

# Der Konflikt Zwischen Kunstwerk und Natur

Tohru SHIMAMOTO

*Division of the Fundamentals of Arts*

(Received October 31, 1995 ; Accepted January 31, 1996)

## I

Mit Friedrich Hegel möchten wir sagen, daß die Idee auf uns durch unsere Sinne erscheinen kann. Nach Hegel hatte auch die Idee eine Absolutheit, eine Transzendenz, die nicht von unserer relativen Bewußtheit, besonders nicht vom Verstand, begriffen wird. Wie ist dann ihre Erscheinung in unserem Bewußtsein möglich, und wie ist dabei das Aussehen, mit dem sich die Idee gegen unsere sinnlichen Empfindungen ausdrückt? Zu den Kunstwerken der Antike meinte Hegel, daß es eine Saturation von der Idee und den Werkstoffen gebe. Vor den Werken (oder auch Repliken) von Pheidias, Polykleitos, Praxiteles und frühhellenistischen Bildhauern spüren wir oftmals eine leichte Schläfrigkeit. Da fühlen wir eine Erschlaffung, die wohl aus einer konfliktlosen Freundschaft der Vernunft mit der Neigung entsteht. Dabei könnten wir eine andeutende, ideenhafte Aussicht besonders in der Struktur eines Menschenkörpers, der feste und starke Gelenke, Leistengegend und ein Gleichgewicht von Stand- und Spielfuß hat, feststellen. Aber wir haben eigentlich weder eine Physiognomie noch eine Ikographie von der Idee. Die Schönheit, die sinnliche, empfindliche Erscheinung von der Idee sei, möge ein Totaleindruck, der durch die Aussicht oder die Gebärde der menschlichen Nacktheit ohne willkürliche Bewegung erfaßt wird, sein. Wir finden gewöhnlich diese Werke als Darstellungen von kräftigen jugendlichen Körpern, besonders durch dargestellte Muskeln, Gelenke oder Rumpfproportionen. Und wir kennen die Vornehmheit des antiken Moduls, der an der artikulierten, mäßigen Gestaltung mitwirkt. Wir mögen dort die Idee der Schönheit oder Würde der menschlichen Jugendlichkeit verstehen. Man kann sagen, daß der Ausdruck des Blicks eine symbolische Darstellung des Erhabenen sei<sup>1</sup>. Doch wo ist der Ausdruck oder die konkrete Darstellung der Idee, des absoluten Geistes?

## II

Ohne die berühmte Strophe von Goethe möchten wir eine eigentliche Kommunikation zwischen der Stille um den Berggipfeln und unserem Bewußtsein erleben. Besonders in der traditionellen Aesthetik wurde das Verhältnis zwischen Natur und unserer Bewußtheit oftmals als Einfühlung begriffen. Dann wurde es so auslegt, daß die Lautlosigkeit der Gipfel oder der Natur und die Ruhe von unserer Laune eine gemeinsame Ebene habe.

Nach Emil Staiger gibt es einen Zustand, der zwis-

chen dem Gemüt des Subjekts und der objektiven Natur entsteht, und dieser Zustand trägt eine Gestimmtheit von beiden Momenten<sup>2</sup>. Staiger suchte kein Verhältnis zwischen der übernatürlichen Substanz oder der göttlichen Absolutheit und dem Subjekt des Dichters. Er setzte ein Verhältnis der beiden Seienden — Natur und Mensch — voraus. Das Verhältnis gibt den beiden eine dichte Verbindung, damit ich mitten in den naturhaften Gegenständen duzen werde. Doch dieses Du wird nicht gegen Gott, sondern in den andersartigen, geselligen Umständen gebraucht. Nach der Bestätigung der Freundschaft mit der Natur oder dem nichtmenschlichen Wesen kann unser Bewußtsein die Idee oder eine andere übernatürliche, unirdische Zone nicht erreichen. Im ordentlichen Leben fordert unsere Bewußtheit die Eindeutigkeit von jedem Objekt in seinen Umständen. Nur in einem unbestimmten Dämmerzustand oder einem halbwachenden Zustand erfassen wir die zweideutige oder nicht zu auswählende Gegenständlichkeit der Welt.

Die Intentionalität unserer Bewußtheit hat jedesmal einen intendierten Gegenstand. Wenn es keinen intendierten Gegenstand gibt, suchen wir oft mit einer klarwachenden, doch unruhigen Bewußtheit den Weg zur überirdischen und metaphysischen Welt. Wenn es eine religiöse Offenbarung ist, gibt es vielleicht eine gegenstandslose, doch erfüllte Bewußtheit. Auch im ästhetischen Erleben kann man oftmals diese Unirdichkeit haben. Auch in diesem Erleben haben wir eine erfüllte Zufriedenheit ohne reale, zweckmäßige Verhältnisse mit realen Gegenständen in dieser aktuellen Welt. Möchten wir dieses Erleben unmittelbar metaphysisch oder göttlich nennen? Wie kann unser durchsehender, lebender Geist die letzte Schicht der Hintergründe von Nicolai Hartmann, i.e. die ideelle Schicht erreichen? Durch den Vordergrund erkennen wir die Lichtdarstellung, danach die Bewegtheit und die Lebendigkeit, und vielleicht auch das Schicksal des Malers in den Werken Rembrandts. Hartmann sagte, daß es seltsam auch eine Schicht von der ewigen, umfassenden und ideenhaften Substanz gebe. Doch für mich ist es sehr schwierig, die überirdische, ideelle Ewigkeit zu erreichen, denn ich vermag nicht mit Sicherheit zu behaupten, ob ich dieses letzte Ziel erreicht habe. Die Hintergründe, die einigermaßen konkrete und reale Inhalte — seien sie physisch oder psychisch — haben, werden noch einen finalen Grund vorbereiten können. Ich meine, daß Rembrandt durch diese Schicht des ideenhaften Wesens sah, und daher konnte er die Selbstporträts, die mehrere Spuren von Konflikten, Streiten und Mißerfolgen im Leben

mitteilten, an seinem Lebensabend objektiv und ruhig bilden. Wenn wir mit dem „lebenden Geist“ und durch diese Schichten sehen können, möge eine ruhige und konfliktlose Schicht, die unsere Kontemplation hervorbringe, erscheinen. Wenn diese Konfliktlosigkeit die Sicherheit der Erscheinung des ideenhaften Wesens gebe, möge das konfliktlose Aussehen ein Merkmal von ideenhaften und überirdischen Eigenschaften sein. Aber das ist keiner Ausdruck der Idee an sich, doch nur ein vorgestelltes Zeichen.

Schließlich beruht das Menschenwerk auf der Menschenabsicht und -arbeit, und daher ist es nicht eigentlich von einer göttlichen, metaphysischen Eigentümlichkeit. Wenn dieses Menschenwerk einen zufälligen und unerwarteten schönen Erfolg brachte, sieht es wie eine geniale und göttliche Arbeit aus. Aber es ist auch ein Resultat der schönsten Menschenarbeit und bleibt im relativen Rahmen des Menschengeschäfts. Was nur akzidentiell, zufällig ist, hat kein Merkmal der Authentizität vom übermenschlichen Wert. Die Akzidentalität führt oftmals ein Werk vom geringeren Wert herbei.

Genie heißt in Japan zwar das himmlische Talent „Ten-sai“, doch ist das kein Himmelstalent. Es ist nur die höchste menschliche Fähigkeit. Goethe und Mozart waren nur Menschen und nicht Kollegen von Göttern. Das geniale Kind oder Wunderkind heißt in Japan Gott-Kind, „Shin-do“ und in objektiver Bedeutung ist es nur eine symbolische Nennung. „Wunderbar“ und „exzellent“ erklären das Höchste, und „außerordentlich“ bedeutet den höchsten und vortrefflichsten Grad innerhalb des Ordentlichen.

Es ist schwierig vorzustellen, daß es innerhalb des Rahmens unserer relativen, realen, ordentlichen und alltäglichen Erlebenswelt ein reißendes und drastisches Bewußtsein beim Kunstgenießen gäbe. Natürlich mögen unser alltägliches Bewußtsein bei den Anschauungen in schönsten Kunstwerken oder Kunstaufführungen oder Naturansichten verschwinden oder aufhören. Beim Kunstschaffen wird sich der Schöpfer oft ohne alltägliche, hauswirtschaftliche und gesellschaftliche Teilnahme auf den Schöpfungsprozeß konzentrieren. Nur mit dieser Ungewöhnlichkeit kann sich das metaphysische, göttliche oder überordentliche Eigenschaft dieses Erlebens beweisen.

### III

Hegel hatte den Wert von Kunst auf das konkrete Kunstwerk selbst, das unabhängig vom Kunstgenießen oder Kunstanschauungen ist, gelegt. Auch ohne die Bestätigung des Publikums ist ein wertvolles Werk wertvoll. Doch gegen die Werke, die die symbolische Kunstform nach Hegel tragen, müssen wir die Einstellung des Publikums, das um ein Werk hin und her weilt, voraussetzen. In diesen Werken erscheint die Idee an sich, doch sie kommt in der mittelbaren, andeutungsvollen und ungeduldigen Weise zum Vorschein. In der klassischen Kunstform möge unsere Aufmerksam-

keit in der Saturation und der konfliktlosen Versöhnung zwischen Subjekt und Objekt vielleicht schlummern. An der Zeit der romantischen Kunstform kam bereits die Idee zu sich selbst zurück, und wir haben kein Merkmal für die Idee. Höchstens können wir die Rückseite oder die Spur der Idee, die vom Kunstwerk entfernt ist, erkennen. Obwohl es mittelbar oder ungeduldig ist, erscheint das Ideenhafte in der symbolischen Kunstform in einer undeutlichen Weise. Hat die Eigentümlichkeit des Ideenhaften entweder einen konfliktlosen Ausdruck oder vielmehr ein fremdartiges und rätselhaftes Aussehen?

Mögen wir dennoch die genaue Beschreibung für die schönsten oder erhabensten Wesen in unserer Kategorie der Darstellungen finden? Wir haben keine Ikonographie der Idee, des absoluten Geistes. Auch in der religiösen Ikonographie zeigen sich die absoluten Wesen oft als Humanfiguren (z.B. Jan und Huberta van Eyck, von S. Bavon), oder als sehr deformierten Menschenkörper, und schließlich als vielfältige Personifikationen. Von diesen Personifikationen getrennt werden die allegorischen Zeichen gebraucht; Fisch, Taube, Kreuz, oder Brot und Wein für die rituelle Zeremonie usw.

Der Realismus ist für das überirdische Objekt nicht passend, und ikonographische Bilder sind höchstens allegorische Darstellungen. Vor diesen Bildern schlagen wir in der bestehenden, vorausgesetzten Codeliste nach, und begnügen uns mit der Entschlüsselung des verborgenen inneren Gehalts. Schließlich ist unmöglich, ein überirdisches Seiendes mit der Darstellungsweise, die eigentlich für reale, körperliche Gegenstände in dieser Welt bestimmt ist, zu verbinden. Das ist auch der Fall bei den symbolischen Zeichen, denn diese Zeichen wurden aus den Formen, die von diesen irdischen Umständen stammen, konstruiert. Weder Taube noch Kreuz noch Schriftzeichen des Sanskrit, der das Sein von Buddha bezeichnet<sup>3</sup>, sind Epiphanie des transzendenten Seienden, sondern nur Zeichenmerkmale.

Transzendenz — sie ist Transzendenz, denn sie ist transzendent. Sie soll keinen Flüchtling vom Horizont der Realität sowie unseres Bewußtseins annehmen. Als marginale Grenzlinie umriß der Horizont, innerhalb einer marginalen Peripherie, die körperliche, irdische Welt. Wenn wir durch und durch und mehr und mehr weitergehen, werden wir das Finalende erleben? Wenn wir die totalen Universalien der Welt voraussetzen, wird sie von der Vorstellung der außer-Total-Universalien begleitet. Sowie wir jedoch immer weiter vorwärts gehen, wird die Horizontlinie immer weiter zurücktreten und sich erneuern und wird eine neue Welt, die noch nicht dagewesen war, erscheinen.

Doch wie Jaspers gesagt hat, gibt es eine absolute Grenze von den totalen Menschheitsarbeiten und -betrieben: Geschichte, Kultur und Bewußtsein überhaupt. Transzendenz außerhalb des Horizonts darf weder unmittelbare Vorstellung noch künstlerische

Bildung annehmen.

Der absolute Geist oder die Idee, die Hegel voraussetzte, ist vielmehr eine geschichtliche Totalität der Welt von Natur und Mensch. Zu dieser Totalität ziehen sich alle, endlichen Geschehnisse unendlich zusammen. Dabei kann die Idee auch nur durch den sinnlichen Anschauungen erscheinen. Doch das Sinn ist überhaupt eine relative, irdische Funktion innerhalb der Schranke der Menschenwelt.

Die Transzendenz nach Jaspers existiert außerhalb der Welt, außerhalb des Kosmos, dem sich unsere Vorstellung anpassen kann. Die Transzendenz schickt uns nur Chiffre, die er als das Zeichen des Scheiterns bestimmte. Wir können das alltägliche und gesellschaftliche Scheitern in unserer Welt bemerken, doch bei Jaspers erscheint es nicht als Scheitern in der ordinären Bedeutung, sondern z.B. als Gelingen. Die Vollständigkeit zeigt Grenze oder Schranke des Vermögens des Menschen, und überdies können wir nicht schreiten. Ein vollkommenes Meisterwerk deutet an, daß der Künstler keine Fähigkeit, die ihn noch vorwärts schreiten ließe, habe. Das Mißlingen und die Ungeübtheit zeigen das relative Scheitern, das innerhalb des Horizonts unserer diesseitigen Welt entsteht. Das Mißlingen ist nur ein relatives Scheitern und hat weder die Verhältnisse noch den direkten Zugang zur Transzendenz. Pietà Rondanini war ein Beispiel des relativen Scheiterns. Wenn auch Michelangelo im Schaffensprozeß auf die ideenhafte Ewigkeit heimlich merkte und auf die Fortsetzung der Arbeit verzichtete, hat dieses schrecklich zerstörende, unvollendete Werk die ewige Absolutheit nicht dargestellt. Aber seine Berührung mit der Transzendenz gäbe es nur beim Verzicht auf Vollendung des Werks.<sup>4</sup>

Danach bleibt nur eine Spur von dieser Gelegenheit, doch die Spur hat in sich selbst eine körperliche Struktur, die von der vollendeten Phase des künstlerischen Werks entfernt ist. Diese körperliche Bildstruktur macht einen eigenen Eindruck auf unserem Bewußtsein. Dieser Eindruck soll nicht als ein eigentlicher Eindruck des künstlerischen Genießens betrachtet werden. Das ist nicht das gewöhnliche Erleben, doch es ist auch außerhalb des Kunstgenusses. Dieses heimatlose, obdachlose Erleben ergibt sich vor den non-finito, zerbrochenen oder korrumpierten Kunstwerken. Als ein Geschehen kann das Gelingen des Werks eine Chiffre, aber nicht die dargestellte Transzendenz sein. Die vollendete Fertigstellung zeigt nicht das Gesicht des göttlichen Seienden. Pietà Rondanini ist zwar nur eine Spur, doch möge sie auch ein Beweis von Gottschauung sein. Die vollendeten Werke haben ihr vollendeten Aussehen und ganz verbrauchten Stoffe, aber unvollendete Werke hinterlassen die halbgaren Stoffe. Die Ungeübtheit oder die Ungewandtheit bei der künstlerischen Gestaltung läßt oftmals die rohen Stoffe, die die Geschicktheit des Künstlers genug erschöpfen sollten, zurück. Nach Meinung von Heidegger soll der Stoff nach der künst-

lerischen Erschöpfung zur Welt „welten“<sup>5</sup>. Nach ihm gibt es eine Pendlung zwischen der sich schließenden Erde und der sich öffnenden Welt. Der halbge „kochte“ Stoff führt uns meistens nicht zur Zufriedenheit des Kunstgenusses. Doch dieser Stoff gibt einen Eindruck auf unser Bewußtsein. Er ist Halbkunst und Halbstoff, Halbwelt und Halberde und gibt einen andersartigen Anstoß als das Kunstrühren.

Bei der künstlerischen Schöpfung wünscht die Erde zum reifen, vollendeten Kunstwerk zu werden. Wenn die Erde jedoch nicht dazu kommen kann, bleibt da nur ein Objekt, das unschmelzbar im Werk ist. Doch die Erde bleibt nicht mehr die Erde, sie stöhnt halb-schlafend und halb-wachend in einem Dämmerzustand. Mit einem Freund, der ruhig schläft, schlafe auch ich ruhig, aber bei seinem Alpdruck erwache ich. Vor dem totgeborenen Kunstwerk aus Stein stehen wir zitternd oder vielmehr erstarrt. Mit den Werken von Pheidias, Polykleitos, Lyssipus und Scopas (obwohl sie Reproduktionen sind) erlebt unser Bewußtsein oft eine saturierte Ruhe. Diese konfliktlose Korrelation zwischen Kunstwerken und Publikum möge zu einer Langweiligkeit, die Oskar Becker als Gegenpol des Schönen behandelte,<sup>6</sup> führen. Junzo Kobata sagte, daß der Grund des ästhetischen Erlebens ein Wunder, das mit dem Numinösen eine Gemeinsamkeit trägt, sei.<sup>7</sup> Ich meine, daß, obwohl Kunst nicht übermäßig wunderbar sei, sie doch sie mindestens einigermaßen wellenförmige Affektion bringe.

#### IV

Der Stoff, der die Spur des künstlerischen Schaffensprozesses hinterläßt, ist der Stoff selbst nicht mehr. Dennoch ist das halberzeugte Kunstwerk auch noch nicht das ganze Kunstwerk. Der Naturbedrohung ausgesetzt wird besonders die Bildhauerkunst im Verlauf der Jahre mehr und mehr zerbrechend sein. Heidegger meinte, daß die Säule des Tempels das Pendeln von Welt und Erde, d.i. Säule und Marmor und unsere Mit-Erschütterung hervorrufen. Das geschieht an den vollendeten Werken und das Geschehen entsteht in anderer Dimension als an den unvollendeten oder verletzten Werken, die den Konflikt zwischen den nicht-Werken in der genauen Bedeutung und der nicht-Stoffe zeigen. Dieser andersartige Konflikt wird im ordentlichen Verhältnis der Kunst mit dem Stoff nicht findbar sein. Er ist ein außerkünstlerisches Erleben, obwohl das auch von ästhetischer Eigenschaft ist. Es ist nicht mehr ein heimliches Einverständnis zwischen Kunstwerk und Anschauer, doch eine Abweichung vom regelmäßigen Kunstgenießen. Unser Erschüttern vor den non-finito Werken oder den verletzten Werken sind anders als vor den vollendeten Kunstwerken. Es hat keine Gemeinsamkeit mit der Bewegung, die hin und her in der Welt und der Erde geschieht, sondern bringt einen Selbstkampf von Halbwelt oder Halbstoff. Besonders wenn es das vollständige Werk ist, gibt es keinen solchen Konflikt, dann ergibt sich die

pendelnde Erschütterung in der Dimension vom Kunstwerk und vom Anschauer. Doch jetzt erleben wir ein reißendes Erschüttern, das geschieht in einem Durchschneiden dieser Dimension. Viele Marmorwerke und Holzschnittwerke waren lange Wind, Regen und Gewitter usw. ausgesetzt und für immer verletzt worden. Besonders in Japan finden wir oft buddhistische Skulpturen und Götterbilder des Volksglaubens im Freien, die aus Steinen gebildet worden waren, wie das Wiesenkreuz oder der Bildstock in Europa, oder Reliefe auf Fels. Sie bringen in unserem Bewußtsein durch ihr Aussehen mit undeutlichen Gesichtszügen außerordentliche Eindrücke, die bei Skulpturen, die in Schreinen von Tempeln oder Bewahrungsräumen von Museen weggeschlossen worden, unerfahrbar sind.

In der symbolischen Kunstform sucht und tastet die Hegelsche Idee umher, jedoch kann sie keine angemessene Form finden, und dabei erregt und rührt sie uns ungeduldig. In der klassischen Kunstform verlieren wir das Sein der Idee, und unsere *αἰσθησις* schlummert im Einverständnis mit dem Werk. Bis zur Rückkehr der Idee auf sich selbst in der Zeit der Philosophie, Zeit der Religion vorbeigehend, macht sich die Geschichte der künstlerischen Anschauung der Idee auf den Weg für die Verschwindung. Aber es ist für uns auch möglich, einen ähnlichen Weg auch auf dem Lebenslauf eines bestimmten Werks anzunehmen. Vor den sogenannten Gefangenen von Boboli Michelangelos oder z.B. Pietà von Palestrina, besonders vor denen, die mit seichten Schnitten gebildet worden, finden wir das keimende Erwachen und einen Hauch, der vom Marmorstoff aus gesandt worden ist. Die Kunstfigur aus Stein tritt vom Stein aus und kommt zum Stein zurück. Bobolis Sklaven deuten diese Geburtswehen der Entstehung von Kunstwerken an. Und non-finito und zu verletzende Werke zeigen jetzt nicht andeutend, sondern klar ihre Geburtsweh und Todesnot. Der Tod des Kunstwerks — doch, was stirbt? Warum schaudern oder trauern wir um seinen Verlust, und dabei gratulieren nicht der Natur zu ihrer Wiedergeburt? Natürlich bedauern wir den Verlust von Denkmälern der menschengeschichtlichen Kultur. Vor Fragmenten oder verkohlten Holzschnitten haben wir eine Rührung, die wir anders als vor dem gewöhnlichen Zustand des Werks finden können. Am diesen Zustand ist die Wechselbewegung zwischen Welt und Erde vielmehr gesund und konfliktlos. Doch von jenem halbnatürlichen und halbkünstlerischen Zustand kommen weder Welt noch Erde zu ihrer Heimat zurück. Da kommt eine Dimension zum Vorschein, die nicht eigentlich von der Natur und auch nicht eigentlich von der Kunst ist. Wir müssen einen neuen Horizont, der den Horizont der Natur und denselben der Kunst überschreitet, voraussetzen. Während der neue Horizont überschreitend ist, ist er doch auch genau mit jenen beiden Horizonten verwandt.

Das Non-finito Kunstwerk zeigt einen jungen Zustand, und das vollkommene und gelungene Werk das

Alter der Reife, das nach Jaspers das Scheitern verursachen kann. Wann wird das gelungene Kunstwerk beginnen, alt zu werden? Nach Hegel entsteht die klassische Kunstform durch die Gelegenheit für Reife der Kunstgeschichte. Während die Kunst die Höhe der Klassik überschritten hatte, hinterließ die Idee ihre eigene Spur und Einprägung von sich selbst auf Kunstwerken. Aber die Idee, der absolute Weltgeist geht als die universale Geschichte selbst, die auch die Kunstgeschichte umfaßt, vorwärts. Nun, da die Idee auf die sinnliche Erscheinung der Kunst verzichtet, hat doch die Idee die romantische Kunst von ihrem allgemeinen Hof nicht vertrieben. Hegel nimmt an, daß die romantische Kunst auch die Kunst sei<sup>8</sup>, doch er meinte auch, daß die romantische Kunst, die nur mit der willkürlichen Ausführung des Schöpfers fertig gemacht wird, mit der Anschauung der Idee nicht verwandt sei. Nun, abgesehen von Hegel, werde ich mich der Aufgabe der Idee von einzelnen Kunstwerk oder Künstler zu wenden.

Zum Beispiel wies bereits Immanuel Kant auf die ästhetische Idee, die für jeden einzelnen Künstler oder Anschauer gilt, hin<sup>9</sup>. Sie ist mutatis mutandis auch die Idee, worin der Schöpfungsprozeß unendlich näher und näher konvergieren soll. Wir wissen nicht, ob sie die Idee ist, die Michelangelo gesehen hatte. Doch ich meine, daß jedes einzelne Werk seine einzelne Idee hat, wenn auch seine Geschicktheit fehlerhaft ist. Abgesehen davon, ob ein Werk gut oder schlecht ist, wird ein vollendetes Werk jedesmal seine eigene Idee andeuten. Der Schaffensprozeß wird allmählich klarer auf diese Idee hindeuten. Wie jedoch geht es mit dem zu verletzenden, zu zerstörenden Werk? Worauf wird sich dabei die Idee begeben?

Dann wird die Idee ihre eigene Stellung nicht mehr einnehmen können. Je mehr ihre Verletzungsstufe fortschreitet, desto mehr wird die Idee, Schritt für Schritt verschwinden. Doch je nachdem diese Idee immer schwächer ist, werden wir eine neuartige Rührung empfinden.

Wenn in den Kunstwerken die Stoffe voll und ganz wieder geboren werden, werden die Werke verschwinden. Wenn jedoch die Werke verletzt werden, werden denn die Stoffe ihre Existenz wiedergewinnen? Obwohl die Stoffe ihre vorigen Qualitäten mehr und mehr erlangen werden, werden doch die wiedererlangten Phasen nicht mehr die vormaligen sein. Sie sind nicht mehr die reinste Naturdinge, sondern zeigen die beschmutzte Natur, die keine Keuschheit hat. Auch nach der vollständigen Zerstörung bzw. Vernichtung wird kaum die Natur zu sich selbst zurückkommen. Es ist verständlich, daß ein Kunstwerk bei der schrecklichsten Zerstörung, zum Beispiel in den kleinen Bruchstücken einer Marmorsäule, sich vom seinen ordentlichen Zustand entfernt. Können wir um eine fremdartige Freundschaft, die zwischen beiden heimatentfernten oder heimatlosen Sachen entsteht, die weder Natur noch Kunst sind, vorstellen?<sup>10</sup>

Die Hegelsche Idee kommt in der symbolischen Kunstform mittelbar mit der Empfindungsfunktion des Menschen jedesmal sinnlich zum Vorschein. Möchte die Idee nicht im Lebenslauf des einzelnen Kunstwerks erscheinen oder verschwinden? Möchte sie, auf dem Wege zur Vollendung des Werks, besonders in der frühen Stufe sehr undeutlich, und an der Verletzungsstufe auch wieder undeutlich, jedesmal andeutend erscheinen? Gibt es da auch die Idee von Kunst überhaupt, außer der Idee vom einzelnen Kunstwerk? Bevor wir vom Anfang der Werkschöpfung ausgehen, wird bereits die Konzeption des Werks als *εἶδος* in unserem Hirn empfangen werden. Im Schaffensprozeß wird die Kunstidee, mit der Idee eigenen Werks, im Werk immer klarer, doch nun andeutend erscheinen. Idee ist nicht bodenlos, abstrakt und ideell schlechthin, meinte Hegel, doch sie ist mit der Wirklichkeit durchdringend. Er sagte, daß das Ideal die Erscheinung der Idee des Schönen sei. Und im geschichtlichen Ideal, i.e. in den Skulpturen der Antike sehen wir den Verschollensein oder die Begrabung der Idee im gemeinen Einverständnis mit der Stoffen. Auch im Höhepunkt des vollendeten Kunstwerks wird sich die Kunstidee und die einzelne Idee des Werks oder Schöpfers in ähnlichen Zustand befinden. In allen Kunstwerken erfahren wir nicht immer die Erschütterung von Pendlung zwischen Welt und Erde. Dennoch ist bei van Gogh die Erschütterung vielleicht zwischen Bild und Schuhen. Die Schuhe sind nicht der Stoff, sondern Darstellungsgegenstand. Die Schuhe sind im Schlaf entweder an der Realität, wenn sie für Bäuerin gut passend sind, oder auch im Bild, wenn es mit der „klassischen und idealistischen Kunstform“ vortrefflich gemalt wird. Und bei dem höchsten Gelingen wird man nicht immer Chiffre „Scheitern“, die von der Transzendenz nach Jaspers uns übergesandt wird, nehmen können. Gewöhnlich merken wir das Scheitern an der Ungeübtheit oder Ungeschicktheit des Werks oder Schöpfers, und an der ungenügenden Ausführung des Künstlers. Diese Werke befinden sich in den höchsten vollendeten Zuständen, jedoch mit Unzulänglichkeiten. Dann werden wir eine Ungeduld spüren, die aus der ungenügenden Verdauung der einzelnen Idee des einzelnen Werks oder Künstlers entsteht.

## V

Nun müssen wir unsere Aufmerksamkeit auf die Alterungserscheinung des Werks, besonders der bildenden Künste richten. Wir erkennen und schätzen oft das alte Aussehen, die Patina des Werks. Es ist nicht die Altertümelei des neuen Werks, sondern das Resultat von Wetter, Wind und Schnee, von langer Dauer.

Da wirkt eine gesamte Kraft nicht nur auf den Willen des Schöpfers und des kurzfristigen Vollendungsstandes des Werks, sondern auch auf die Natur, denn die Natur verliert ihre eigentliche, originale

Phase. Geschichte ist das Selbstdenken des Weltgeistes, der Idee. Die Idee war vormals nur für sehr kurze Dauer durch unsere Sinne auf uns erschienen. Die Idee selbst hat kein Aussehen von sich selbst für uns, doch mittelbar durch eine unvorhersehbare Physiognomie, die nicht durch unseren ordentlichen Kunstgenuß faßbar ist. Vor verletzten, verkohlten, verwitterten und zerbrochenen Kunstwerken hören wir eine schweigende Stimme. Wir wissen weder, woher diese Stimme ruft, noch, woraus sie stammt. Indem die Stimme die Kunstidee, die Naturidee und die einzelne Idee des Kunstwerks und des Künstlers überschreitet, hat sie eine Transzendenz. Am Kliff, auf dem ein Werk der klassischen Kunstform dem Schicksal der Vernichtung begegnet, möge diese Idee, die im Werk geschlummert hat, unerwartet erwachen. Wenn sich das gelungene klassische Kunstwerk auf den Weg zur Vernichtung macht, wird die Idee den langen Übergangsprozeß vom höchsten, vollständigen und idealen Aussehen bis zum ganzen Zusammenbrechen erleben. Bei dieser Gelegenheit möge ihr ungeschminktes Gesicht leise erscheinen. Es möge die schweigende Stimme von Transzendenz sein.

Staiger beschrieb, daß in der Lyrik das Subjekt des Dichters, Abendwanderers und der Natur, die Stille der Berggipfel, im gestimmten Zustand verschwinden. Wie oben erwähnt, gibt es da nur eine Zuständigkeit, die aus den beiden Ekstasen entsteht: die eine von der Menschheit, die andere von der Natur, jedesmal ein außer sich seiender Zustand. Aber diese Entrücktheit ist möglich wegen der Wechselbeziehung zwischen Natur und Dichter, die jeder für sich ein eigenes Grundeigentum haben. Wo ist der Konvergenzpunkt der Nichtkunst und Nichtnatur? Wo ist die Heimat, worauf diese beiden Nichtseienden unendlich zurückkommen? Da gibt es vielleicht weder Beruhigung noch Ataraxie, doch gibt es wohl einen immer unruhigen und ärgernen Zustand, worin weder die Kunst noch der Naturstoff die Ekstasen erfahren kann. Wird dieser Zustand, nach langer Entfernung vom Werk, die Natur an sich, die nicht mehr Stoff für Werk ist, erreichen? Wird die Natur ihre Jungfernschaft zurückbekommen?<sup>11</sup>

## VI

Die Menschen nehmen die Stoffe und Materialien als *ύλη* aus der Natur für ihre Werkzeuge und Kunstwerke. Wenn diese Naturstoffe für Werke ganz passend sein werden, und die Werke in diesen Stoffen stehenbleiben, scheint uns es, daß die Natur in einer bewußtlosen Ruhe begraben werde. Die erwähnte Erschütterung wird, besonders bei den gelungenen Werken, nicht immer von uns bemerkt werden. Doch am Schaffensprozeß oder Zerstörungsprozeß der Werke spüren wir das Appellieren oder das Klagen der Natur, die die Erde von Stoffen ist. „Natürlich“ ist die Natur eine an sich Seiende, die gegen sich selbst — Regen, Schnee, Vulkanausbruch, Verwitterung —

einen immanenten Kampf, der eine schicksale Notwendigkeit seiner selbst ist, übernimmt.

Im Kampf gegen die Kunst jedoch erwacht vielmehr und vergegenständlicht sich die Natur. An der Verletzung des Kunstwerks erwacht die Natur, und umso mehr das Werk immer und weiter zerfallend ist, um so eher wird es auf den Weg zu sich selbst vorwärtsgehen. Es ist für die Natur ein Heimweg, der von der Menschenwelt aus zwangsweise über eine lange Entfernung führt. Dann erwacht die Natur und ohne Rückblicke wird sie sich zu sich selbst begeben. Dann trägt sie den Anschein eines Fürsichseienden. Natur an sich ist eigentlich nicht das Fürsichseiende. Während sie diesen langen Weg erfährt, hält sich das Kunstwollen des Künstlers und des Kunstwerks an seiner eigenen Existenz fest. Wenn es nur ein wenig die Spuren seines ehemaligen Seins besitzt, bekommt die Natur ihr eigentliches Sein nicht zurück. Nun, da weder die Natur noch die Kunst ihre eigentliche Seinsweise haben, verliert diese den Hauch der Menschenseele, und jene kann nicht ihre eigentliche, unbefleckte Keuschheit wiedergewinnen. Beide werden von ihrer Heimat getrennt, und bleiben in einen unbestimmten Zustand zusammen.<sup>11</sup> Dieser Zustand bringt beiden keine Beruhigung oder Schlummerung. Er ist ein Exil, worin die Verbannten sich immer unsicher fühlen. Er ist auch ein Schlachtfeld, worin beide verzweifelt einander bekämpfen.<sup>12</sup>

Bei Schopenhauer kann man lesen, daß die Kunst eine Ataraxie bringe, wenn es auch nur ein Augenblick sei, inmitten der Kämpfe von Willen aller Seienden, einschließlich der Naturwesen. Nachdem das Kunstwerk seinen spitzartigen Höhepunkt überschreitet, lebt der Wille, womit die Natur zur Natur selbst zurückkehren will, wieder auf. Sehr langsam entfernt sich das Kunstwerk vom Kunstwerk; zwar langsam, doch ohne langweilige Gebärde. Beim Stöhnen und Weh der Nichtkunst und der Nichtnatur anwesend ist, kann man schüttern und schaudern andersartig als beim gewöhnlichen Kunsterfahren.

### Anmerkungen

- 1) Aber selbst Hegel wies bei der klassischen Bildhauerkunst auf einen bestimmten Eindruck von der Kraftlosigkeit hin. „Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus.“ (Werke, Bd. 14, Suhrkamp Theorie Werkausgabe, S. 132)
- 2) „Wir sind gestimmt, das heißt durchwaltet vom Entzücken des Frühlings oder verloren an die Angst des Dunkels, liebestrunken oder beklommen, immer aber <eingenommen> von dem, was uns als körperliches Wesen — in Raum und Zeit — gegenübersteht. Es ist darum sinnvoll, daß die Sprache ebenso von der Stimmung des Abends wie von der Stimmung der Seele redet. Beide sind ununterscheidbar eins. Durchaus bewährt sich Amiels Wort <Un paysage quelconque est en état de l'âme>. Nicht nur von Landschaften gilt dieses Wort. Alles Seiende vielmehr ist in der Stimmung nicht Gegenstand, sondern Zustand. Zuständlichkeit ist die Seinsart von Mensch und Natur in der lyrischen Poesie.“ (Grundbegriffe der Poetik. 1946, Zürich, 4. Aufl. S. 61f.)
- 3) Zum Beispiel in sog. Siddam-skript zeigt die Kalligraphie von <kyriik> Amida.
- 4) H. von Einem betrachtete Mathaeus (Firenze, Accademia) als ein non-finito Werk, in dem dennoch die Idee gegenwärtig sei. Vgl. <Das Unvollendete als künstlerische Form> hrsg. von J.A. Schmoll, 1959, Bern.
- 5) „Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. Im Welten ist jene Geräumigkeit versammelt, aus der sich die bewahrende Huld der Götter verschenkt oder versagt.“ (<Der Ursprung des Kunstwerks> Holzwege, 1950, S. 34)
- 6) „……der völlige Mangel an Interesse charakterisiert offenbar das Langweilige, welches — viel mehr noch als das Häßliche — den eigentlichen Gegenpol des Schönen darstellt……“ (<Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers> Festschrift Ed. Husserl, 1929, Tübingen, S. 33)
- 7) „Wir sind überzeugt, daß der Grund des ästhetischen Erlebens auch ein *Wundergefühl*, das nicht zur Zone vom Naturhaften gehört, ist.“ (木幡順三: 求道芸術, 1985, Tokyo, S. 20)
- 8) In seinen Vorlesungen über die Ästhetik, redete Hegel z.B. über Ossian mehrmals sehr leidenschaftlich. Er nahm den Wert der romantischen Künste an.
- 9) „Hieraus folgt aber, daß das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks, eine bloße Idee sei, die jeder in sich selbst hervorbringen muß, und *wonach* er alles, was Objekt des Geschmacks, was Beispiel der Beurteilung durch Geschmack sei, und selbst den Geschmack von jedermann, beurteilen muß.“ (Kr. der Urteilkraft, § 17. stw. Ausg., S. 150.)
- 10) G. Simmel hatte die andeutende Ansicht in bezug auf die Ruine des Bauwerks. „……ist es der Reiz der Ruine, daß hier ein Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird. Dieselben Kräfte, die durch Verwitterung, Ausspülung, Zusammenstürzen, Ansetzen von Vegetation dem Berge seine Gestalt verschaffen, haben sich hier an dem Gemäuer wirksam erwiesen.“ (Philosophische Kultur, orig. Ausg. 1923. Wagenbach Ausg. 1983, S. 108) „Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hatte.“ (ebda.)
- 11) Hegel meinte, daß selbst das Kunstwerk vom ordentlichen Zustand eine Entfremdung oder Entäußerung vom Geist sei. „……wenn auch die Kunstwerke nicht Gedanken und Begriff, sondern eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichen hin sind, so liegt die Macht des denkenden Geistes darin, nicht etwa nur sich selbst in seiner eigentümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebenso sehr sich in seiner Entäußerung zur Empfindung und Sinnlichkeit wiederzuerkennen, sich in seinem Anderen zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt.“ (Bd. 13, S. 27f.)
- 12) Kazuyoshi Fujita meinte, daß das Werk, das nicht mehr Kunstwerk heißt, auch seine Dinglichkeit verliert. Es ist ordentlich nicht Ding, sondern Pseudo- Ding. Doch er erwähnte nicht, warum es denn nicht Pseudo-Kunst ist. Aber er sagte, daß es einen neuen Seinsgrund, „Zwischen-Topos“ zwischen Kunstwerk und alltäglichen Lebenszeugen oder Lebensumständen, gibt. (Vgl. 藤田一美: 芸術の存在論, 1995, Tokyo, S. 393, 401)