noch weiter in sehr eigentümlicher Weise erhellt („Erwin“, S. 387): „Geht die Idee durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit über“, so wird sie „das gegenwärtige Wirkliche und, da außer ihr nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst“. „Dieser Augenblick des Übergangs nun, in welchem die Idee selbst notwendig zu nichts wird, muß der wahre Sitz der Kunst, und darin Witz und Betrachtung, worin jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, eines und dasselbe sein. Hier muß also der Geist des Künstlers alle Richtungen in einen alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie.“ „Wer nicht den Mut hat, die Idee selbst in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit aufzufassen, der ist wenigstens für die Kunst verloren“<sup>1)</sup>.

Diese „Hinfälligkeit“ des Schönen als solchen, seinem Wesen nach, ist nun anscheinend mit seiner vorhin (in § 1) hervorgehobenen „Fragilität“ (Zerbrechlichkeit) zu identifizieren. Aber Solger konstatiert diese Hinfälligkeit nicht bloß, sondern deutet sie sogleich durch die Spannung zwischen Idee und Erscheinung. Dies entspricht fast genau der Lukácsschen Paradoxie des „normativen Erlebnisses“, denn Norm (Wert) ist die Form, in die sich der Gedanke der platonischen Idee bei ihm verwandelt hat. Es ist in der Tat leicht zu sehen,

---

1) Vgl. Hegel über Solger in den „Vorlesungen über die Ästhetik“ (Einkleitung III, 1; Werke 2. Aufl. (Berlin 1842), Bd. X, S. 87 f.): „Hier kam er auf das dialektische Moment der Idee, auf den Punkt, den ich ‚unendliche, absolute Negativität‘ nenne. . . . An dieser Negativität hielt Solger fest, und allerdings ist sie ein Moment in der spekulativen Idee, doch als diese bloße dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen wie des Endlichen gefaßt, auch nur ein Moment, nicht aber, wie Solger es will, die ganze Idee.“

Vgl. auch J. E. Erdmann, Grundriß der Geschichte der Philosophie, II. Band (3. Aufl., Berlin 1878), § 322, 3, S. 533: Solger setzt „in Gott das Moment der Negation, vermöge der er in die Nichtigkeit treten, in das Einzelwesen aber die Macht, vermöge der es seine Nichtigkeit aufgeben, sich opfern kann. Diese gegenseitige Hingabe und Selbstnegation scheint ihm am passendsten mit dem Ausdruck Ironie bezeichnet zu werden.“

Das Verhältnis der Solgerschen zur Friedrich Schlegelschen Auffassung der Ironie kann hier nicht erörtert werden.

daß sich dieser „Widerspruch“ auch verstehen läßt als der zwischen der „idealen“ Ruhe des eigentlich „klassischen“ Kunstwerks und der Labilität der „wirklichen“ Lebensbewegtheit, die immer nur von der „Spitze des Moments“ getragen wird. Aber damit tritt auch sogleich hervor, daß die dem Ästhetischen als solchem von uns zugesprochene „Fragilität“ nicht mit der der Welt des Werdens allgemein eigenen „Korruptibilität“ gleichgesetzt werden darf. Überhaupt ist mit der Solgerschen wie mit der Lukácsschen Formulierung eine bestimmte ontologische Grundhaltung bereits eingenommen, die nicht kritiklos hingenommen werden kann. Wir werden also den Weg der phänomenologischen Analyse gehen müssen, ohne uns an die bisher gezogenen Leitlinien allzusehr zu binden.

### 3.

Die positive Eigenart eines in seinen feineren Zügen so schwer zur Durchsichtigkeit zu bringenden Phänomens, wie die Fragilität es darstellt, läßt sich nur durch ausgiebige Verwendung der Methode der „Abhebung“ gegen verwandte oder wenigstens dem oberflächlichen Hinsehen verwandt scheinende Phänomene herausstellen. Es ist aber festzuhalten, daß die zu gebenden Charakteristiken letztlich auf eine durchaus positive Kennzeichnung hinzielen.

I. Die Fragilität des Ästhetischen ist nicht gleichzusetzen der allgemeinen „Korruptibilität der Materie“. Zwar ist gewiß der schöne „Naturgegenstand“ (z. B. der schöne Mensch)<sup>1)</sup> oder das Kunstwerk der allgemeinen Vergänglichkeit alles Irdischen unterworfen, aber dies gilt offenbar ebenso von den häßlichen oder langweiligen wie von den schönen Dingen. (Dies hat Solger, wie oben (§ 2) gezeigt, klar gesehen, als er die Nichtigkeit der Idee, die nach ihm das Schöne charakterisiert, von der Vergänglichkeit des Irdischen ausdrücklich unterschied.)

II. Fragilität ist nicht die „Hinfälligkeit des Schönen“ im Sinne eines tragischen Verhängnisses. Sie ist auch nicht zu verstehen als eine „tragische“ Nichtigkeit der Idee, in dem Sinne, daß das Ideal-Gute in der notwendig verderbten Welt dem Untergang geweiht ist. (Gegen Solger, der Schillers Vers über Max Piccolomini zitiert: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde!“)

---

1) Es sei in dem vorliegenden Zusammenhang erlaubt, die Schönheit des menschlichen Körpers als Naturschönheit zu bezeichnen. In Wahrheit ist freilich die Schönheit schon eines Charakterkopfes durchaus nicht rein körperlich, und keinerlei Schönheit ist vielleicht rein naturhaft.

III. Im Gegenteil kommt die hier zu beschreibende „Zerbrechlichkeit“ jedem Schönen zu, nicht bloß dem Tragischen, sondern z. B. auch dem Komischen oder der von solchen Kategorien ganz unbetroffenen „*pulchritudo vaga*“ (Kant)<sup>1)</sup> abstrakter Ornamente und absoluter Musik. Sie kommt auch nicht dem „gewagten“ Kunstwerk, bei dem der Künstler seinen eigenen Weg ging, der vielleicht beinahe ein Abweg war, mehr oder eher zu als der Alles in überlegener Weise in seinen Bann schlagenden „klassischen“ Schöpfung von erhabener Ruhe oder mild bezwingender Lieblichkeit.

Sie gehört dagegen dem im Sinne der künstlerischen Qualität „Klassischen“, unabhängig vom Stil, in höherem Maße zu als dem verhältnismäßig schwachen Werk, dem hervorragend schönen Menschen mehr als dem minder reizvollen. Das heißt: Der ästhetische Gegenstand ist um so fragiler, je schöner er ist. Je sicherer die Schönheit eines Dinges gefestigt erscheint, je unzweifelhafter sie ihm zuerkannt werden muß, um so intensiver ist an ihm jene „Hinfälligkeit“ dem für sie empfindsamen Blicke sichtbar. (Wenn wir es nicht — aus hier nicht zu erörternden Gründen — ablehnen müßten, von einem „ästhetischen Wert“ zu sprechen, könnten wir sagen: der Intensitätsgrad der Fragilität ist ein direkter Maßstab des ästhetischen Wertes.) Also: Je idealer der Forderung der Schönheit genügt ist, um so mehr „Zerbrechlichkeit“; das eigentlich klassische Werk ist am zerbrechlichsten.

IV. Wie ist aber nun dieser rätselhafte „fragile“ Zug am Ästhetischen näher zu kennzeichnen?

In der einleitenden Erörterung (§ 1) wurde er interpretiert als „Zugespitztheit“, d. h. als extreme Empfindlichkeit gegen (gedachte) Änderungen. Genau so und nicht anders muß das Werk oder das erwachsene „Ding“ sein, damit es das Niveau seiner Schönheit halten kann; irgendeine noch so kleine Änderung in irgendeiner Richtung würde es rettungslos verderben: der kleinste Schritt vom steil aufragenden Gipfel führt in den Abgrund. In diesem Sinn ist es „vollendet“. (Es ist nichts mehr, das „auch anders sein kann“, — deshalb aber trotzdem noch keineswegs ein gesichertes *àèi òv*.)

Aber diese Charakteristik ist doch bloß eine formale, so sehr sie etwa mit der Lukácsschen Kennzeichnung des abgeschlossenen Mikrokosmos übereinstimmt, des Mikrokosmos, „in dem Alles, was von seinen konstitutiven Prinzipien aus möglich ist, zur Wirklichkeit reift“ (— vielleicht besser: zur Wirklichkeit gereift ist). Die Frage

1) Kritik der Urteilskraft, § 16 (S. 48 der 1. Auflage).

taucht auf, wodurch diese Abgeschlossenheit, diese unstetige Begrenzung, dieser sprunghafte Absturz nach allen möglichen Richtungen der Variation bedingt ist. Wie ist diese unstetige Schranke ihrem Wesen nach beschaffen, die den ästhetischen Gegenstand von seiner nichtästhetischen „Umgebung“, die ihn aber im üblichen Sinn eben gar nicht umgibt, so scharf trennt?

V. Wieder versuchen wir zunächst, uns der Sache durch eine negative Charakteristik zu nähern. Kant hat bekanntlich vom „interesselosen Wohlgefallen“ am Schönen gesprochen. Man darf aber seine These, die Freude am Schönen sei „ohne alles Interesse“ nicht dahin mißverstehen, daß beim Zustandekommen des ästhetischen Erlebnisses jedes Interesse überhaupt mangle. Nichts wäre verkehrter als das: Denn der völlige Mangel an Interesse charakterisiert offenbar das Langweilige, welches — viel mehr noch als das Häßliche — den eigentlichen Gegenpol des Schönen darstellt: in dem Sinne, daß es sozusagen das ästhetisch Hoffnungsloseste ist, da von ihm der Weg zur Schönheit viel weiter ist, als von dem — zuweilen doch „interessanten“ — Häßlichen aus.

Trotzdem ist anerkanntermaßen in jener kantischen Bestimmung etwas schlechthin Grundlegendes über das Ästhetische gesagt<sup>1)</sup>. Die Wahrheit ist, daß im ästhetischen Erleben das „Interesse“ zugleich erregt und gebrochen wird, und zwar als phänomenal gegebenes. Es gibt eine moderne Theorie der Wahrnehmung (die von Scheler u. a. aufgestellt wurde), nach der ein gewisses Interesse die Vorbedingung für das Zustandekommen jeglichen Vernehmens überhaupt ist, — aber dieses Interesse braucht nicht selbst als Phänomen oder auch nur als phänomenales Moment aufzuleuchten. Das „interessierende“ Moment am ästhetischen Phänomen erscheint aber wirklich als solches; die in ihm aufflackernde Erregung ist als solche fühlbar — aber zugleich freilich „gebrochen“ oder eigentlich nur „aufgefangen“, so wie ein Stoß aufgefangen werden kann.

Am durchsichtigsten erscheinen diese Verhältnisse bei denjenigen ästhetischen (oder auch „ästhetoiden“) Gebilden, die „packen“, aufreizen oder „spannen“ — aus wie disparaten Motiven auch immer, von den „gemeineren“ Reizen des Erotischen oder Schauerlichen angefangen bis etwa zu der sublimen Rührung mystischer Religiosität.

1) Vgl. M. Geiger, Jahrbuch f. Philos. u. phän. F., Bd. I, S. 655 ff. und „Zugänge zur Ästhetik“ (Leipzig 1928), 2. Abhandlung („Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst“).

Bei diesen Formen des Ästhetischen ist das Element des „thrilling“<sup>1)</sup> offenbar.

Das Gegenbeispiel scheint im Falle der schon berührten „*pulchritudo vaga*“ Kants vorzuliegen. Ein „freies“ Ornament oder ein Stück „absoluter“ Musik scheint jedem „thrill“ so entfernt wie möglich. Aber wodurch ergreift uns dann eine Bachsche Fuge, erregt ein nordisches „Tierornament“ unsere gespannte Teilnahme, entzückt uns eine maurische Arabeske oder das „mystische“ Gewoge der Gewänder oder „Wolkenbänder“ früher buddhistischer Malerei? — Die hier sich zeigende, in sich wieder in vieler Hinsicht variierende Art von Schönheit als geheime „*pulchritudo adhaerens*“ aufzufassen, diesen Ausweg halten wir für durchaus verfehlt. Mag ein gewisses Maß von „anhängendem“ Gehalt hier und da mitsprechen, entscheidend ist es in keinem Falle. Das Wesentliche ist doch eine durch das „Elementare“ der sinnlichen Erscheinung als solcher erregte — wohlgernekt vor-ästhetische — Spannung, ein primitives, κατ' ἐξοχήν „ästhetisches“ Interesse an bestimmten „unmittelbar-anschaulichen“ Gestalten und Gestaltmomenten<sup>2)</sup> in den Medien der Farbe, der Räumlichkeit, des Rhythmus oder der Melodie.

Sollte jemand an dieser These zweifeln, so wäre hinzuweisen auf den wesenhaften Sachverhalt, daß ein solches elementares „ästhetisches“ Interesse notwendig als Moment in jeder Erregungswirkung eines auch noch so weitgehend mit Gehalt belasteten Gegenstands vom Charakter der „anhängenden Schönheit“ enthalten ist. Denn jeder ästhetische Gegenstand — selbst die gedankenreiche Rede in abstrakter Prosa — ist, eben sofern er ästhetisch ist, notwendig „ästhetisch“, d. h. unmittelbar durch die αἰσθησις (das Vernehmen) wirkend, wie wir kurz sagen „anschaulich“ und daher — in dem weiten Sinne Kants — „sinnlich“. Die „interessierende“ Erregung flackert also notwendig zum mindesten in jener „elementaren“ Region, was durchaus nicht hindert, daß sie außerdem und zunächst ganz unabhängig auch in den höheren und höchsten konstitutiven „Schichten“

1) „thrill“ (engl. Verb u. Substantiv, etymol. verwandt mit „Drill“, z. B. in „Drillbohrer“) heißt „durchbohren“, im allgem. metaphorisch „durchdringen“, z. B. in „ein durchdringender Schrei“ (vgl. franz. „un cri perçant“). Im modernen Englisch heißt insbes. ein spannendes, etwa ein kriminalistisches Thema behandelndes Theaterstück „a thrill“. (Man denke z. B. an die jetzt (1927/28) so beliebten Stücke nach Romanen von Edgar Wallace.)

2) Es braucht heute, im Lichte der modernen Psychologie, kaum bemerkt zu werden, daß die „Gestalt“ als Ganzes das Primäre, das wahrhaft „Elementare“ ist, vor ihren Elementen im Sinne von „atomistischen Sinnesdaten“ u. dgl.



des Gegenstands bzw. des gegenständlichen „Gehalts“ aufflammt. Daß diese aus verschiedenen Quellen stammenden Erregungen dann doch nicht „nebeneinander“ herlaufen, sondern zu einem Ganzen zusammenwachsen, entspricht nur dem allgemeinen Gesetz der ganzheitsbildenden Kraft der Seele; aber die herausgestellten Momente sind nichtsdestoweniger noch aufweisbar.

Dieses Moment des „*thrill*“ wird nun, wie angedeutet, durch ein zweites zwar nicht paralysiert — eine „Lähmung“ der „ergreifenden“ Wirkung würde die für das Ästhetische konstitutive Spannung entkräften — aber doch „abgefangen“; die zunächst bestehende Kraft der Erregung wird in ihrer Richtung geändert, mehr noch: in ihrer Struktur verwandelt. Es ist hier derjenige Prozeß gemeint, den Lukács als „Stilisierung“ bezeichnet hat, d. h. als eine „materialechte Verwandlung“. Er redet auch von Reduktion und statuiert „homogen gewordene innere Organe der Aufnahme der Welt“ (l. c. S. 9). Die Verarmung, das privative Moment, das von jeder Reduktion nicht wegzudenken ist, muß bedenklich stimmen gegen die Berechtigung dieses Begriffs. Und die Homogenisierung, die eine Einebnung zu bedingen scheint, scheint ebenfalls die „Materialechtheit“ der Verwandlung anzutasten.

Alle diese Wendungen, in denen die Formung des rohen „Erregungsmaterials“ zum ästhetischen Erlebnis (und seinem gegenständlichen Korrelat) zu fassen versucht wird, sind durchaus unzulänglich, aber nur sehr schwer durch bessere zu ersetzen. Denn es ist wirklich ein Wunder, daß dieses Erfaßtwerden des „*thrill*“ so verschiedener Provenienz durch die ästhetische „innere Form“ überhaupt möglich ist. Es ist ein Wunder, daß jeder Vorwurf, schlechthin jeder und in jeder Stilform, durch das Genie des Künstlers oder die Gunst der „Natur“ zu klassischer Schönheit gestaltet werden kann; — ebenso wie es dem jungen Sokrates in Platons „Parmenides“ (130 CD) als ein „bodenloser Abgrund von Albernheit“ erscheint, daß es von „Haar, Kot, Schmutz und dergleichen verächtlichen und gemeinen Dingen“ ewige Ideen geben soll.

Die Auffassung des Ästhetischen als eines „normativen“ Wirklichen ist in der Tat kategorial nur verständlich von Platon aus. „Die Idee in der Erscheinung“ ist die platonisch-plotinische Deutung des Schönen. Aber die moderne Definition entspringt einer Art negativen oder besser perversierten Platonismus. Bei Platon ist die Idee das eigentlich Wirkliche ( $\tau\acute{o} \theta\upsilon\tau\omega\varsigma \theta\upsilon\upsilon$ ) und die Welt des Werdens bloßer Schein; bei jenen modernen Philosophen ist umgekehrt die Norm „bloß“ ideal und das flutende Leben (die sogenannte

„psychologische Wirklichkeit“) allein real. Daher rührt auch der reduktive Charakter der „Stilisierung“: sie entstofflicht und beruhigt — sie zur Homogenität nivellierend — die brutale Urwirklichkeit des Lebens. Das „Klassische“ im Sinn des Beruhigten, Entstofflichten ist daher das „Ideale“, wobei aber doch Entstofflichung — wiewohl der hier allein in Frage kommende „Stoff“ durchweg „intelligible Materie“ ist — den Umschlag zum Formal-Leeren, „Substanzlosen“ irgendwie mit bedeutet. (Der „blasse“ Klassizismus!) Es ist immer dieselbe ontologische Metapher der „Idee“ oder „Form“ (*ιδέα, εἶδος, μορφή*), nur mit verschiedenem „Vorzeichen“ (hier Steigerung dort Minderung des Grades der „Seinshaftigkeit“).

VI. Die soeben gekennzeichnete „Wunderbarkeit“ äußert sich in der Fragilität des Ästhetischen. Die äußerste Paradoxie, die darin liegt, daß alle Brutalität der Wirklichkeit des Lebens sich zur Ruhe klassischer Schönheit gestalten läßt, bedeutet „ontologisch“, daß das Gebilde, in dem dieses Wunder sich vollzieht, bis zum Zerbrechen gespannt ist.

Und zwar kommt die Gespanntheit in dem grundlegenden Umstand zur Geltung, daß der ästhetische Gegenstand ganz und gar in seiner phänomenalen Oberfläche „ist“. Das Ästhetische ist das Phänomenale *κατ' ἐξοχήν*, es ist das Phänomen als solches, die Erscheinung als Erscheinung; seine Seinsart das Hobbessche „*αὐτὸ τὸ φαίνεται*“ selbst<sup>1)</sup>.

Damit ist er aber in einer bestimmten Hinsicht „Schein“; der Griff „hinter“ die Erscheinung greift ins Leere. (Das gilt ebenso vom Gemälde oder der Plastik aus totem Material oder der „ungreifbaren Welt“ der Töne einer Fuge oder einer Symphonie, wie von der lebendigen Tänzerin oder selbst vom schönen Weib als schönem auch im nicht-künstlerischen [sogar erotischen] Lebenszusammenhang.)

Ebenso ist der ästhetische Gegenstand als solcher aber auch die höhere, „wahrere“ (d. h. ent-decktere) Wirklichkeit. Denn, daß dieser „Schein“ in dem Phänomen der „Fragilität“ auch wirklich als solcher erscheint, das macht gerade die tiefe Wahrheit, die „Ehrlichkeit“ (Herm. Cohen<sup>2)</sup>), die Ent-decktheit (*ἀ-κρίθεια* = Un-verdecktheit) des ästhetischen Phänomens aus. Das Aufgefangenwerden des „thrill“ durch die „innere Form“ scheint ontologisch eine Versöh-

1) Alle „phänomenologischen Reduktionen“ sind für das Ästhetische „spontan“ erfüllt; der ästhetische Gegenstand ist *ἀν' αὐτομάτον* sowohl „transzendental“ wie „eidetisch“ reduziert. (Nach gelegentlichen Äußerungen E. Husserls in Vorlesungen u. dgl.)

2) Vgl. „Kants Begründung der Ästhetik“ (Berlin 1889), S. 420.

nung zweier antagonistischen Seinsprinzipien zu bedeuten, die durch einen Abgrund getrennt sind. Aber die Brücke, die jenen Abgrund zwar überwölbt aber nicht ausfüllt, gibt den Blick frei in seine Tiefe.

## 4.

Am Ende der bisher versuchten phänomenologischen Deskription beginnt die tiefer liegende ontologische Problematik des ästhetischen Phänomens. Ihre angemessene Behandlung würde freilich einen systematischen Entwurf des Ganzen der phänomenologischen Ontologie voraussetzen. Denn erst vor dem Hintergrund eines zum mindesten umrissenen ontologischen Systems ließe sich in methodisch gesicherter Weise aufzeigen, welche denn jene „antagonistischen Seinsprinzipien“, besser vielleicht „Seinswurzeln“ (im Sinne der alten empedokleischen *ζιζώματα πάντων*) sind, auf die im vorigen angespielt wurde.

Was hier lediglich gegeben werden kann, sind Andeutungen, die auf Grund schon vorliegender Forschungen die Richtung, in der die Klärung der Probleme zu suchen ist, aufzeigen sollen.

I. Auch die flüchtigste Skizzierung kann in dieser Sache nicht an Schelling vorübergehen. Schelling hat in der Tat das uns vorschwebende Problem in klaren Umrissen gesehen und eine Lösung davon gegeben, die auch dann zu den tiefsten Gedanken, die überhaupt in der Geschichte der philosophischen Ästhetik aufgetreten sind, zu rechnen ist, wenn sie heute nicht mehr als endgültig angenommen werden kann. Er sieht jene Prinzipien im „Bewußtlosen“ und „Bewußten“. Die künstlerische Anschauung ist eine solche, „in welcher die bewußtlose Tätigkeit durch die bewußte bis zur völligen Identität gleichsam hindurchwirkt“ (Werke, I. Abt., Bd. III, S. 613)<sup>1</sup>. — „Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit. Aber der Gegensatz dieser beiden ist ein unendlicher, und er wird aufgehoben ohne alles Zutun der Freiheit. Der Grundcharakter des Kunstwerks ist also eine bewußtlose Unendlichkeit“ (Synthesis von Natur und Freiheit). „... das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit“ (III, 619—20).

Die Grundthese Schellings ist also, daß das Kunstwerk eine Synthese von Natur und „Freiheit“ (d. h. Geschichtlichkeit bzw. Geist), die Identität einer bewußten und „bewußtlosen“ (d. i. un-

---

1) Alle Schellingzitate in diesem Aufsatz entstammen dem „System des transzendentalen Idealismus“ (1800), Abschn. VI.

bewußten) Tätigkeit und damit eine „bewußtlose Unendlichkeit“ ist. Die Unendlichkeit kommt zustande durch die „unendliche Trennung“ von Bewußtem und Unbewußtem, durch den Abgrund zwischen ihnen, der nur „bewußtlos“ überbrückt wird<sup>1)</sup>.

Es kann hier nur als Aufgabe hingestellt, nicht als Lösung dargeboten werden, zu ergründen, in welchem genauen Verhältnis Schelling zu unseren eigenen, im vorigen dargestellten Anschauungen steht. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die explizite Erwähnung der Fragilität bei Schelling zu vermissen ist. Immerhin empfindet gerade er den im Kunstwerk liegenden Widerspruch als einen äußersten („absoluten“) und seine Auflösung (die Identifizierung des Widersprechenden) als ein „Wunder“: „Das Genie ist dadurch von allem anderen, was bloß Talent oder Geschicklichkeit ist, abgesondert, daß durch dasselbe ein Widerspruch aufgelöst wird, der absolut und sonst durch nichts anderes auflösbar ist“ (III, 624). „... die ästhetische Anschauung ... ist die objektiv gewordene intellektuelle. Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt“ (III, 625). Deshalb ist die Kunst „das einzig wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie“ (III, 627). Also auch bei Schelling die „ent-deckerische“ Fähigkeit des Ästhetischen in den letzten metaphysischen Fragen.

Folgen wir Schelling, indem wir seine Terminologie dem heutigen Gebrauch anpassen, so wären also jene antagonistischen Prinzipien das Bewußte und das Unbewußte oder die „Freiheit“ (der freie geschichtliche Geist) und die „Natur“ (das Nicht-Historische oder „Naturhafte“, insbesondere im Menschen selbst). Es ist die letzte, „metaphysische“ (streng genommen „hyper-ontologische“) Grundspannung, die zwischen ihnen herrscht und den Abgrund darstellt, den die Brücke des Ästhetischen — fragil wie der Regenbogen — überwölbt.

II. Mit dieser kühnen These ist — wie wir hier ohne Begründung hinzufügen wollen — wirklich ein wesentlicher Teil der Problemlösung gegeben. Aber doch nur ein Teil: das System der

1) Vgl. III, 620: „Jede ästhetische Produktion geht aus von einer unendlichen Trennung der beiden Tätigkeiten, welche in jeder freien Produktion getrennt sind. Da nun aber diese beiden Tätigkeiten im Produkt als vereinigt dargestellt werden sollten, so wird durch dasselbe ein Unendliches endlich dargestellt.“

ontologisch-„hyper-ontologischen“ Spannungen, die für die Aufklärung des ästhetischen Phänomens in seiner ganzen Breite und Tiefe (wie es der wirklich weit genug gefaßte Horizont ästhetischer Erscheinungen aufschließt) von entscheidender Bedeutung sind, ist viel zu mannigfach und zu verwickelt, als daß es durch die eine Polarität zwischen Natur und (geschichtlichem) Geist hinreichend charakterisiert werden könnte, — wenn auch jene Pole die äußersten sind, zwischen denen eine Spannung überhaupt möglich ist.

Dies weiter auszuführen und zu begründen, ist hier nicht der Ort. — Aber kann denn sonst nichts über die Ontologie des Ästhetischen schon jetzt gesagt werden? Doch wohl! Denn wir sind immerhin bereits in dem Besitz eines Entwurfs einer phänomenologischen „Fundamentalontologie“, die sich auf die „existenziale Analytik“ des (menschlichen) Daseins (die „Hermeneutik der Faktizität“) gründet, aber freilich nicht darin erschöpft<sup>1)</sup>. Es wird also vor dem Hintergrund dieser „existenzialen Analytik des Daseins“ eine Skizze der Ontologie des ästhetischen Phänomens vielleicht entworfen werden können.

Es ist das Hauptkennzeichen dieses ontologischen Grundansatzes, daß er idealistisch-hermeneutisch ist, darin die hauptsächlichste Linie der transzendental-idealistischen Phänomenologie E. Husserls — wenn auch nicht geradlinig — fortsetzend<sup>2)</sup>. Das

1) Vgl. M. Heidegger, „Sein und Zeit“ I (Halle 1927). — Über die Naivität der sogenannten „realistischen“ Ontologie, die von manchen Phänomenologen (wie etwa M. Geiger) als die vorurteilslose und „standpunktsfreie“ Basis aller ontologischen Erörterungen über ein besonderes Phänomengebiet — handele es sich nun um das mathematische oder um das ästhetische — angesehen wird, ist kein Wort weiter zu verlieren!

2) Man kann die Intentionen der Husserlschen Phänomenologie, zum mindesten seit den „Ideen“ von 1913, nicht ärger verkennen als dadurch, daß man ihr die vorgeblich „psychologistische“ und „anthropologistische“ Hermeneutik der Faktizität als fremd oder gar feindlich gegenüberstellt. Die Tendenz der hermeneutischen Phänomenologie geht (obzwar nicht ausschließlich) auf die weitere Konkretisierung der transzendental-idealistischen Grundhaltung der „Ideen“, indem manche dort noch unbestimmt gelassenen Horizonte näher festgelegt werden, vor allem dadurch, daß die Endlichkeit nicht bloß des „psychologischen“ Subjekts, sondern auch jeder in fundamentalontologischer Hinsicht relevanten Subjektivität statuiert wird, mit allen ihren weittragenden Konsequenzen (Tod, Geschichtlichkeit, „Schuldigsein“ usw.). Diese Konsequenzen erstrecken sich, wie gezeigt werden wird, ebenso auf die Ästhetik wie z. B. auf die Philosophie der Mathematik. Diesen „Anthropologismus“ mit dem alten, schon im I. Bande der „Logischen Untersuchungen“ von Husserl endgültig überwundenen „psychologistischen Anthropologismus“ zu verwechseln, heißt die gesamte Entwicklung der Phänomenologie seit 1913 radikal mißverstehen!

besagt, daß das menschliche Dasein systematisch ausgelegt wird als dasjenige Seiende, in dem wesentlich die Möglichkeit von Seinsverständnis (und damit die Voraussetzung für die Ausbildung einer *Ontologie*) liegt.

Die *Ontologie* des Ästhetischen wird daher auch von der Analyse des ästhetischen (d. h. des künstlerisch schaffenden und ästhetisch „genießenden“) *Daseins* aus entwickelt werden müssen.

Von einem noch irgendwie „realistisch“ orientierten Standpunkt aus wird man die Selbständigkeit des „an sich seienden“, des in irgendeinem Sinn doch „objektiven“ Werkes betonen und seine gesonderte Berücksichtigung fordern. Man wird vielleicht sogar meinen, der ästhetisch „Rezeptive“ stehe dem fertigen und an sich „subjektunabhängigen“ Werk rein aufnehmend, also erleidend gegenüber (*αἰσθησις* als ein *δέχεσθαι* und ein *πάσχειν*), und sein entscheidender Unterschied vom schaffenden Künstler, dessen seinshafter Schwerpunkt im Schaffen als Verhalten (*Daseinsweise*) liege, sei nur von einer solchen „realistischen“ Grundauffassung aus verständlich zu machen. Demgegenüber ist aber grundsätzlich zu sagen: Schaffen und Rezipieren sind gerade in der ästhetischen „Sphäre“ in ihrer letzten Wurzel prinzipiell ungeschieden: jede adäquate Rezeption ist ein Nachschaffen des Werks und jede echte Schöpfung ist „Vision“ — besser: Schöpfung und Rezeption entstammen der *Vision* als ihrer gemeinsamen Wurzel<sup>1)</sup>. Es besteht also gar nicht — auf dem prinzipiell extremen und letzten Niveau, auf dem alle hier gegebenen und angedeuteten Analysen sich halten sollen — die Frage, ob man die Ästhetik an der *αἰσθησις* oder dem *ἔργον* primär orientieren soll. Beide sind hier nicht nur korrelativ, sondern geradezu identisch.

III. Es ist also die Frage, welches die Existenz des ästhetischen Menschen (also gleicherweise des Künstlers und des „Genießenden“) sei.

Die Stellung dieser Problematik zu der hermeneutischen *Daseinsanalytik* im voraus auch nur formal zu fixieren, ist schwierig. Die auf das „eigentliche“ *Dasein* in einem ganz bestimmten Sinn von „historischer“<sup>2)</sup> (d. h. seiner selbst bewußter, sich selbst zu eigen seiender) Entdecktheit zugespitzte existenziale Analytik kann nicht als formal-methodischer Rahmen dienen für die Lösung der hier

1) Vgl. dazu auch Lukács, l. c. S. 17, wo „der Schaffensprozeß als ein merkwürdiges Ineinander von Aktivität und Kontemplation erscheint“.

2) Der Ausdruck „historisch“ soll einerseits an die (Lebens-)Erfahrung (*ἱστορία* von *ἱστορέω* = *ἱστωρ εἶμι*) erinnern, andererseits auf die „Geschichtlichkeit“ des hier gemeinten *Daseins* anspielen.

vorliegenden Aufgabe. (Noch weniger enthält etwa eine „allgemeine“ Daseinsform das ästhetische Dasein in der Weise einer Unterart.) Aber trotzdem ist sie von entscheidender methodischer Bedeutung. Man kann, wenngleich nur vorläufig und ohne jede logische Präzision, sagen: die existenziale Analytik des historisch-selbstbewußten „eigentlichen“ Daseins dient als Hintergrund (Folie), vor dem sich — in einer gewissen Gegenbewegung — die neue Analyse entwickelt. Zwar handelt es sich seinsmäßig gerade wesentlich nicht um „*modi deficientes*“, trotzdem ist die Begriffsbildung (das „Logische“ daran) vielfach (keineswegs immer) privativ — aber diese „Privationen“ müssen eben als positive Antithesen verstanden werden! — An dieser Stelle läßt sich über diese sehr prekären prinzipiellen Fragen nicht mehr sagen; das Vorhergehende soll nur klar machen, wie tief die Ontologie des Ästhetischen in ihrem Grundansatz bereits zu orientieren ist. Die ästhetische Existenz ist Alles Andere als eine der vielen möglichen, mehr oder minder gleichgültigen „Arten“ und „Weisen“ eines in seinen Grundstrukturen einheitlichen menschlichen Daseins.

Den Schlüssel zur Beantwortung der Frage nach der ästhetischen Existenz gibt die Zeitlichkeit als der fundamentale Horizont existenzialen Explizierens überhaupt. (Dieses „überhaupt“ ist, wie soeben erläutert, *cum grano salis* zu nehmen). Es war schon vorhin (mit Lukács) von der „heraklitischen Struktur der ästhetischen Sphäre“ gesprochen worden. Dies bezog sich schon in erster Linie auf das ästhetische Erleben und auf seine Zeitlichkeit. Zwar ist „jeder Akt und jedes Gebilde“ der ästhetischen Sphäre „eine fensterlose Monade, die von allen anderen, gleichartigen Monaden . . . prinzipiell nichts wissen, die mit ihnen, auf ihrer eigenen, der ästhetischen Dimension in keinerlei Beziehung gebracht werden kann“. Die ästhetische Sphäre ist so, daß sie „ihre Elemente nur in einer ihnen völlig fremden Dimension, der theoretischen, wirklich umfaßt“. Aber die „wahrhaft heraklitische Struktur“ der ästhetischen Sphäre zeigt sich doch erst am Erlebnis, das durch seinen Zeitpunkt als mit sich identisches definiert ist. Weder ist das vom Schaffenden produzierte und das vom Rezeptiven genossene Werk „dasselbe“, noch auch ist das „wirkende Werk als Schema der erlebbaren Erfüllung überhaupt“ mehr als „ein Knotenpunkt heterogener Verhaltungen“; „es ist nur als eine identische Geltungsform da, aber die Identität hat kein Erfüllungssubstrat“<sup>1)</sup>. — Dies bringt notwendig eine „Fremdheit der

1) Lukács, l. c. S. 37 f. — Vgl. auch S. 38, die folgende Stelle: „Wegen des normativen Erlebnischarakters des ästhetischen Aktes vermag selbst die Zugehörig-

erreichten reinen (ästhetischen) Subjektivität von der „Persönlichkeit“ des Menschen“ und die „Zerreißung des Ichs in die ‚wesenlosen‘ Subjektivitätsakte“ mit sich, wenn auch „die Paradoxie, die sich in dieser ihrer zerstückelnden Wirkung zeigt, sich nur von einem sphärenfremden Gesichtspunkt aus ergeben kann“<sup>1)</sup>.

Es bleibt indessen zu bedenken, daß diese ganze Darlegung — die das große Verdienst hat, die Frage der Zeitlichkeit innerhalb der ästhetischen Sphäre überhaupt aufzuwerfen — von dem vulgären Zeitbegriff getragen ist. Es wird darin noch kein Problem gesehen, daß die Zeit „vergeht“, obwohl doch nur die Gegenwart, das ausdehnungslose „Jetzt“, ist und die unendliche Vergangenheit wie die Zukunft nicht ist. Gerade das isolierte gegenwärtige Sein der „Jetzte“ trägt das isolierte „normative Erlebnis“, d. i. das Erlebnis als Erlebnis, in der ganzen extremen Zuspitzung seiner reinen Erlebnishaftigkeit — nachdem alles „Zufällige“, nicht eigentlich zu dieser Gehörige abgefallen ist.

Aber die dem geschichtlichen Geiste eigene (die „eigentliche“) Zeitlichkeit ist nicht Gegenwart mit den beiden nichtseienden „Horizonten“ Zukunft und Vergangenheit, sie ist keine Aufeinanderfolge, kein Fluß von Gegenwartsmomenten. Es ist freilich schwer, sich von der gewohnten „vulgären“ Anschauung, die so viel „*prima facie*“-Evidenz in sich trägt, zu entfernen, und wir müssen notgedrungen eine auf ihr beruhende Ausdrucksweise vorläufig beibehalten.

Wir finden so das historische Dasein entscheidend bestimmt — in seiner „Zeitart“ — durch die Tatsache des Todes. Damit ist indessen nicht (oder wenigstens nicht primär) der individuelle Tod gemeint; es soll hier nicht angespielt werden auf das heute mitunter auch von Philosophen vielleicht allzu ernst genommene „letzte Stündlein“, wir wollen nicht einstimmen in den heute allzuoft laut gewordenen Ruf „*memento mori*!“. Es ist uns lediglich zu tun um die Grundtatsache, daß der historische Mensch als historischer streng genommen in jedem Augenblick seiner Existenz stirbt.

keit an „dasselbe“ empirisch-psychologische Subjekt mehreren auf „dasselbe“ Werk gerichtete Akten keine Identität zu verleihen (wenn diese auch — psychologisch — so ähnlich sein können, daß ihr Unterschied für die Psychologie mit Recht nicht in Betracht kommt). Die Ästhetik hat hier eine wahrhaft heraklitische Struktur, in ihr kann niemand zweimal in denselben Fluß steigen, nur daß dies hier keine von außen gezogene metaphysische Schranke, sondern ihre sphären-theoretische Grenze und positive Eigenart ist“. — In diesem Zitat tritt die zeitliche Struktur des „heraklitischen“ Flusses deutlich heraus.

1) Lukács, l. c. S. 39.



Vielleicht nicht einmal vorwiegend als Einzelner, sondern wesentlich als „kollektiver“ obschon konkreter Träger des geschichtlichen Geistes, etwa als die jeweilige „Generation“. Nicht auf subjektive Sentimentalitäten der „armen Seele“ kommt es an<sup>1)</sup>, sondern auf die Vorbedingung oder eigentlich den adäquaten Ausdruck der schöpferischen Freiheit des Geistes. Denn zugleich mit seinem immerwährenden Sterben wird der Geist. Daß er immerfort „stirbt“, das heißt nichts anderes, als daß er immerfort in eine dunkle „Zukunft“ hineinlebt, in welcher seine jeweils gegenwärtige konkrete Daseinsweise „vorbei“ ist. Darin liegt die Grundparadoxie dieser „Zeitstruktur“: daß der Geist als historischer weiß, daß er in der Zukunft sein wird und doch prinzipiell nicht weiß, wie er sein wird. Dieses leere „Daß“ ist einerseits so etwas wie eine Drohung, aber andererseits so etwas wie ein Aufruf zur schöpferischen Tat; es bedingt zugleich „Angst“ und „Entschlossenheit“. Wo immer der geistige Mensch schöpferisch wird, versucht er nicht seine Zukunft vorauszusehen, sondern steht vor der Notwendigkeit, Neues, „Un-erhörtes“ hervorzubringen —: den Kunststil von morgen wittert der Journalist, der Künstler schafft ihn! Was und wie beschaffen dieses Neue ist, das ist nicht im voraus zu „wissen“, sondern das entscheidet erst (und ausschließlich) die schöpferische Tat selbst und zwar in Freiheit. Sie entreißt dem leeren Dunkel der Zukunft, in dem also auch nichts binden oder fesseln kann, die neue Gestalt; nichts kann die Angst und Mühsal dieser Geburt dem Geiste abnehmen.

Die *tabula rasa* des leeren „Daß“ der Zukunft ist die entscheidende Bedingung für die Freiheit des Geistes. Die Zukunft ist also als etwas im voraus Ausgemaltes (Gewünschtes, Ersehntes), das Gegenwart werden soll, für das eigentlich historische Dasein undenkbar; ihr völlig lichtleeres Dunkel erdrückt prinzipiell alle derartigen Möglichkeiten; es verdammt sie zur Uneigentlichkeit, ja Unechtheit. Ebenso ist die „Vergangenheit“ nicht das, was Gegenwart „war“ und nun erledigt und unwiderbringlich verloren ist, sondern das „Ge-

---

1) Die bisherige existenziale Analytik entwickelt allerdings das Problem der Zeitlichkeit des „eigentlichen“ (d. i. des sich zu eigenen, des historischen) Daseins aus der Spannung zwischen dem der Alltäglichkeit verfallenen „Man“ und dem einsamen, angestrebten und darin entschlossenen Selbst angesichts des Todes. Aber es wäre ganz abwegig, aus diesem wesentlich aus methodischen Gründen gewählten Gang der Explikation ethische, religionsphilosophische oder gar „erbauliche“ Folgerungen zu ziehen. Wer solche Konsequenzen von der Fundamentalontologie erwartet, verkennet ihre Grundabsicht.

wesene“, das unsere eigene (historische) Faktizität als „gewesende“ ausmacht. Denn diese Gewesenheit ist die Quelle der Fähigkeiten, vermöge deren das Dasein ist. Die Existenz des geschichtlichen Menschen ist kein totes Vorhandensein, sondern Seinkönnen und zugleich darum Wissen, ist „Verstehen“. (Das Wort hat den bedeutungsvollen Doppelsinn von „Können“ und „Wissen“, ebenso wie das französische „savoir“ und in schwächerem Maße das englische „to know“.) Als ein solches Seinkönnen ist die Existenz zwar zukünftig, aber die Möglichkeiten solchen Seinkönnens sind keine leeren, sondern „geworfene“, durch die Gewesenheit des Daseins, die seine „Wirklichkeit“ ausmacht, bestimmte Möglichkeiten. Man kann also, nur dem Wortlaut nach paradox, sagen: Die Möglichkeiten des Daseins sind ausschließlich wirkliche (nicht leere, „ideale“) Möglichkeiten, aber alle Wirklichkeit des Daseins besteht andererseits in seiner Möglichkeit. Hinsichtlich der Zeitlichkeit besagt das: Alle Zukünftigkeit des Daseins ist „gewesende“ und alle seine Gewesenheit ist zukünftig. Zukunft und Gewesenheit schließen sich zum Lebenskreis des Daseins zusammen und verschlingen in ihrer Einheit die Gegenwart: die wesenhaften Modi der eigentlichen Zeitlichkeit haben relativ auf eine vorgängig etwa angesetzte Gegenwart den Charakter von „Entrückungen“ („Ekstasen“). Was allein „bleibt“, ist der (historische) „Augenblick“, der aber keineswegs „Gegenwart“ ist, sondern selbst — vermöge seiner „angstbereiten Entschlossenheit“ — die Einheit der „Entrückungen“ im „geworfenen Entwurf“ der „gewesen(d)en Zukunft“ bezeichnet. In diesem „Augenblick“ geschieht die schöpferische Tat des Geistes.

IV. So stellt sich die Zeitlichkeit jeglichen rein geschichtlichen Geistes dar. Ist darunter auch der künstlerische „Geist“, das ästhetische Erleben und überhaupt „Dasein“ begriffen? Ist das Ästhetische ein rein geschichtliches Phänomen? Kann das Schicksal des künstlerischen „Geistes“, das ganz eigentümliche Verhängnis des Genies von der „geworfenen Möglichkeit“ und der „gewesenden Zukunft“ aus verstanden werden? Steht die heraklitische Struktur des ästhetischen Erlebens mit der historischen Zeitlichkeit in Einklang, und fügt sich die Abenteuerlichkeit des Künstlers der Bindung durch die „Geworfenheit“ seiner Möglichkeiten?

Daß das Dasein des Künstlers wie das des geschichtlichen Menschen überhaupt wesentlich Seinkönnen (Verstehen) ist, scheint aus dem Ausdruck „Kunst“ selbst, der von „können“ abgeleitet ist, hervorzugehen. Ein Künstler ist, „wer seine Kunst versteht“. — Aber trotzdem: ein wahrer Künstler ist, wem ein Meisterwerk ge-

lingt. Zum „Gelingen“ gehört mehr als „Können“ — und in gewissem Sinn auch weniger. Für das seiner Sache absolut sichere Können kann die Frage des Gelingens gar nicht gestellt werden. Es ist z. B. sinnlos zu fragen, ob die Auflösung einer Gleichung ersten Grades mit einer Unbekannten „gelingt“; eine solche Gleichung kann eben stets aufgelöst werden. Das Phänomen des „Gelingens“ tritt nur auf, wenn das Können nicht sicher ist; es gehört dazu also in gewissem Sinne ein Nichtausreichen (*ἐκλείπειν*) des Könnens. Andererseits überragt gerade deshalb das Gelingen das Können so sehr, daß es auf den Grad des Könnens gar nicht mehr anzukommen scheint. Das „Glück“, welches das Gelingen durch seine „freie Gunst“ schenkt, leistet also mehr als alles Können und bedarf für sein Eintreffen u. U. nur sehr wenig, manchmal anscheinend gar nicht des „Könnens“.

Das Dasein des Künstlers (des „Genies“) ist demnach jedenfalls nicht lediglich als Verstehen (Seinkönnen) zu denken. Wieder hat bereits Schelling diesen entscheidenden Punkt gesehen: In die Kunst des Genies geht außer dem „was insgesamt Kunst genannt wird“ (wir würden heute sagen: „Technik“), „was aber nur ein Teil derselben ist, nämlich dasjenige an ihr, was mit Bewußtsein, Überlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch gelehrt und gelernt, durch Überlieferung und durch eigene Überlegung erreicht werden kann“ noch „das Bewußtlose“ mit ein, „was ... allein durch freie Gunst der Natur angeboren sein kann“, die „Poesie in der Kunst“ (III, 618)<sup>1)</sup>.

Das Dasein des Künstlers ist also (zum mindesten auch) ἀπὸ τύχης; die Tyche hat an ihm wesentlichen Anteil. Hier liegt die Grenze für die Herrschaft des „Verstehens“, des Seinkönnens als bestimmender existenzialen Kategorie des Genies.

Von einer anderen Seite aus gesehen erscheint derselbe Grundtatbestand, wenn die „Geworfenheit“, die alle „Faktizität“ und damit alle — notwendig faktische, reale — Möglichkeit rein geschicht-

---

1) Vgl. Kant, Kritik der Urteilkraft, §§ 45–50. — Es ist hier keine eingehende Erörterung des kantischen Geniebegriffs möglich. Es sei nur angeführt die Definition: „Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“. Vgl. die folgenden Stellen: „... daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken ...“ — „Wenn man aber auch selbst denkt und dichtet, ja sogar ... manches erfindet, so ist dieses doch auch noch nicht der rechte Grund, um einen solchen (oftmals großen) Kopf ... ein Genie zu nennen: weil eben das auch hätte können gelernt werden ...“ (S. 178–81 der 1. Auflage).

lichen Daseins kennzeichnet, auf die mögliche Grenze ihrer Geltung betrachtet wird.

Auch die „Geworfenheit“, zeitanalytisch ausgedrückt die „Gewesenheit“, hat ihre Grenze; sie beherrscht nicht total das Dasein des Genies. Der „Lastcharakter“ des Daseins, den es selbst in dem „Existenzial“ „Gewesenheit“ übernimmt, dem gegenüber alle „freie“ Stimmung als eine bloß „befreite“, eine bloß „gehobene“ erscheint, findet sein Ende da, wo die „freie Gunst der Natur“, das prinzipiell nicht-historische, glückhafte und abenteuerliche Schicksal des Künstlers beginnt<sup>1)</sup>.

Die Weise des Existierens, die damit beginnt, bedarf einer neuen existenzialen Kategorie zu ihrer Charakteristik. Formal handelt es sich dabei offenbar um ein Analogon zu einem jener „Existenzialien“, durch die die hermeneutische Phänomenologie das Dasein in seiner Existenz kennzeichnet; man kann eine solche neuartige Seins-Kategorie also etwa als Quasi- oder als Para-Existenzial bezeichnen<sup>2)</sup>. Das hier in Frage kommende Paraexistenzial steht in

1) Auch dies hat Schelling in seiner Art klar ausgesprochen (III, 617): „So wie die ästhetische Produktion ausgeht vom Gefühl eines scheinbar unauflösbaren Widerspruchs, ebenso endet sie nach dem Bekenntnis aller Künstler ... im Gefühl einer unendlichen Harmonie, und daß dieses Gefühl, welches die Vollendung begleitet, zugleich eine Rührung ist, beweist schon, daß der Künstler die vollständige Auflösung des Widerspruchs, die er in seinem Kunstwerk erblickt, nicht sich selbst, sondern einer freiwilligen Gunst seiner Natur zuschreibt ... Denn so wie der Künstler unwillkürlich und selbst mit innerem Widerstreben zur Produktion getrieben wird ..., ebenso kommt auch das Objektive zu seiner Produktion gleichsam ohne sein Zutun ... hinzu. Ebenso wie der verhängnisvolle Mensch nicht vollführt, was er will, oder beabsichtigt, sondern was er durch ein unbegreifliches Schicksal ... vollführen muß, so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist, doch ... unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen anderen Menschen absondert und ihn Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht und deren Sinn unendlich ist.“

2) Man könnte daran denken, anstelle des Terminus „Paraexistenzial“ den Ausdruck „parahistorisches Existenzial“ zu wählen. Dies würde darauf hinauslaufen, den Begriff des Existenzials formal zu erweitern, so daß er auch die nicht-historischen Erscheinungen mit deckt. Dies wäre immerhin ernsthaft in Erwägung zu ziehen, weil ja der Begriff des Existenzials und damit auch der Existenz selbst in der bisherigen existenzialen Analytik ohnehin in einer doppelten (einer weiteren und einer engeren) Bedeutung gebraucht wird. Die „Geworfenheit“ steht als Charakter der „Faktizität“ (Wirklichkeit) in einem gewissen Gegensatz zur „Existenz“ (die als „Verstehen“ Seinkönnen, also Möglichkeit ist); sie ist also im engeren Sinn kein Existenzial sondern eine Daseins-Kategorie des Faktischen; trotzdem gilt sie im weiteren Sinn als ein solches.

Bedenklich ist allerdings an einer solchen Erweiterung des Begriffs des Existenzials, daß durch sie vielleicht doch spezifische Strukturen des Nicht-

Analogie zu den beiden Existenzialien der „Geworfenheit“ und des „Entwurfs“; es muß sowohl für die „Möglichkeit“ wie auch für die „Wirklichkeit“ des Seins des Daseins aufkommen. Denn von beiden Seiten her, von der des Entwurfs (des Seinkönnens) wie von der Geworfenheit aus, kam die Explikation an eine Grenze, die durch das Eingreifen des naturhaften Schicksals gesetzt wurde.

Das in Rede stehende Paraexistenzial möge „Getragenheit“ genannt werden. Der Ausdruck ist seinem Wortlaut nach in gewissem Sinne mißverständlich. Denn „getragen“ wird doch anscheinend immer irgendwie eine Last. Das aber ist hier gerade nicht gemeint und *a limine* abzuweisen<sup>1)</sup>. Man sollte vielmehr beim „Getragenwerden“ (*vehi, γέρεσθαι*) an die eigentümliche schwerelose Bewegtheit der Gestirne in der Auffassung der Antike (nicht etwa der Newtonschen Himmelsmechanik, nach der ja am Gestirn Gravitation und Zentrifugalkraft unausgesetzt zerren!) denken; an die Bewegtheit des *θεῶν* bei Aristoteles<sup>2)</sup>, die trotz ihrer Schwerelosigkeit durchaus nichts Wesenloses an sich hat, sondern viel mehr Stabilität und Substanz als die Bewegtheit des menschlichen Lebens, das nach den Worten des Dichters „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen, jahrlang ins Ungewisse hinabstürzt“<sup>3)</sup>.

Dem Künstler kommt also, nach dieser Darlegung, insofern er Genie ist, insofern er „*Deum patitur*“, die Seinsweise der „Getragenheit“ zu. Sie kennzeichnet sein Dasein freilich ebensowenig vollständig, wie die „Geworfenheit“ und der „Entwurf“ allein. Denn der Künstler bleibt auch als Künstler dem Geschichtlichen, dem (Selbst-) Bewußtsein verhaftet. Auch Schelling sagt dies ausdrücklich (III, 618): „... so haben doch die Götter auch die Ausübung jener ursprünglichen Kraft (der „Poesie“) an das ernstliche Bemühen der Menschen,

Historischen unversehens den besser bekannten „historischen“ Strukturen auf dem Umweg über gewisse vorgeblich ganz „neutrale“ Formalitäten zu Unrecht angeglichen werden.

1) Besser wäre vielleicht, abgesehen von der etwas ungünstigen Wortform, „das Schweben“ oder gar „die Schweben“ (vgl.: „in der Schweben“). Aber auch dieser Ausdruck hat den störenden Nebensinn des „bodenlosen“ Schwebens im „Wesenlosen“. Und auch das ist ja gerade nicht intendiert!

2) Schon bei Homer heißt es häufig von einer Göttin: *θεῖα παρεξέλθοσα* (z. B. *Odyss. X, 573 f.*), was dieselbe Bewegtheitsweise andeutet.

3) Hölderlin in „Hyperions Schicksalslied“, wo die Bewegtheit der Götter durch die Verse: „Schicksallos wie der schlafende / Säugling atmen die Himmlischen“ im Gegensatz zu den Sterblichen gekennzeichnet wird. (Vgl. „Es schwinden, es fallen / die leidenden Menschen / blindlings von einer / Stunde zur andern . . .“)

an den Fleiß und die Überlegung so fest geknüpft, daß die Poesie, selbst wo sie angeboren ist, ohne die Kunst nur gleichsam tote Produkte hervorbringt .... Es läßt sich ... noch eher erwarten, daß Kunst ohne Poesie als daß Poesie ohne Kunst etwas zu leisten vermöge ...“ Der Künstler ist also ein Zwischenwesen zwischen reiner Natur und reinem Geist — wie jeder wache und erwachsene Mensch. Aber er ist dadurch vor anderen ausgezeichnet, daß in ihm das Naturhafte und das Geschichtlich-Geistige, das „Bewußte“ und das „Bewußtlose“ sich völlig durchdringen.

Dies ist nun eigentlich „wider die Natur“ (im allgemeinen Sinn von *φύσις*), es ist kein Entspannen der „metaphysischen“ Grundspannung zwischen Natur und Geist; es ist ein bloß momentanes, irgendwie immer kontingentes, „glückhaftes“ und deshalb fragiles Stillstellen, ein äußerst labiles Gleichgewicht der beiden antagonistischen Grundkräfte des Seins. Die Existenz des Künstlers ist also von einer schlechthin unvergleichlichen Abenteuerlichkeit. Er existiert zwischen der letzten Unsicherheit des „geworfenen Entwurfes“ und der letzten Sicherheit der „Getragenheit“, zwischen der äußersten Fragwürdigkeit alles historischen und der absoluten Fraglosigkeit alles naturhaften Seins. Er wird zu gleicher Zeit sich selbst zur Frage und nicht zur Frage, — worin freilich eine ganz unvergleichliche Fragwürdigkeit „höherer Ordnung“ zu liegen scheint<sup>1)</sup>.

Wie drückt sich nun dieser paradoxe „Seinscharakter“ des Künstlers in der ihm eigentümlichen Zeitlichkeit aus? Kann von der Eigenart der „Zeitlichkeit des ästhetischen Daseins“ aus vielleicht die „heraklitische Struktur der ästhetischen Sphäre“ erhellt werden?

Getragenheit bedeutet zeitlich „Gegenwart“. Allerdings nicht die Gegenwart der vulgären Zeit, das „Jetzt“ mit den beiden nicht-seienden Horizonten der Vergangenheit und Zukunft. Sondern die „ewige Gegenwart“, die für sich allein ist: in sich vollendet, sich selbst genügend. Das Kennzeichen dieser „ewigen Gegenwart“ ist ihre Ruhe, ihr Unbedrohtsein von seiten anderer „Zeitgestalten“. Das „Jetzt“ der vulgären Zeit ist immerfort bedroht, von der Zukunft her. Die vulgäre Zeit „vergeht“ vermöge der extremen Korruptibilität ihrer Elemente, der „Jetztte“. Als vergangene „stehen“ diese dann freilich „still“, aber sie sind nicht

1) Es ist dies ein typisches Beispiel eines „hyperontologischen“ Phänomens — oder soll man sagen „Hyperphänomens“?

mehr<sup>1)</sup>. Die „ewige Gegenwart“ hingegen ist ohne Beziehung zu Zukunft und Vergangenheit: sie hat keine Horizonte, sie ist „kosmisch“ in sich abgeschlossen; nicht mikrokosmisch, sondern eher makrokosmisch, denn es gibt nichts, was sie nicht umfaßt. Sie steht nicht still, sondern sie „kreist“. (Man denke an die metaphysische Bedeutung der *κυκλοφορία* in der antiken Philosophie.) Sie hat sogar in einem gewissen sekundären Sinn so etwas wie Zukunft und Gewesenheit, genauer „zukünftige und gewesene Gegenwart“ (was jede Verwechslung mit der ursprünglich-geschichtlichen „gewesen(d)en Zukunft“ ausschließt); aber diese sind nicht „nichtseiend“, sondern als „Gegenwartsmomente“ der Gegenwart selbst im Sein ebenbürtig. Der „verhängnisvolle Mensch“ lebt in solcher „ewig-gegenwärtigen“ Getragenheit; er sieht die Zukunft voraus: er lebt in ihr wie in der Gegenwart, ebenso ist ihm auch alles Gewesene „gegenwärtig“ und so zu eigen — nicht als Last und ergriffen in der angstbereiten Entschlossenheit, sondern so, als wäre es nicht „vorbei“<sup>2)</sup>. „Vorbei“ ist für ihn „ein dummes Wort“. Er kennt den *amor fati*.

— Aber der Künstler? — — Er hat teil an beidem: an der ewigen Gegenwart des „Verhängnisses“ und an der gewesenden Zukunft des geschichtlichen Daseins. Er ist das Zwischenwesen *κατ' ἐξοχήν* — und, da der Mensch als solcher Zwischenwesen ist —: er ist Mensch *κατ' ἐξοχήν*, „der Mensch „ganz““<sup>3)</sup>, der entdeckte Mensch, — entdeckt in der ganzen Fragilität seines Daseins. Der Künstler allein hat den „über Allem schwebenden, Alles vernichtenden Blick“ der Ironie.

- 1) „Dreifach ist der Schritt der Zeit:  
Zögernd kommt die Zukunft rangezogen,  
Pfeilschnell ist das Jetzt entfliegen,  
Ewig still steht die Vergangenheit.“

(Friedrich Rückert,  
nach einem orientalischen Spruche.)

- 2) Die „Stimmung“ der „ewig-gegenwärtigen Getragenheit“ kennzeichnen sehr schön diese Verse Goethes:

„Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,  
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten  
Bist alsobald und fort und fort gediehen  
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.  
So mußt du sein, du kannst dir nicht entziehen,  
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;  
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt  
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.“

- 3) Lukács, l. c. S. 9.

Welches aber ist die Zeitlichkeit des Ironischen? — Der Blick der Ironie schwebt über Allem und vernichtet Alles. Die Einheit dieser beiden „Handlungen“ ist das Entscheidende. Was „über Allem schwebt“, hat die Zeitgestalt der „ewigen Gegenwart“, was Alles „vernichtet“, die des in sich nichtigen „Jetzt“ der vulgären Zeit, hinter dem aber zuletzt der „Augenblick“ der eigentlichen (historischen) Zeit in seiner Einheit von Angst, Entschlossenheit und „Schuldigsein“ (d. i. Nichtigsein) steht. Genauer: das „vernichtende“ Moment der künstlerischen Ironie sieht die Gegenwart als nichtiges „Jetzt“ vom eigentlichen (geschichtlichen) Dasein aus; das „wache“, „nüchterne“ Auge der Ironie vernichtet, kritisch „entgegenwärtigend“. — Aber das andere Auge des ironischen Blickes ist ein „träumendes“ Auge, es schwebt — träumend und im Schellingschen Sinn „bewußtlos“ — über Allem. Das so schwebende Moment der künstlerischen Ironie liebt die Welt, es ist, seinem Sein nach, Sympathie mit dem Kosmos. Darum hat es kosmische, ewige Gegenwart.

Wie aber können diese beiden „Augen“ sich zu einem Blick vereinigen? Wie können sich die beiden entgegengesetzten Zeitgestalten der ewigen Gegenwart und des nichtigen Jetzt (bzw. des in der gewesenden Zukunft verschlungenen Augenblicks) zu einer zusammenfinden — zur Zeitlichkeit des ironischen Daseins? Die Möglichkeit dieser Vereinigung muß als ein Wunder erscheinen, aber sie besteht: es gibt das Wunder der Kunst. Die Paradoxie dieses Wunders läßt sich nicht wegerklären, es läßt sich nur zeigen, daß sie mit der Paradoxie des Ästhetischen selbst identisch ist.

Die Zeitlichkeit des Ästhetischen ist der „ewige Augenblick“ oder auch das „ewige Jetzt“ (— insofern das vulgäre „Jetzt“ das ontologische Derivat des geschichtlichen „Augenblicks“ ist). Das Paradox besteht darin, daß das nichtige, vergängliche „Jetzt“ oder der notwendig in der zugespitztesten Form „jeweilige“ Augenblick (in dem der Geist „stirbt und wird“) ewig sein soll. Dieses Paradox ist aber nichts anderes als das uns schon genugsam bekannte Paradox des ästhetischen „Mikrokosmos“ (der „fensterlosen Monade“) und der ästhetischen Sphäre, die „ihre Elemente nur in einer ihnen völlig fremden Dimension . . . wirklich umfaßt“. Denn der ästhetische „Mikro-kosmos“ ist vor allem Kosmos, für sich selbst ist er keineswegs „klein“, sondern er hat die Totalität aller seiner Möglichkeiten in sich „zur Wirklichkeit reifen“ lassen. Den Namen Mikrokosmos kann ihm nur der außerhalb der ästhetischen Dimension Stehende geben. — In letzter Zuspitzung folgt aus jenem kosmischen Charakter



des Werks die oft genannte „heraklitische Struktur“ der ästhetischen Sphäre. D. h. zeitlich angesehen ist das Werk nur in einem Augenblick (bzw. Jetzt); es ist „jetzt“ dies Werk und ist es schon „jetzt“ nicht mehr! Die Gunst des Moments, die es — für den Künstler und reinen Rezeptiven gleicherweise — soeben schuf, ist verweht mit dem kurzen Moment: „Was du — nicht von der Minute, sondern vom ausdehnungslosen Augenblicke — ausgeschlagen, gibt keine Ewigkeit zurück!“ Diese absolute Diskontinuität der Zeit folgt aus dem Kosmos-Charakter, dem schlechthin isolierenden, des Werks.

Diesen fruchtbaren (und vielleicht auch furchtbaren) Augenblick erlebt der Künstler, indem er das Werk „vollendet“. Denn als vollendetes ist es sofort von aller Korruptibilität der Materie und aller Labilität der Seele bedroht. Er hat es nicht „entschlossen“ geschaffen. Vielleicht hat ihn äußerste Entschlossenheit erst dahin gebracht, daß er die „freie Gunst der Natur erfuhr“. Aber niemals zwang er mit seiner Entschlossenheit die Natur in ihm, sondern sie gab sich ihm frei. Sein zeitliches Dasein ward also vom geschichtlichen „Augenblick“ (der gewesenden Zukunft) verwandelt in diejenige Zeitgestalt, in der die „Natur“ als freie sich ihm gab. Indem sie sich so ihm gab, „trug“ sie ihn: getragen erlebte er die Vollendung „seines“ Werkes. Aber sofern er dies wach erlebte, sofern er es erfuhr (*ιστόρησε*), war das Sein seines Daseins nicht nur Getragenheit, sondern auch geworfener Entwurf; denn alles Erfahren versteht, d. h. legt aus. Der Künstler schafft und vollendet sein Werk ja nicht wie die Traumtänzerin tanzt: bewußtlos wie die Schlafwandlerin. Wohl hat die Treffsicherheit seines Genies etwas „Nachtwandlerisches“ an sich, trotzdem ist gerade das Genie „wach“ und von letzter Klarheit durchleuchtet; aber eben nicht schlechthin „wach“ und „nüchtern“, sondern von der „göttlichen *μαρία*“ hingerissen.

Der Künstler, in der Vollendung seines Werks begriffen, ist also „augenblicklich“ (zukünftig-gewesend) und „ewig“; er ist dies beides zugleich und weiß, daß er dies Unvereinbare zugleich ist; er weiß damit, daß er „wesenlos“, daß er „reines Phänomen“ ist: metaphysischer Abenteuerer und entdeckt als solcher; sein „Sein“ ist Schein und Wahrheit zugleich: es ist Ironie.

Aber er kann nicht Mensch sein, er kann nicht leben als dieser ironische Zwitter zwischen fragwürdigem Sein und fraglosem Schein. Vom „ganzen Menschen“ aus gesehen (den die Kunst leider nicht, trotz Schelling, zum Höchsten bringt) ist seine Persönlichkeit aufgelöst in „wesenlose Subjektivitätsakte“. Als historische Person, als die er doch faktisch-geschichtlich da ist, ist er problematisch. Gewiß,

sein „œuvre“ — nicht sein „Werk“ (*ouvrage*) — ist eine geschichtliche Tatsache: aber diese geschichtliche „Reihe seiner Werke“ liegt ganz außerhalb der genuin ästhetischen Sphäre: seine gesammelten „Werke“ sind seine Werke nicht mehr; an ihnen rätseln die „Epigonen“ herum — und auch er selber: als geschichtlicher Mensch ist er sein eigener Epigone!

So ist die Kunst — und das Ästhetische überhaupt — dem Leben fremd und ent-deckt doch das Phänomen des Lebens in seiner „hyper-ontologischen“ Abgründigkeit. So ist sie „getragen“, unbekümmert und unbedroht von Tod und Schuld — und doch zugleich „geworfen“, aller Vergänglichkeit und Nichtigkeit verhaftet: fragil in diesem Ausgespanntsein über dem letzten Abgrund und in dieser Fragilität durchsichtig, den Blick in die Tiefe freigebend, nicht auf das *Ev* Plotins, sondern auf die letzte Zweiheit und Zwietracht der „Wurzeln“ (*ρίζώματα*) des Seins, die der endliche Mensch zu heilen nicht berufen ist.

---