

2. Die Kunst als Wissenschaftskriterium

- p. 43 Die Wissenschaft hat als solche keinerlei Bezug zur Kultur, weil sie sich außerhalb jener Sphäre entwickelt, welche die der Kultur ist. Eine solche Situation, die wir im vorhergehenden Kapitel darzustellen versuchten, rechtfertigt in sich keine herabsetzende Bewertung sowie keine Verurteilung, um die Wissenschaft herabzu-stufen. Nur wenn man den Bereich der Wissenschaft als den einzig wirklich existierenden Seinsbereich versteht und daraufhin jener andere Bereich, worin das Leben und seine Kultur sich hält, ins Nichtsein oder in den Schein der Illusion verworfen wird, dann gehört es zur Pflicht des Philosophen einzugreifen. Um es nochmals zu sagen: Nicht das Wissenschaftswissen ist in Frage gestellt, sondern die heute damit verbundene Ideologie, wonach es das einzige mögliche Wissen ist, das alle übrigen ausschalten soll. Denn dies ist zumindest die einzige Gläubigkeit, die in der modernen Welt inmitten des Zusammenbruchs aller Gläubigkeiten weiterbe-steht, nämlich die bereits begegnete und weltweit ver-breitete Überzeugung, wonach Wissen mit Wissen-schaft synonym sei.
- p. 44 Wenn wir das Kriterium der Kunst nehmen, um den Bezug der Wissenschaft zur Kultur zu ermessen, so werden wir vom Taumel ergriffen, denn wir finden uns dann wirklich vor ein Nichts gestellt. *Die Kultur ist in der*

Tat eine Aktivität der Sinnlichkeit, die Vollendung ihrer Vermögen, während die moderne Wissenschaft mit der Ausschaltung der sinnlichen Naturqualitäten das ihr eigene Feld definiert und sich selbst durch den Ausschluß dieser selben Sinnlichkeit bestimmt. Somit fallen Wissenschaft und Kunst in einen je unterschiedlichen Bereich auseinander, und zwar durch die Wirkung einer so radikalen Heterogenität dieser ihrer gegenseitigen Bereiche, daß das Denken eines möglichen Bezugs zwischen den beiden sich zumindest für den Augenblick als unmöglich erweist.

Wir werden uns durch den oberflächlichen Einwand nicht stören lassen, wonach es möglich sein soll, innerhalb der wissenschaftlichen Arbeit selbst und ihrer Ergebnisse zahlreiche "Schönheiten" zu finden. Die Aufnahmen, die mit Hilfe von Mikroskopen unterschiedlicher Größe erzielt wurden, sind nicht nur mit Recht wegen der Fremdartigkeit der Welten, die sie uns wahrzunehmen erlauben, berühmt, sondern unser Interesse gilt hier der Harmonie der Darstellungen, die sie uns liefern. Zusammen mit ihrer Kraft der Verzauberung verleiht eine solche Harmonie denselben einen unbestreitbar ästhetischen Charakter. Deshalb ist es nicht erstaunlich, daß solche Fotografien in vielen Werken über die Kunst zu finden sind, wo sie beispielsweise mit Malereien verglichen werden, die als avantgardistisch gelten und zu deren Rechtfertigung sie dann dienen sollen. Zu allen Zeiten haben im übrigen zahlreiche Künstler, insbesondere die größten unter ihnen, danach gestrebt, ihrem Suchen eine Erkenntnisbedeutung zu geben, indem sie sich vornahmen, in das Herz der

Dinge vorzustoßen und eine bis dahin unbekannte Offenbarung von ihnen hervorzubringen. Es mag hier genügen, die Namen von Leonardo da Vinci und Dürer zu erwähnen.

p. 45

Der überraschende Parallelismus, der sich in jüngster Zeit zwischen gewissen Forschungen im bildnerischen Bereich und verschiedenen wissenschaftlichen Entdeckungen einstellen konnte, wie eben zum Beispiel im Hinblick auf mikroskopische Phänomene, ist ein Hinweis - wenn nicht ein Beweis - für die Einheit wie für die Universalität des Wissens. So kann jede wirklich originale und mithin ungewöhnliche Schöpfung im Bereich des graphischen oder bildnerischen Schaffens ihre unvorhergesehene, aber unbestreitbare Ähnlichkeit mit irgendeinem Beleg, der von der Grundlagenforschung an den Tag gebracht wurde, als Vorwand benutzen und von letzterer eine Art Bestätigung erhalten. So war Kandinsky erschüttert, als er von Bohrs Theorien über die Atome Kenntnis bekam. Indem er darin die Idee einer Auflösung der objektiven Wirklichkeit oder zumindest einer Destruktion dessen erblickte, was bis dahin für die Natur der Dinge gehalten wurde, entnahm er diesem Sachverhalt einen mächtigen Antrieb, um bestimmten seiner Intuitionen ihre volle Entwicklung zu verleihen, die in dem enden sollte, was bald die abstrakte Malerei hieß.

Beschränken wir uns für den Augenblick auf die Beobachtung, daß die vorgenommene Annäherung zwischen gewissen ästhetischen Schöpfungen einerseits und wissenschaftlichen Ergebnissen andererseits die umgekehrte Bedeutung von jener hat, die man ihr zu geben

können glaubt. Daß die Fasern eines Blattes oder die Kristallstrukturen den Ergebnissen von Versuchen gleichen, die bezüglich der reinen graphischen Elemente wie Punkt, Linie usw. unternommen wurden, oder daß mikroskopische Aufnahmen von Pflanzen- oder Mineralformen mit Bildwerken - und vor allem den innovativsten - vergleichbar sind, zeigt nicht, daß der Bereich der Wissenschaft, und sei es auch nur teilweise, sich mit dem der Kunst deckt, das heißt mit der Sinnlichkeit und dem Leben. Ganz im Gegenteil haben die hervorgebrachten Ergebnisse von Kristall- und Pflanzenformen keinen ästhetischen Wert, weil sie "wissenschaftlich" sind und eine wissenschaftliche Wahrheit offenbaren oder die Gültigkeit bzw. Aufhebung von reinen Theorien belegen. Sie besitzen diesen ästhetischen Wert, insofern sie sich einer menschlichen Sinnlichkeit geben. Nur für diese und ausschließlich für diese hat und kann eine bestimmte Konstruktion oder Anordnung von Elementen eine bildnerische Bedeutung haben. *Die Gesetze, die diese wissenschaftlichen Dokumente schön sein lassen, sind die ästhetischen Gesetze der Sinnlichkeit; es sind nicht die mathematischen oder physikalischen Gesetze, die der Forscher an ihnen zu entziffern versucht.*

Wenn nun solche Darstellungen dem Künstler oder Kunstliebhaber außer der Bedeutung, die sie für den Forscher haben, eine andere anbieten, so geschieht dies genau deshalb, weil die wissenschaftliche Welt abstrakt ist und von der Nichtbeachtung der sinnlichen Elemente herstammt, die a priori zur Natur und damit zu jedem Naturding gehören. Daß die Farben und sinnlichen Formen auf den Fotobildern bleiben, wo sie uns

p. 46

durch die Harmonie ihrer Darstellung beeindrucken können, zeigt an, daß sie aus der Natur nicht weggelassen werden können und die Galileische Abstraktion darin besteht, ihnen keine Aufmerksamkeit mehr zu schenken bzw. sie nicht mehr in den Berechnungen erscheinen zu lassen - aber sie keinesfalls zu unterdrücken vermag. Dies hat seinen Grund darin, daß diese Farben und Formen für das Sein der Natur konstitutiv sind, denn die reale Natur ist die sinnliche Natur und nicht jenes Universum der Idealitäten, die die Wissenschaft ihr in ihren Konstruktionen und Theorien substituiert. Folglich sind die wissenschaftlichen Gegebenheiten sowie die Wissenschaft selbst nur insoweit der "Schönheit" fähig, als sie sich über die Abstraktion hinaus und in Wirklichkeit durch sie letztlich auf die einzige existierende Welt beziehen, die diejenige des Lebens ist.

p. 47

Warum die Kunst notwendigerweise innerhalb der menschlichen Erfahrung als eine der Grundformen jeglicher Kultur auftaucht, ist eine unserer Fragen, auf die wir nunmehr schon eine sichere Antwort geben können. Die Natur ist wesenhaft eine sinnliche Natur, weil der Bezug zum Objekt - nämlich die Ekstase letztlich, worin jede Natur und der Bezug selbst gründen - sich in seiner Transzendenz selbstaffiziert, so daß zum Beispiel das Sehen ein sinnliches Sehen ist. Deshalb begann Kant seine Forschung, als er die Bedingungen jeder möglichen Erfahrung, das heißt für ihn einer jeden möglichen Welt, aufsuchte, mit einer "Transzendentalen Ästhetik" - also mit der Analyse der Sinnlichkeit. Gewiß erfolgt diese Analyse auf einer Ebene, die noch

diejenige der Faktualität ist. Sie *begegnet* der Sinnlichkeit bei der Geburt der Welt, ohne wirklich das Motiv des sinnlichen Charakters dieser Geburt zu verstehen. Dieses Motiv ist für uns da: Die Welt ist eine sinnliche Welt, weil sie als *Lebenswelt* und nicht als Welt eines Bewußtseins in ihrem Grund affektiv ist, und zwar gemäß der innersten Möglichkeit ihrer ekstatischen Entfaltung.

Doch bildet die Sinnlichkeit nicht nur das apriorische Wesen einer jeden möglichen Welt, sondern sie definiert auch jenes der Kunst. "Nur durch das Gefühl [...] ist das künstlerisch Richtige zu erreichen," erklärt Kandinsky.¹ Sowie: "Da die Kunst auf das Gefühl wirkt, so kann sie auch nur durch das Gefühl wirken." Folglich besitzen die bekannten Gesetze des Schönen, da sie jene der Sinnlichkeit sind, nur den Schein der mathematischen, idealen und objektiven Gesetze. Selbst wenn es gelingen sollte, den Formen und Verhältnissen, die die verschiedenen Bildelemente einer Komposition unter sich knüpfen, eine streng mathematische Formulierung zu verleihen, so wäre dies nur die ideale Annäherung an die Verhältnisse und Gleichgewichte, die im Inneren der Sinnlichkeit auftreten und in ihr sowie in deren eigenen Gesetzen ihre Möglichkeit sowie ihre Erfordernisse finden, denen sie entsprechen, das heißt ihren letzten Grund. Deswegen sagt Kandinsky außer-

p. 48

¹ Über das Geistige in der Kunst, Bern: Bentelli ¹⁰1952, 84 f. - In der französischen Übersetzung steht für Gefühl *sensibilité*, was in Henrys eigenem Text mit Sinnlichkeit wiedergegeben wird (Anm. d. Übers.).

dem: "Die Proportionen und Waagen sind nicht außerhalb des Künstlers, sondern in ihm."

In dem Maße, wie die Kunst die Verwirklichung der Fähigkeiten der Sinnlichkeit ist, bildet sie keinen Sonderbereich, sondern sie unterhält mit der Welt, ja mit jeder möglichen Welt im allgemeinen, eine Resonanz, wenn gilt, daß diese eine sinnliche Welt ist, die in der Sinnlichkeit geboren und von ihr getragen wird. Somit fällt die Lebenswelt, in der die Menschen leben, ganz unter die Kategorien der Ästhetik und ist von ihnen aus verständlich. Es ist eine Welt, die notwendigerweise schön oder häßlich ist. Wenn sie weder das eine noch das andere ist, so entspricht dies einer Art mittlerer Neutralität, die nur eine ästhetische Bestimmung unter anderen ist, das heißt ein bestimmter Zustand der Sinnlichkeit, der die Welt grundsätzlich übergeben ist. Deshalb schließt jede Kultur in sich die Kunst als eine ihrer Wesensdimensionen ein, denn die Kunst gehört von Natur aus zur Lebenswelt, in der die Menschen leben. Jeder Mensch als Bewohner dieser Welt ist nämlich in seiner Potentialität ein Künstler, zumindest ein solcher, dessen Sinnlichkeit als die transzendentale Bedingung dieser Welt und ihres Erscheinens fungiert.

Was es jetzt zu verstehen gilt, ist die Bedeutung des Außerspielsetzens der Sinnlichkeit durch die Wissenschaft, ihr Ausschluß aus der Welt, deren begründende Möglichkeit sie indessen bildet. Im strengen Sinne ist dieser Ausschluß unmöglich, da die Sinnlichkeit, wie wir es gerade in Erinnerung gerufen haben, die transzendentale Bedingung von allem ist, was die Form einer "Welt" zu empfangen vermag. Nur aus der wissen-

schaftlichen Welt ist die Sinnlichkeit entfernt. Und aus diesem Grunde ist diese Welt abstrakt, was heißen will, es ist eine Welt, in der die Sinnlichkeit nicht mehr berücksichtigt wird, obwohl sie als deren unbemerkt Bedingung weiterbesteht. Genau dies hatte unsere Untersuchung der mikroskopischen Fotoabzüge der verschiedenen Materialien gezeigt, denn ihr wissenschaftlicher Charakter verhinderte nicht ihr Erscheinen in dem Maße, wie diese Erscheinung diejenige einer Welt mit "ästhetischen" Eigenschaften war.

Deshalb ist die Situation die folgende: In der einzige existierenden Welt, die jene des Lebens ist, kann man sich ihr gegenüber so verhalten, daß durch das Außerspiel setzen ihrer sinnlichen Qualitäten und deren totale Nichtbeachtung Veränderungen in diese Welt eingeführt werden, die ihre Voraussetzungen in den idealen Bestimmungen der Wissenschaft und nur in diesen finden. Man steht also *Wirkungen gegenüber, die in einer Welt erzeugt werden, welche notwendigerweise jene der Sinnlichkeit ist, auch wenn diese Sinnlichkeit selbst nicht mehr berücksichtigt wird.* Letztere verschwindet nicht. Die sinnlichen Elemente bestehen als die unumgänglichen Träger dieser *Lebenswelt* weiter. Allerdings geschieht es, daß diese sinnlichen Bestimmungen sich nicht mehr in Abhängigkeit von den inneren Gesetzen der Sinnlichkeit bestimmen und sich danach *ausrichten*: Eine wesenhaft ästhetische Welt hört dann auf, ästhetischen Anordnungen zu gehorchen, und von solcher Art ist die Barbarei der Wissenschaft. Hierzu folgende Beispiele.

Im griechischen Eleutherai bestehen noch die Reste einer der Festungen, die im 6. Jahrhundert Attika bewachten. Es handelt sich um eine wunderbare Mauer aus wuchtigen Steinblöcken, die in der Sonne glänzen, doch leider führt über sie eine Starkstromleitung hinweg. Wenn es darum ginge, elektrischen Strom von einem Ort zum anderen zu transportieren und die günstigsten Bedingungen für diese Maßnahme zu berechnen, so war wahrscheinlich die von den griechischen Ingenieuren beschlossene Lösung die richtige. Wenn diese sich uns aber als eines der unzähligen Beispiele für die Barbarei anbietet, die unsere Welt verwüsten, dann deshalb, weil in diesen Berechnungen und deren Ermöglichung von der Sinnlichkeit abstrahiert wurde. Und wir verstehen ein wenig besser, was diese ist und was ihre Nichtbeachtung durch die Wissenschaft bedeutet. Denn die Sinnlichkeit begrenzt keinen Sonderbereich der menschlichen Erfahrung, das heißt einen Ausschnitt des Seins, den man tatsächlich vernachlässigen könnte, um sich besser dem Studium eines anders beschaffenen widmen zu können. Als ihr Substrat ist die Sinnlichkeit das Ganze der Erfahrung und folglich das Ganze der Welt, wodurch letztere sich notwendigerweise als ein Ganzes darbietet. Es ist eine große Illusion zu glauben, es gäbe so etwas wie eine objektive Totalität, und die Welt entspräche genau dieser. Sie wäre ein Sack, der alles enthält, worin Wesen und Dinge nebeneinander Platz finden: die Steine, die Erde, der Himmel, der elektrische Strom, die Menschen. Es gibt keine mögliche Welt als reine Welt, keine radikale Äußerlichkeit, die allein auf sich zurückführt wäre. In einem

Medium radikaler Äußerlichkeit wäre jedes Element allen anderen gegenüber so fremd, daß es keinerlei Bezug zu ihnen unterhalten könnte, nicht einmal den der Äußerlichkeit, so daß eben ein solches Medium nicht denkbar ist. Wenn wir von der Welt als einem Medium reiner Äußerlichkeit sprechen, so setzen wir in Wirklichkeit etwas voraus. Diese unsere Voraussetzung ist die Einheit dieses Mediums, das heißt dieses "Medium" selbst als solches - im vorliegenden Fall die Selbstaffektion der Ek-stase der Äußerlichkeit, die diese als Äußerlichkeit ermöglicht, mithin in ihrer Selbstaffektion und durch sie.

p. 51

Was wir soeben erwähnt haben, betrifft die sinnliche Welt, eine Welt, deren Einheit, das heißt Möglichkeit, die Sinnlichkeit ist. In der Sinnlichkeit hält sich alles als Eines, als in einer Einheit erfaßt und somit im Bezug zum übrigen Seienden. Deshalb ist es im Hinblick auf die Sinnlichkeit nicht möglich, nur *ein* Ding in Betracht zu ziehen und die anderen zu vernachlässigen. Wie die griechischen Ingenieure kann man sich nur für den elektrischen Strom und die Umstände seines Transports interessieren, so für die Berechnungen, die letzteren mit seinen Voraussetzungen betreffen, für die Höhe der Leitungsmasten, den Kabelwiderstand, die Stromfrequenz usw. All diese "Elemente" gehören nichtsdestoweniger zu einer einzigen Welt, nämlich zu derjenigen, worin die Festung liegt, die sich nicht dank eines bloßen Äußerlichkeitsverhältnisses unter der Stromleitung befindet, das heißt im vorliegenden Fall aufgrund des Raumverhältnisses des Einen-äußerhalb-des-anderen unter der Gestalt des Nebeneinander bzw.

Untereinander. Denn die Festung ist in sich nicht mehr "unter" der Starkstromleitung, wie diese "über" sie hinwegführt. In einem Äußerlichkeits- oder reinem Raumverhältnis, das nur von der Äußerlichkeit des Raumes gebildet wäre, haben sie keinen Bezug zueinander, das heißt, sie sind weder nah noch fern. Wenn sich infolge irgendeiner Naturkatastrophe, etwa eines Erdbebens, ein gerissenes Leitungskabel auf die Mauer aus Steinen herabsenkte und auf einen dieser Steine zu liegen käme, so würde es ihn nicht "berühren". Das Bild von Milliarden von Lichtjahren wäre eine sehr schwache Vorstellung oder besser gesagt vollkommen unangemessen, um eine Idee von der grenzenlosen, unendlichen Distanz zu vermitteln, die beide voneinander für immer trennen würde.

Als ein Nebeneinander oder "Unter"-einander ordnen sich Festung und Stromleitung nur auf diese Weise innerhalb einer Einheit an, die diejenige einer Sinnlichkeit ist. Als Selbstaffektion der Ekstase der Äußerlichkeit ist die Ekstase wesentlich individuell, weil die Selbstaffektion als solche das Wesen jeder möglichen Ipseität bildet. Das *Individuum* ist somit das Ganze des Seins; in ihm und durch es wird das Seiende in einem Ganzen erfaßt und als solches dargeboten. Weil sich ein Individuum vor ihnen befindet, und zwar nicht als empirisches Individuum im Raum, sondern als die Ipseität jeder Vielheit und jeder ekstatischen Teilung, sind Festung und Stromleitung zusammen in einer gemeinsamen Welt. Die Gesetze ihres Einheitsverhältnisses sind die Gesetze der Sinnlichkeit, das heißt jenes Ungeteilten, welches das Individuum ist - mithin sind es

ästhetische Gesetze. Was die Nichtbeachtung der Sinnlichkeit durch die Wissenschaft bedeutet, ist hiermit ganz klar geworden. Es handelt sich um das Zusammenstellen, in diesem Fall um die Leitung und die Fe stung, ohne jene Gesetze zu berücksichtigen, die jedes mögliche Zusammenstellen letztlich gründen. Diese Gesetze sind deswegen keineswegs zerstört, ebensowenig wie die ästhetische Welt, die sie ausmachen. Tatsache ist nur, daß eine von Natur aus ästhetische Welt im modernen Zeitalter eine Gestalt erhält, die nunmehr die ihre sein wird: jene des Grauenhaften und des Grauens.

Die Rolle der Wissenschaft wird deutlich, wenn sie den Anspruch erhebt, ins Innere der Ästhetik selbst einzugreifen, sofern letztere hierbei als eine Disziplin des Wissens verstanden wird. Das Wort "Ästhetik" hat notwendigerweise in der Tat mehrere Bedeutungen. Den Grundstrukturen des Seins und deren Ursprungsteilung entsprechend kann es in einem zweifachen Sinn praktisch und theoretisch verstanden werden. Als Praxis bezeichnet die Ästhetik eine Modalität des Lebens der Sinnlichkeit und korrelativ dazu der Welt, die ihr zugehört, das heißt der Lebenswelt als sinnlicher Welt. Das spezifische Tätigsein des Künstlers oder auch des Kunstliebhabers ist nur eine Aktualisierung des Lebens der Sinnlichkeit, ihre Verwirklichung für sich und durch sich selbst, ihre Selbstentwicklung wie -vollendung und damit ihre Steigerung. Das Verhältnis zwischen dem Leben der Sinnlichkeit und dem ästhetischen Leben im strengen Sinne bietet uns ein bevorzugtes Beispiel für das allgemeine Verhältnis zwischen dem Leben und der

p. 53

Kultur, so wie es uns zu verstehen erlaubt, auf welche Weise die letztere tatsächlich nur die Verwirklichung des ersteren ist.

Mit "Ästhetik" wird auch eine theoretische Disziplin bezeichnet, die die soeben genannte ästhetische Wirklichkeit zu ihrem Gegenstand hat. Ganz offensichtlich ist dieser Gegenstand ein doppelter. Einerseits handelt es sich um die Sinnlichkeit im allgemeinen, und zwar mit der Welt, die ihr zugehört. Kant hat die Untersuchung der so verstandenen Sinnlichkeit den Namen "Transzendentale Ästhetik" gegeben. Andererseits handelt es sich um jene Dimension der Kultur, worin das Leben der Sinnlichkeit seine höchsten Verwirklichungsformen erreicht. Gewöhnlich nennt man "Ästhetik" die theoretische Disziplin, die das Studium dieser höheren Formen des künstlerischen Schaffens verfolgt, und zwar zusammen mit allen genialen Werken, zu denen dieses Schaffen geführt hat.

Wenn jede Kultur wesenhaft praktisch ist, erscheint die Möglichkeit selbst einer theoretischen Kultur problematisch und stellt sich von Anfang an als eine Aporie dar. Das unsichtbare Leben hat weder Gestalt noch Antlitz, weder Innen- noch Außenseite, weder Vorn noch Hinten, weder Ecke noch Seite noch Oberfläche, keinen äußeren Aspekt, kein Gesicht seines Seins, das einem Außen zugekehrt wäre und sich einem Blick darböte. Wie könnte ein solches Leben eines Tages von diesem Blick erreicht werden, ihm begegnen, von ihm untersucht und erkannt werden? Man wird einwenden, daß - trotz des tatsächlichen Unbekanntbleibens des ästhetischen Tätigseins als Praxis, als Weise der Sinn-

lichkeit und somit des Lebens, wo dieses Tätigsein in die geheimnisvollen Tiefen allen sich entfaltenden Schaffens und insbesondere der Kunst eingetaucht ist - diese als Ästhetik bezeichnete theoretische Disziplin dennoch imstande ist, sich einen Gegenstand als Materie ihrer Erkenntnis zu geben: nämlich das Werk selbst in seiner Objektivität, das heißt das Kunstwerk in seiner unwiderlegbaren Zugehörigkeit zu einer Welt. Wir werden zeigen, daß dies nicht der Fall ist, insofern die angebliche Objektivität des Kunstwerks nur einen Schein darstellt, den die Analyse notwendigerweise durchdringen muß, falls sie jenen Ort erreichen will, wo sich das Werk selbst in Wirklichkeit hält. Folglich verbleibt die Frage einer theoretischen Kultur, das heißt einer Theoretisierung der Praxis, im Zentrum einer jeden Reflexion über die Kultur als eines ihrer zwangsläufigen Themen. Wir werden es hier nicht erörtern. Unser Problem ist für den Augenblick begrenzter. In dem die Möglichkeit einer theoretischen Ästhetik vorausgesetzt wird, handelt es sich darum, die Auswirkung eines Eingreifens der Wissenschaft zu ermessen. Denn wenn eine Ästhetik heute unter den Menschen noch Bürgerrecht genießt, geschieht es dann nicht nur unter der Bedingung, daß auch sie den subjektiven Eindrücken und kontingenten Meinungen der Individuen entgeht - mithin unter der Bedingung der "Wissenschaftlichkeit"?

Auf halbem Wege zwischen Athen und Eleusis erhebt sich auf der antiken heiligen Straße das Kloster von Daphni. An der einstigen Stelle eines alten Apolloheiligtums wurde im 5. Jahrhundert eine Kirche im Basili-

kenstil errichtet, um den Pilgern, die sich zu den letzten Feiern der orphischen Kulte begaben, das Christentum anziehend zu machen. Während der "schwarzen Epoche" Attikas verlassen und in Trümmern, wurde diese Kirche im Jahre 1100, wie uns mitgeteilt wird, von einem bekannten Christen wiedererrichtet, der den Neubau mit "herrlichen Mosaiken und vielfarbigem Marmor" schmückte. Obwohl die Mosaiken die edelste und reichste aller ausdrucksvollen Auskleidungen bilden, sind sie deswegen nicht weniger zerbrechlich. Und es grenzt an ein Wunder, daß nach einer bewegten Geschichte des Klosters, das schließlich als Fluchttort für griechische Patrioten während der Revolution, als Kaserne und als Asyl für Geisteskranke diente, die genannten Mosaiken bis zu uns heute überdauern konnten und sich nach großen Restaurierungen am Jahrhundertende den Menschen unserer Zeit in ihrer einstigen Pracht darbieten.

Restaurieren heißt die materielle Vollständigkeit eines Kunstwerks oder eher eines stofflichen Trägers wiederherstellen, insoweit dieser letztere beschädigt wurde. In sich freilich ist das Kunstwerk nichts Materielles. Die gewürfelten Mamorstücke eines Mosaiks, das Holz oder das Kupfer eines Stichs, die Leinwand eines Gemäldes sowie die Farben, die es bedecken, sind gewiß "Dinge", die zur uns umgebenden Welt gehören. Aber in der ästhetischen Erfahrung (sei es die des Kunstschaffenden oder des Betrachters) dienen diese materiellen Elemente nur dazu, eine Realität anderer Ordnung abzubilden: eine von Gemälde, Stich oder Mosaik dargestellte Realität, die jene des Werkes selbst ist.

Man kann die Leinwand des Gemäldes wahrnehmen und ihre körnige Struktur wie ihr Rissigwerden untersuchen, was geschieht, wenn man ein Gemälde genauestens datieren will. Im Fall einer Malerei auf Holz wird man festhalten, daß sie flämisch ist, wenn es sich dabei um Eiche handelt, bzw. italienisch, wenn es Tanne ist. Sobald jedoch die ästhetische Schau beginnt und die "Leinwand" oder das "Holz" ein "Bild" werden, um so in die eigenständige Dimension des Kunstwerks einzutreten, wird dieses neutralisiert. Dann wird es nicht mehr als Objekt der Welt wahrgenommen oder gesetzt, sondern als eine Wesenheit, die keine andere Aufgabe hat, als die "im Bild" dargestellte Realität abzubilden. Auch diese Realität wird neutralisiert, insfern sie ebensowenig zur realen Welt gehört wie die Elemente, die diese Realität darstellen. Mit ihnen bildet sie eine einzige und neue Seinsdimension, in deren Innerem die Elemente durch Ähnlichkeitsbezüge miteinander verbunden sind, was die ontologische Dimension der Kunst ausmacht. In der ästhetischen Betrachtung des Kupferstichs von Dürer "Ritter, Tod und Teufel", um Husserls² bekanntes Beispiel aufzugreifen, sind wir weder dem Kupferstichblatt noch den in schwarzen Linien darauf erscheinenden Figürchen zugewandt. Vielmehr den "abgebildeten Realitäten", die "im Bilde dargestellt sind" und eben nicht mehr den Kupferstich als Objekt der Welt bilden, sondern das "Objekt" Kup-

p. 56

² Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, 1. Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie (Husserliana III/1), Den Haag: Nijhoff 1976, 251 f.

ferstich als Kunstwerk, das heißt dessen ästhetische Realität.

Wir sagen, ein Kunstwerk sei zerstört, wenn sein materieller Träger nicht mehr existiert oder eine schwerwiegende Entstellung erlitten hat, so daß die Wiederholung des ästhetischen Objekts selbst, des imaginären oder geistig-spirituellen Werkes, von der Wahrnehmung des Trägers aus sich nicht mehr einstellt. Restaurieren bedeutet daher, dieses Substrat durch die Instandsetzung seiner alten Bestandteile an ihrer entsprechenden Stelle wiederherzurichten, falls sie verlorengegangen, oder gleichwertige Elemente herzustellen bzw. zu gebrauchen, die dieselbe Rolle spielen: das heißt die Ermöglichung der erneuten Wahrnehmungsentfaltung desselben "Werkes" in der ästhetischen Dimension des Imaginären von jenen Elementen und ihrer Abbildung aus.

Die Restaurierung von Kunstwerken erlegt sich als eine beständige Aufgabe der Zivilisation auf, weil die materiellen Träger durch die Einwirkung der Zeit entstellt werden, sofern dies nicht durch eine Naturkatastrophe oder menschlichen Frevel wie Brand, Erdbeben, Krieg, mutwillige Beschädigung usw. geschieht. Jedes ästhetische Werk, falls dies wiederholt werden muß, bietet sich als eine Totalität dar und ist nur als solche verständlich. In einem Gemälde gewinnt jede Farbe ihren Wert nur in Abhängigkeit von allen anderen, sei es, daß sie aneinander angrenzen oder untereinander in einem entfernten oder entgegengesetzten Punkt des Bildes ein subtileres Verhältnis eingehen. Ebenso verhält es sich für jede Form und jedes Volumen. Jedes Element einer

aus diesem Grund so genannten Komposition ist für die Erscheinung derselben notwendig und gehört ihr in diesem strengen Sinne zu. *Diese Komposition ist eine ästhetische Komposition*. Die Verhältnisse, aus denen sie besteht, und die Elemente, zwischen denen sich diese Verhältnisse herausbilden, sind selbst ästhetischer Natur; das heißt, sie situieren sich innerhalb der grundsätzlichen Irrealitätsdimension, die diejenige des Werkes ist. Wenn ein Maler eine Farbe auf die Leinwand aufträgt, so untersucht er nicht diese, sondern er sieht die Komposition. Darin sieht er, was diesem Strich oder dieser Farbgebung entspricht; er sieht kurz gesagt die ästhetische Wirkung, die sich der Gesamtheit der Wirkungen einfügt, das heißt dem *Ganzen* des Werkes. So ist es nötig, vor einem Frans Hals einige Schritte bis an die Stelle zurückzumachen, wo diese sehr flächigen Farbauftragungen sich plötzlich in das Blut einer Wange oder ins Auge des *Lebens* verwandeln, das uns durch die Zeit hindurch anblickt, wie es auf dem Gesicht des Offiziers der Bürgerwehr des heiligen Adrian der Fall ist, das sich uns langsam zuwendet.

Die ästhetische Komposition ist sicherlich nicht jene Art Farbpalette, die das Gemälde unter der Wirkung der Pinsel- und Spachtelaufträge des Künstlers geworden ist. Und dennoch ist sie nur von ihr aus möglich. Jedes bildnerische Element der Komposition ist von einem materiellen Element aus gestaltet und setzt dieses in seiner Existenz voraus. Der bildnerischen Totalität der Komposition, die das Werk selbst ist, entspricht notwendigerweise eine organische Einheit des Substrats. Und der einmaligen Ähnlichkeit, die sich jedes-

p. 58

mal zwischen einem solchen Teil des Gemäldes und seinem ästhetischen Äquivalent herausbildet, entspricht die Ähnlichkeit zwischen dessen Träger und dem Werk insgesamt. Jener stellt sich als ein Kontinuum dar; er besitzt eine Art Einheit. Es ist keine innere Einheit, die nur die des Werkes ist, da die materielle Farbanordnung durch die ästhetische Wirkung bestimmt wird, die sie hervorbringt. Allerdings ist diese Anordnung aus diesem Grund notwendig, und zwar in dem Zustand, welcher der ihre ist. Das durch das materielle Substrat des Werkes gegebene Kontinuum läßt aus diesem das Analogon des Werkes werden. Von ihm aus kann das Werk erscheinen und sich in jener Existenzdimension entfalten, welche die seine ist. Aus diesem Grund muß das Kontinuum um jeden Preis bewahrt, erneuert oder wiederhergestellt werden, falls es beschädigt oder zerstört wurde.

Zur ästhetischen Einheit der Gemälde, die die Gewölbe und Schiffe des Klosters von Daphni schmücken, tritt in diesem Fall eine höhere Einheit hinzu, die nicht verkannt werden darf. Die viereckigen Stücke - kleine Glaswürfel und geschliffene Steine - dienen zur Gestaltung und Darstellung des Gehalts jener ästhetischen Komposition, die in Wirklichkeit das "Mosaik" ist. Aber was stellen diese Materialien dar? Was ist dieser Gehalt, der nicht ausreichend bestimmt wird, wenn man seine Irrealität behauptet? In Daphni wie in vielen zeitgenössischen oder gleichartigen Gebäuden handelt es sich um eine Gesamtheit von religiösen Bildfolgen, von denen man sagt, daß sie das Christusleben wie die Erlebnisse der Personen "darstellen", die auf irgendeine

Weise an jenem Leben teilgenommen haben. Somit entdecken wir die erwähnte höhere Einheit. Alle Darstellungen, die auf den Wänden der inneren Kirche wie auch der Vorhalle angeordnet sind, stellen dasselbe dar. Um es gleich zu sagen, ist es jenes ursprüngliche Wesen des Lebens, das jede Kultur hervorbringt und wovon die verschiedenen Kulturformen, insbesondere die Kunst, nur eine Entfaltung bilden. Im vorliegenden Fall ist diese Darstellung des Lebens diejenige des Christus Pantocrator, dessen gewaltiges Bild am höchsten Kuppelpunkt thront. Und weil das Leben hier in seinem letzten *Grund* als die *Quelle* und das naturierende *Prinzip* verstanden wird, aus dem alles Lebendige hervorgeht, ist ganz genau gesagt das Hervorgehen der naturierenden Lebensformen auf den Wänden von Daphni abgebildet (nämlich des Lebens, das sich nicht selbst zeugt, sondern sich selbst in seiner radikalen Passivität erfährt, und zwar hinsichtlich jenes Grundes, der es zeugt und in dieser Zeugung nicht aufhört). Auf diese Weise ordnen sich um die *Ursprungs-Ikone* der Mitte und von ihr ausgehend die Figuren der Heils geschichte an, indem sie als ebensoviele Erscheinungen oder Emanationen der Mächtigkeit dieses Urbildes auftreten und insgeheim darin ruhen: die Muttergottes, die Erzengel, die Propheten, die Märtyrer, die Heiligen, die Asketen. Die Ereignisse hingegen, die an das Leben eines jeden geknüpft sind und entsprechend viele Zyklen abgeben, finden sich auf Ebenen und nach Abstufungen angebracht, die jedesmal von der betreffenden Wichtigkeit abhängen, das heißt nach Maßgabe ihrer Nähe oder Ferne angesichts des *Prinzips*.

p. 59

So bietet das byzantinische Kloster ein ergreifendes Beispiel für eine ganz und gar bemerkenswerte ästhetische Komposition, deren Aufbaugesetz, das heißt die bildnerische Anordnung der Elemente, wie der Widerschein einer Art metaphysischer Komposition ist, die jedem Ding seinen Platz nach dem Grad seiner ontologischen Teilhabe am *Einen* zuweist. Dieses metaphysische oder mystische Prinzip der ästhetischen Komposition verleiht der byzantinischen Kunst ihre ungeheuere Kraft. Dies führt auch dazu, daß im Vergleich zu anderen Kompositionarten - wie beispielsweise dem griechischen Typus, der die Gesetze eines räumlichen Aufbaus des Seins der Dinge aufsuchte, ihre Beschwörung nach den Modalitäten der Tiefe, Perspektive usw. - das byzantinische Prinzip diese Kompositionarten nur in den Schatten stellen konnte, indem es deren Anmaßungen auf Ortszusammenstellungen reduzierte. Wenn die verschiedenen "Renaissances", die die Geschichte der byzantinischen Kunst markieren, nicht die volle Entwicklung der letzten unter ihnen, nämlich der italienischen Renaissance, gekannt haben, so liegt dies nicht an einem Mangel des Könnens oder ausreichender theoretischer Kenntnisse (wie es sich beim Maler von Sopočani³ feststellen läßt, dessen Figuren den monumentalen Wuchs eines Piero della Francesca und Michelangelo haben, zu dem bei ihm aber eine geistig-spirituelle Kraft hinzutritt, die später verlorengieht). Es

³ Gemeint ist die Wandmalerei aus dem 13. Jahrhundert in der Klosterkirche von Sopočani in Serbien, wo die Apostel sich um die sterbende Jungfrau Maria zusammendrängen und einen Eindruck von ungeheurer innerer Energie hinterlassen (Anm. d. Übers.).

liegt daran, daß die Hervorgehens- oder Emanationsstruktur der inneren Seinskonstitution immer die bloß anschauliche oder räumliche Darstellung übertraf. Der Gedanke dieser Emanationsstruktur, der aus dem religiösen Gebäude den Mikrokosmos der metaphysischen Realität macht und ihm eine eigentlich geistig-spirituelle Einheit verleiht, findet seine ästhetische Verstärkung in der Gesamtheit der Darstellungen auf den Wänden, die unabhängig von ihrer eigenen ästhetischen Einheit ebenfalls als die verschiedenen Teile einer einzigen Monumentalkomposition erscheinen. Das Gefühl desjenigen, der als Gläubiger oder Nichtgläubiger das Heiligtum betritt, verschmilzt mit der dunklen Wahrnehmung dieses bildnerischen Kontinuums, das ihm ein geheimnisreiches Bild seines eigenen Seins bietet, ohne daß er darum weiß.

Aber es ist nicht dieses selige Gefühl, sondern die Erstarrung, die im Schweigen des Heiligtums den Besucher von Daphni ergreift, der wie gelähmt in der Vorhalle steht. Vor ihm entfaltet sich nicht mehr wie einst in einer wunderbaren Abstufung des Lichts und der Farbgebungen, die jenes in endlosen Nuancen spielen läßt, die Kontinuität eines Kirchenschiffs mit glänzenden Auskleidungen, wo sich das fehlerlose Werden des Seins von seiner heimlichen Quelle aus ankündigt. Von Baugerüsten verdeckt, welche die einigen wenigen noch herkommenden Touristen an Restaurierungsarbeiten glauben lassen, breiten riesige weiße Stuck- und Zementstreifen ihre entsetzlichen Fangarme aus und säen dort Verwüstung und Grauen, wo gestern noch die funkelnden Tonalitäten der geschliffenen Glasstücke

p. 61

und farbigen Steine erstrahlten. Die heiligen Bildfolgen sind buchstäblich zerstückelt; für immer ihres Sinns und Lebens beraubt. Der Kreis, der um den Pantocrator herum den himmlischen Reigen abbildet, ist aufgelöst. Die goldenen Mosaikstücke der großen Kuppel sind zum Teil herausgebrochen und durch leere Oberflächen ersetzt, die überall ihr Todesarchipel entwerfen: unter den Gewölben, in den Gewölbekappen, längs der Bögen und auf ganzen Mauerflächen der Vorhalle. Unterliege man keinem Mißverständnis! Die Zementspritzer, die in alle Richtungen die Fragmente der Kreuzabnahmen, Verkündigungen Mariens und Taufen wie auseinandergerissene Glieder zerstreuen, sind nicht vorläufig, sondern der endgültige Zustand dieser Stätten bietet sich uns in der bestürzenden Erscheinung jener zerborstenen Bedeutung an, die als bildnerische Einheit in Stücke zerrissen und vernichtet wurde.

Was geschieht hier? Aufgrund ihres unbegrenzten theoretischen Fortschritts bietet die Wissenschaft heute dank verschiedener Vergleichsmethoden die Möglichkeit, ein Material genauestens zu datieren und folglich in einem restaurierten Werk zu unterscheiden, was daran ursprünglich ist und was nicht. Daß die gewürfelten Mosaikstücke nicht zum anfänglichen Mosaik gehören, sondern zum Beispiel später 1890 den Platz der verlustig gegangenen Steine eingenommen haben, ist eine unwiderlegbare, objektiv wissenschaftliche Wahrheit, wobei "objektiv" oben in einem zweifachen Sinne festgehalten wurde; zum einen, was eben unbestreitbar ist und von allen anerkannt werden muß, weil es zum anderen in einem noch radikaleren, ontologischen Sinne

objektiv ist, nämlich als solches, was im "Da" vor uns gesetzt und gestellt werden kann sowie sich vor dem Blick hält, so daß jeder es sehen und wiedersehen kann, um es festzustellen und zu verifizieren, so oft er es möchte: wie eine nachrechenbare Laborformel. Aber dieser Zugriff, den wir über die Realität haben, diese Art, sie zu zwingen und dahin zu bringen, sich vor uns zu entkleiden sowie in sich selbst offen herzuzeigen, wie sie ist, selbst zu sagen, daß sie aus dem 11., 17. oder 19. Jahrhundert stammt, ist nicht nur unser Wissen. Letzteres ist keineswegs vollendet, aber es gibt kein anderes Wissen als dieses, keine von der Wissenschaft verschiedene Wissenschaft. Aus diesem Grund soll dieses Wissen ebenfalls unser Handeln leiten, von dem es sich in dem Maße nicht unterscheidet, wie unser einziger Bezug zum Leben ein intentionaler Bezug ist und mithin der Bezug zu einer Objektivität. Unsere einzige Haltung dem Sein gegenüber besteht infolgedessen darin, es in jene Bedingung zu bringen, die ist und die seinige zu sein hat: im "Vor" zu sein und sich in diesem herzuzeigen, um sich darin in seinem eigenen Wesen zu enthüllen. Die physikalisch-mathematische Annäherungsmethode bestimmt, was wir tatsächlich vom Sein wahrnehmen und von ihm wollen, was wir von ihm erwarten können und was legitimerweise mit ihm gemacht werden kann. Im byzantinischen Kloster, das sich vor uns befindet, ist von Belang das auf diese Weise und zu diesem Ziel zu Objektivierende, das wissenschaftlich mögliche Feststellbare, nämlich vor allem die Unterscheidung von Zusätzen, Übergängen und anderen Übermalungen, die dem ursprünglichen Werk beigefügt wur-

den. Und die Hammerschläge der Abbrucharbeiter, die systematisch diese Hinzufügungen zum Herabstürzen bringen, drücken sehr genau aus, was die Wissenschaft bezüglich des Klosters von Daphni zu sagen hat. Sie sind die rigorose Folge seines Wissens und seines Wollens.

Hier ereignet sich also zum ersten Mal in der Kunstgeschichte eine Restaurierung von ganz besonderer Art, die nicht wieder herrichtet, was zerstört wurde; die auch nicht auf dem Grund ihrer Sinopiafarbe die heruntergefallenen Würfelmosaiksteine wieder befestigt oder die verblichenen Farben auffrischt bzw. sich bemüht, durch die Instandsetzung des materiellen Trägerkontinuums der lebendig bildnerischen Kompositionseinheit eine mögliche Wiederholung zu bieten. Vielmehr könnte man sagen, daß genau das Gegenteil geschieht. Diese Restaurierung reißt nieder und scheidet blindlings aus, was Generationen von geduldigen Bewunderern, Handwerkern und Künstlern unternommen hatten, um diesem Meisterwerk die Fülle seiner Schönheit und seines Sinns zu verleihen. Hier handelt es sich um eine neue Form von Barbarei, die nicht mehr auf Unkenntnis und Not beruht, auf Raub und Lüsternheit nach einem wertvollen Gegenstand, sondern auf der Wissenschaft mit ihren Organisationsformen und Krediten.

Man wird einwenden, daß die Wissenschaft unserem Handeln keinerlei Ziel vorschreibt. Und welches auch immer ihre eigene Haltung hinsichtlich des Seins sei, so hat sie den Gebrauch nicht zu verantworten, den wir von den immer differenzierteren Methoden machen, in

dem sich ein immer weiter ausgearbeitetes Wissen ausdrückt. Sagt uns die chemische Analyse, alles zu zerstören, was nicht aus dem 12. Jahrhundert stammt? *Aber wer wird es sagen?* Ist es nicht angebracht, hier eine andere Disziplin als die Physik eingreifen zu lassen, die den ästhetischen Aspekt des Klosters in Betracht zieht - eine Disziplin, die mit Recht "Ästhetik" genannt wird?

Ist diese Ästhetik jedoch wissenschaftlich? Hat sie die Mittel, indem sie jeden subjektiven Eindruck und mithin jeden direkten oder indirekten Diskurs über das Kunstwerk beiseite lässt, eine Gesamtheit von streng positiven Kenntnissen klar herauszustellen? Besteht ihr Projekt darin, in einer explizit objektiven Darstellung das vorzuzeigen, was auf absolut sicherem Weg nur innerhalb dieser Darstellungsweise und durch sie erkannt und festgestellt werden kann? Alles, was von diesem Zum-Erscheinenkommen abhängt, das durch eine bestimmte Methode ermöglicht wurde und den Erfordernissen dieser Methode entspricht, wird damit ihr Objekt bilden, das heißt ein Element des genannten Wissenschaftsbereichs sowie zugleich den Beweis seines Leistungsvermögens und seiner Realität. Genau in dem Augenblick, wo die Ästhetik die Notwendigkeit verstanden hat, sich gegenüber dem Kunstwerk so zu verhalten, wie es die übrigen Wissenschaften gegenüber der Natur tun, nämlich es einer Untersuchungsmethode zu unterwerfen, die sich ihrer selbst in allgemeinen, rationalen und zuverlässigen Bestimmungen versichert, ist diese Ästhetik wissenschaftlich geworden. Und wie in Daphni zu sehen ist, hat sie das Kloster dahin ge-

p. 64

bracht, ihr sein Geheimnis preiszugeben und nach einem Analyseinventar das Geständnis abzulegen, was es wirklich ist. Und weil alles, was derart von diesem Kloster nicht zur Objektivität im Licht eines wissenschaftlichen Verhaltens gelangt, nichts ist, so bleibt es in der Tat nur zur Seite zu stoßen - mit dem Schutt und mit dem Kehrricht.

Um zu ermessen, was der Ausschluß der Sinnlichkeit aus der Welt des Lebens und damit der Sinnlichkeit selbst bedeutet, haben wir das Kriterium der Kunst gewählt, was uns zu einer ersten und kurzen Analyse des ästhetischen Objekts führte. Einerseits behaupten wir, daß das Werk imaginär ist, da es sich von seinem materiellen Träger aus über diesen hinaus konstituiert. Es entfaltet sich außerhalb der realen Welt, folglich in einer Dimension grundsätzlicher Irrealität. Gerade die Unkenntnis des ontologischen Status des Kunstwerks durch das Wissenschaftswissen und die wissenschaftliche Ästhetik (die dessen objektivistische Intention weiterführt) bringt eine solche Ästhetik dazu, das Werk mit seinem Träger zu verwechseln. Dadurch gelangt sie zu der Vorstellung, die Echtheit des Kunstwerks decke sich streng mit der des Trägers, so daß das ursprüngliche Werk nicht mehr existiere, wenn der Träger erneuert wurde. Und in diesem Augenblick treten dann die monströsen Zerstörungen auf, von denen wir gesprochen haben und wovon Daphni leider nur ein Beispiel unter anderen bietet.

Andererseits behaupten wir zudem, daß die Welt der Sinnlichkeit, die die reale Lebenswelt ist und von der die Wissenschaftswelt nur eine Abstraktion darstellt, als

solche - als Welt der Sinnlichkeit, die in letzterer ihre Gehalte und Gesetze schöpft - eine ästhetische Welt ist. Diese ist ihrerseits in einem wechselseitigen Verhältnis sinnlich, nämlich als eine Welt, deren Elemente wie zum Beispiel Farben und Formen vor allem ihre ontologische Substantialität der Sinnlichkeit entlehnern. In dem Maße, wie die Wissenschaftswelt eine letzte Referenz zum sinnlichen Universum und dessen realen Bestimmungen bewahrt, kann sie dank der Wirkung einer besonderen Anordnung derselben gleichfalls eine ästhetische Welt sein. Die Aporie, an der wir uns stoßen, kann daraufhin wie folgt definiert werden: Wie ist es möglich, daß das Kunstwerk sowohl der realen Welt zugehört, die durch die Sinnlichkeit definiert ist, wie auch zugleich sich über diese reale Welt hinaus situiert - in einem rein Imaginären über seinen Träger hinaus?

Die Irrealität des Kunstwerks darf weder zunächst nur von seinem Bezug zur Wahrnehmungswelt her verstanden werden noch in seinem Gegensatz zu dieser, der noch unmittelbar und naiv wäre. Vielmehr muß diese Irrealität in ihrer ursprünglichen Verbindung zum Wesen des Lebens und als dessen grundsätzliche Wirkung erfaßt werden. Wenn das Kunstwerk niemals in dieser Welt ist und sich nicht wirklich dort situiert, wo sein Träger sich dis-poniert findet, nämlich gerade in einem "Da" vor uns, an dieser Wand, in diesem Rahmen, *dann geschieht dies nicht deshalb, weil es der Sinnlichkeit gegenüber fremd wäre. Das Gegenteil ist der Fall, denn das Kunstwerk findet sein Wesen in der Sinnlichkeit, indem es sein Sein dort entfaltet, wo die Sinnlichkeit das ihre ent-*

p. 66

faltet: im Leben, in der radikalen Immanenz der absoluten Subjektivität. Folglich bewegt sich das Kunstwerk außerhalb der Welt; weit von allem entfernt, was "da" ist, das heißt in einem "Anderswo", das jedes echte Kunstwerk zu empfinden gibt und mit jenem Anderswo identisch ist, wo es sich selbst hält und wo wir uns unse-
rerseits halten, nämlich in dem, was wir sind.

Die Kunst ist die "Re-präsentation"⁴ des Lebens. Weil sich das Leben infolge seines Wesens und des Wollens seines innersten Seins niemals ex-ponierend zeigt noch sich dis-ponierend im ekstatischen Dimensionalen der Phänomenalität kundtut, mithin im Erscheinen einer Welt nicht zu finden ist, kann es in derselben seine eigene Realität nicht vorweisen. Es vermag sich nur in einer Welt unter der Gestalt einer irreellen bzw. "bloßen Vorstellung" darzustellen. Deshalb wendet sich die Kunst hilfesuchend an die Einbildung, die das Vermögen zur Vorstellung eines Dings in dessen Abwesenheit ist, denn als Repräsentation des Lebens kann die Kunst dieses in der Tat nur als abwesend geben. Sie kann es nur als jenes *ens imaginarium* geben, in das hinein das Leben sich entwirft und welches anstelle des Lebens gilt, mithin *als* das Leben erscheint. Aber niemals ist dieses imaginär Seiende in dieser Erscheinung, gemäß derer es sich uns darbietet, und es ist auch nicht

⁴ Dieser Begriff umfaßt sowohl die Bedeutung der Vorstellung wie Darstellung, wie sie in den folgenden Zeilen für die Übersetzung berücksichtigt wurde. Zur genaueren phänomenologischen Bestimmung Leben/Repräsentation vgl. auch M. Henry, Radikale Lebensphänomenologie, Freiburg/München 1992, 170 ff. (Anm. d. Übers.).

im offenen Gehalt dieser Erscheinung die dem Leben eigentümliche Erscheinung selbst, nämlich dessen Selbstoffenbarung in der radikal innerlichen Sphäre absoluter Subjektivität.

Die Irrealität der Kunst ist infolgedessen prinzipieller Natur. Sie liegt darin, daß das Leben, das sich unendlich selbst bestätigt, nichts von der Welt ist und deshalb diese Bestätigung nicht in ihr, sondern nur über sie hinaus durchführen kann - als das, was die Welt verneint und übersteigt. Aus diesem Grund verschmilzt das ästhetische Objekt nicht mit seinem materiellen Träger, denn es ist jene imaginäre Gestalt, die in einem zweifachen Sinne in der Objektivität als Verneinung der Objektivität selbst erkannt wurde, als Repräsentation des Lebens. Dies ist schließlich auch der Anlaß, warum sich uns jedes Kunstwerk als ein Rätsel oder Geheimnis voller Sinn darbietet. Dank der Wurzel seines Seins verweist nämlich das Kunstwerk durch das Vorhandene hindurch auf eine wesenhafte Abwesenheit, *von der wir im übrigen jedoch wissen, was diese ist, sofern wir sie selbst sind: denn auch wir sind nichts von der Welt in dem Maße, wie wir Lebende sind.*

Was wir in der Tat auf den Wänden von Daphni sehen, sind Repräsentationen des Lebens, die Repräsentationen seiner wesenhaft ontologischen Eigenschaften. Über diese Eigenschaften und das innerste Sein des Lebens, darüber also, was es *in seiner Selbstaffektion* ist, muß hier sicherlich etwas mehr gesagt werden. Insoweit sich das Leben selbst affiziert, selbst empfindet und erfährt, ist es seinem eigenen Sein gegenüber grundlegend passiv. Es erleidet und erträgt dieses Sein als

p. 67

etwas, was es weder gesetzt noch gewollt hat, sondern in ihm als das nicht durch sich Gewollte und Gesetzte ankünftig wird. Und dennoch geschieht dieses Ankommen als das selbst, was das Leben ist und ständig als sich selbst erfährt. Insofern das Leben sich wesenhaft als das vorfindet, was sich selbst erleidet und erträgt, und zwar in einem Erleiden stärker als seine Freiheit, ist es nicht nur Pathos oder die Passion seiner selbst. Letztlich ist ebenfalls als Leid in dem Sinne bestimmt, wonach jede Subjektivität, die in ihrer radikalen Möglichkeit als das Leben selbst erfaßt wird, das ursprüngliche Sicherleiden ist, mit anderen Worten das absolute phänomenologische Leben, das wir sind. Im Leid seines Erleidens als Sich-selbst-erleiden und Sich-selbst-ertragen - und insofern dieses Sich-selbst-erleiden und Sich-selbst-ertragen ein Sich-selbst-erfahren und mithin ein Zu-sich-kommen ist, das heißt ein Sichergreifen, ein Sichsteigern durch sich selbst und ein Sicherfreuen - kommt noch hinzu, daß das Leid der Subjektivität in seinem Selbstempfinden und Selbstertragen mit seinem freudigen Selbsterleben identisch ist: identisch mit dem Eintauchen in sein eigenes Sein, mit dieser Seinsvereinigung und -kommunion in der Transparenz seiner Affektivität.

Das Leben ist in seiner Selbstaffektion - im Selbstempfinden und Selbstertragen - wesenhaft Affektivität, aber die Affektivität ist weder ein Zustand noch eine bestimmte und feststehende Tonalität. Sie ist das "Historiale" des Absoluten, die unendlich verschiedene und abwechselnde Weise, wie das Absolute werdend zu sich kommt, sich erfährt und sich in jener umarmenden

Selbstumschlingung umgreift, die das Wesen des Lebens ausmacht. Dieses Leben verwirklicht sich als das Pathos dieser umarmenden Umschlingung, so daß es ihm a priori und notwendigerweise zukommt, die ontologischen Grundformen des *Leids* und der *Freude* anzunehmen. Nicht als künstliche und zufällige Tonalitäten, die willkürlich im Sinne einer ereignisbestimmten Geschichte aufeinander folgten, sondern als die unumgänglichen Bedingungen der innersten Möglichkeit dieser letzteren und somit des Lebens selbst. Deshalb sind Leid und Freude niemals voneinander geschieden; das eine ist die Bedingung des anderen. Das Sich-selbst-erleiden liefert dem freudigen Selbsterleben seine phänomenologische Materie, indem es sich als das Fleisch hervorbringt, woraus die Freude besteht. Diese wiederum ist ihrerseits nur die phänomenologische Wirktatsächlichkeit dieses Leidens und sein sich vollenden-der Vollzug im Pathos des *Seins*, letztlich damit die Erfahrung, die dieses Sein mit sich selbst in der Gewißheit und Trunkenheit seiner selbst macht. Die Weise, wie es leidet und sein Leid sich in die Freude wandelt, geschieht so, daß in einer solchen Verwandlung jede der beiden Größen als die jeweilige phänomenologische Bedingung der anderen und als ihre eigene Substanz weiterbesteht. In diesem Vorgang historialisieren sich das Absolute und in diesem wiederum jede der ontologischen Grundtonalitäten, die dessen Sein bilden, auf solche Weise mithin, daß jede Tonalität in die andere übergeht und sich in sie umkehrt: das *Leid* in die *Freude* und die *Verzweiflung* in die *Seligkeit*. Dieses Spiel des Absoluten mit sich selbst ist das reale und wahrhafte

p. 69

Sein eines jeden von uns, es ist das Eigentümliche einer jeden Monade und verwirklicht sich jedesmal als eine solche unter ihnen; und dies in dem Maße, wie die Subjektivität des Lebens als Selbstaffektion des Absoluten sich jedesmal in der *Ipseität* eines *Individuums* und unter dessen Gestalt historialisiert und verwesentlicht.

Wir sind solche Lebende und keine empirische Individuen, nicht irgendwelche Fragmente des objektiven Universums, die infolge unzähliger Verbindungen daran gekettet und demselben blinden Schicksal ausgeliefert wären, das genauso unverständlich wie dieses Universum selbst erscheint. Ganz im Gegenteil haben wir als Lebende das Gefühl unserer selbst, und so besitzt jeder für sich die langsame Veränderung des leidenden Verlangens in die sich vollendende Verwirklichung ohne Teilung, wobei sich das *Sein* sich selbst in der einfachen Freude seines *Existierens* zu empfinden gibt. Dies ist es, was auf den Wänden des byzantinischen Klosters geschrieben steht und jeder dort lesen konnte, bevor sie fleckig wurden.

Wenn aber, so wird man einwenden, die Erfahrung dieses werdenden Zu-sich-kommens gemäß den pathischen Modalitäten als Bleibe den Abgrund einer Subjektivität hat, die die Ekstase der Welt nicht kennt und sich niemals in ihr hervorbringt, anders gesagt das Leben kein Antlitz hat - wie lässt es sich dann dennoch auf den Mosaiken von Daphni erblicken? Was sehen wir tatsächlich auf ihnen? Nicht das *Leid*, sondern eine Kreuzabnahme; nicht die *Freude*, sondern eine Verkündigung Mariens; nicht das innere Werden des Leids in der Freude, die Verwandlung der *Verzweiflung* in das

Werk des Heils, sondern eine Kreuzigung und eine Auferstehung. Keineswegs die Demut, sondern die Fußwaschung, wobei die Demut die Demut des Lebens ist, das sich nicht selbst erschaffen hat und dessen Selbstaffektion das Pathos seiner Nichtschöpfung ist. Wir sehen nicht das Leben auf den Mosaiken von Daphni, weil die Objektivität für das Leben der größte Feind ist. Aber wir sehen die Abbildungen des Lebens. Die Kunst ist die Gesamtheit der abbildhaften Figuren des dem Leben eigentümlichen Wesens und der Grundeigenschaften dieses Wesens, das das Leben sich zu allen Zeiten und an allen Orten sich selbst vorgeben hat - überall dort, wo es lebendig war. Über die farbigen Würfelmosaikstücke und die Frage ihrer genauen Datierung hinaus ist dieses Wesen des Lebens die einzige und letzte Bedeutung der Bilddarstellungen auf den Wänden von Daphni sowie der Kunstleistungen aller Epochen. Dies wird von der wissenschaftlichen Ästhetik völlig verkannt, und durch solches Verkennen wird der Weg zu ihrem Todeswerk freigegeben.

Was freilich die Wissenschaft in Daphni getan hat, tut sie überall: das Leben, seine Grundeigenschaften, seine Sinnlichkeit, sein Pathos, schließlich sein Wesen nicht beachten, nämlich was es für sich selbst ist, ständig erfährt und worin es den verborgenen, jedoch unbesieg baren Beweggrund für alles schöpft, was es vollbringt. Indem die Wissenschaft das Leben und dessen eigene Interessen nicht beachtet, jene Interessen, die allein in der Welt sind, ohne jemals ihren Ursprung in der Welt, das heißt in der Objektivität, entdecken zu lassen, be-

p. 70

gibt sich diese Wissenschaft in eine fast unvorstellbare Einsamkeit. Diese Einsamkeit der Wissenschaft ist die Technik.