

## Zum Thema Ontologie und Kunstwissenschaft

Von LORENZ DITTMANN

### I.

In seiner Abhandlung „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ schreibt Goethe: „Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, . . . dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf.“ Der Stil „ruht . . . auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen . . .“<sup>1</sup>

Diese Sätze stellen sich ein in die Tradition der Mimesis-Theorie<sup>2</sup>, die seit ihren keimhaften Anfängen im kosmologischen Denken der Vorsokratiker<sup>3</sup> ein unveräußerlicher Bestandteil aller tieferen Kunsterkenntnis geblieben ist.

Ich führe einige Zitate an, die wichtige Momente dieser Mimesis herausstellen:

„Nachahmung besagt für Aristoteles nicht das einfache Abschildern des gerade Vorgefundenen . . . Die Nachahmung geht vielmehr auf das, was im Bereich der Natur wesentlich möglich ist.“<sup>4</sup>

„Die Kunst vollendet, was die Physis nicht verwirklichen kann.“ So formuliert Aristoteles<sup>5</sup>. Ein ähnlicher Gedanke kehrt wieder im Gespräch Goethes mit Eckermann am 20. Oktober 1828: „Wer . . . etwas Großes machen will, muß seine Bildung so gesteigert haben, daß er gleich den Griechen im Stande sey, die geringere reale Natur zur Höhe seines Geistes heranzuheben, dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen, aus innerer Schwäche oder aus äußerem Hindernis, nur Intention geblieben ist.“<sup>6</sup> Martin Buber greift auf Erkenntnisse Conrad Fiedlers zurück und auf Dürers Satz: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Er schreibt: Der Künstler „bildet die Gestalt nicht ab, er bildet sie nicht eigentlich um, er treibt sie . . . in ihre Vollkommenheit, in ihre voll figurierte Wirklichkeit . . .“<sup>7</sup> Hedwig Conrad-Martius äußert sich zum hier gemeinten Sach-

<sup>1</sup> Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, 1953, Band XII, S. 32.

<sup>2</sup> Vgl. die Anmerkungen Herbert von Einems zu dieser Schrift Goethes, Hamburger Ausgabe, a. a. O. S. 576–577.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Katharine Gilbert and Helmut Kuhn: *A History of Esthetics*, London (1956), S. 6.

<sup>4</sup> Karl Ulmer, *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles*, Tübingen 1953, S. 233.

<sup>5</sup> *Phys.* II, 8, 199 a, 15. Zitiert nach Ernesto Grassi: *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957, S. 146.

<sup>6</sup> Zitiert nach Ernst Buschor: *Die Natürlichkeit der Griechenplastik*. In: *Von griechischer Kunst*, München 1956, S. 182.

<sup>7</sup> *Der Mensch und sein Gebild*, Heidelberg 1955, S. 50.

verhält wie folgt: Der Künstler „faßt das Gegebene in irgendeinem Wesenschnitt und läßt es im Ausdrucksmaterial durchscheinend werden. Herausgenommen aus der im Wirklichkeitsgrunde zusammenverwobenen Wesensvielfalt, aus den unendlichen Selbstüberdeckungen und Selbstdurchdringungen gelangt der in das faktische Ausdrucksmaterial hineingestaltete Wesenschnitt zu transparenter Offenbarkeit.“<sup>8</sup>

Kunst, bezogen auf die Wesens- und Sinngründe der Natur, offenbart so einen, der faktischen Naturwirklichkeit gegenüber „höheren“, unentstellten, „heilen“ Seinsbereich. In diesem Sinne schreibt Franz von Baader: „Wenn darum der Künstler von Idealen spricht, und dann doch sein Gebilde als Nachahmung der Natur uns gibt, so meint er hiemit eine höhere Natur oder Realität als die uns und ihn umgebende, von welcher ersterer sein Gebilde uns eben Zeugschaft geben soll als eine Apparition oder Vision desselben Höheren, bezüglich auf die zweite Natur Übernatürlichen, in ihrer Unbegreiflichen, weil nicht leibhaftig in ihrer seienden Realen . . .“<sup>9</sup> Und bei Hegel heißt es: „In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen, und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usw. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort, und giebt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu seyn, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Daseyn zuzuschreiben.“<sup>10</sup>

Fassen wir die wenigen und nur in flüchtiger Charakterisierung herausgehobenen Momente der Relation von Kunst und Natur zusammen: Kunst ist Mimesis des Wesenhaften in der Natur. Sie ahmt nicht nur das in der faktischen Natur verwirklichte Wesenhafte nach, sondern bezieht sich in ihrer „Nachahmung“ auch auf das Wesensmögliche in der Natur. Sie kann die Wesensschichten der Natur in vollerer und reinerer Ausprägung darstellen als die faktischen Naturgebilde selbst. In dieser Weise ständig und ausschließlich auf die Wesensgründe, die Logoi der Natur gerichtet, die sich dem schöpferischen Geiste erschließen, steht sie in einer höheren, integren Wirklichkeit.

## II.

Es geht hier nicht um eine explizite Darlegung des komplexen Verhältnisses von Kunst und Natur<sup>11</sup>. Schon die wenigen hier aufgeführten Momente ge-

<sup>8</sup> Die Irrealität des Kunstwerks (Kunst und Natur). Unveröffentlichtes Manuskript, S. 9. Ich verdanke Frau Prof. Dr. H. Conrad-Martius und Herrn E. Avé-Lallemant die Möglichkeit, in dieses Manuskript Einblick zu nehmen.

<sup>9</sup> Über Liebe, Ehe und Kunst. Aus den Schriften, Briefen und Tagebüchern, München 1953, S. 180/181.

<sup>10</sup> Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, Jub.-Ausg., Stuttgart 1927, S. 29.

<sup>11</sup> Ontologisch grundlegend hierfür ist das schon erwähnte Manuskript von Hedwig Conrad-Martius: Die Irrealität des Kunstwerks (Kunst und Natur).

nügen jedoch, den Satz zu rechtfertigen, der den Ausgangspunkt einer Begegnung von Ontologie und Kunstwissenschaft darstellt, folgende Behauptung nämlich: Um ein Kunstwerk als Offenbarung des Wesenhaften streng wissenschaftlich und jenseits einer bloßen Beschreibung mit evozierenden Worten, erfassen zu können, ist es nötig, die kunstwissenschaftliche Interpretation auf ontologische Forschungen zu gründen.

Dazu folgendes: Immer muß der Kunstwissenschaftler die entscheidenden Impulse seiner Interpretation aus der unmittelbaren, ständig neu vollzogenen und überprüften anschaulich-geistigen Begegnung mit dem Kunstwerk gewinnen. Dabei ist der Interpret jedoch niemals ohne Vor-Wissen. Dieses Wissen geht in die Interpretation mit ein. Hier steht das Wissen bezüglich der Relation von Kunst und Natur in Rede. Man darf nun wohl sagen, daß die Naturerkenntnis heute weithin empirisch oder naturwissenschaftlich-technisch verkürzt ist. Die naturphilosophische Wesensforschung vermag das so eingegrenzte Naturverständnis zu erweitern, zu berichtigen und zu vertiefen. Was im Kunstwerk als Natur vorgestellt ist, wird dann nicht mehr nur durch Vergleich und Abhebung von der faktischen, empirischen Naturwirklichkeit begriffen und charakterisiert, sondern im Blick auf den viel weiteren Bereich des in der Natur wesentlich Möglichen und auf die vollen Wesensqualitäten, die sich in der faktisch ausgewirkten Natur gar nicht rein darzustellen brauchen. Der Betrachter muß schon ein Vorwissen vom Wesenhaften haben, damit er es im Kunstwerk anschaulich wiedererkennen kann: Das Kunstwerk zwingt sich ja dem Menschen nicht auf, sondern erschließt sich in dem Maße, als der Betrachter fähig ist, es aufzuschließen und „wiederzuerschaffen“<sup>12</sup>.

Darüberhinaus vermag die ontologische Fundierung im besonderen der kunstwissenschaftlichen „Strukturanalyse“ zugute zu kommen. Die Strukturanalyse, von Hans Sedlmayr begründet und ausgebaut, hat zum Ziel, das Kunstwerk in seiner besonderen ganzheitlichen Fügung zu erfassen. Ihr Bemühen ist, „von wenigem Zentralen her möglichst Vieles bestimmbar, begreifbar zu machen“<sup>13</sup>. Ontologische Forschungen, wie sie Hedwig Conrad-Martius vorgelegt hat, zielen darauf ab, die ontischen Konstitutionsprinzipien der Entitäten aufzudecken. Dabei werden unter anderem seinsmäßige Konstitutionszusammenhänge zwischen Licht und Farbe, Körper und Raum, Raum und Fläche, aber auch analogische Entsprechungen, etwa zwischen Licht und Geist, aufgewiesen<sup>14</sup>. Dies ist für die strukturelle Interpretation von Kunstwerken sehr bedeutsam. Denn von da aus muß und wird es möglich sein, Farb- und Licht-

<sup>12</sup> Vgl. zu diesem Terminus: Hans Sedlmayr: Kunstwerk und Kunstgeschichte. In: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 1, 1956, S. 3 ff.

<sup>13</sup> Sedlmayr, a. a. O. S. 10, vgl. S. 12 ff. Dazu auch: Hans Sedlmayr: Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse. Hefte . . . , 2, 1957.

<sup>14</sup> Vgl. Hedwig Conrad-Martius: Realontologie, I. Buch. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. VI, Halle 1924, S. 159—333. — Farben. In: Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Festschrift für Edmund Husserl, Halle 1929, S. 339—370. — Licht und Geist. In: Der katholische Gedanke, 12. Jg. Heft 1, Augsburg 1939, S. 39—50. — Das Sein. München 1957.

gestaltung<sup>15</sup>, Körper-, Flächen- und Raumformung im Kunstwerk, und schließlich „Gehalt und Gestalt“ des Kunstwerks von letzten, gemeinsamen ontischen Konstitutionsprinzipien und Analogien her zu erfassen. Dann wird sich die Wesensmitte des Kunstwerks enthüllen, der seinsmäßige Quellpunkt, der dem ausdrucksmäßig-„psychischen“ zugrundeliegt. Und wiederum: Das Kunstwerk läßt die ontischen Strukturbezüge und Analogien<sup>16</sup> klarer und vielfältiger sichtbar werden als alle faktische Naturwirklichkeit. Dies ergibt sich unmittelbar aus dem wesensoffenbarenden Vermögen des Kunstwerks. Die nur dem Kunstwerk eigene Einheit gründet darin. Ein Kunstwerk ist immer Mimesis des Weltganzen. Es kann dies aber nur sein, weil die Seinssphären selbst analogisch aufeinander verweisen.

Die ontologischen Untersuchungen von Conrad-Martius werden mit den Mitteln der phänomenologischen Wesensforschung durchgeführt. Die Grundüberzeugung der Phänomenologie ist, daß das Wesen sich als „Eidos“ gibt, das „eingesehen“ werden kann, weil es geistig anschaulich vor dem Erkennenden steht. „Man sieht das Wesen, oder man sieht es nicht. Man kann es nicht beweisen, nur zu ihm hinführen“ (Conrad-Martius<sup>17</sup>). Die eidetische, in der Anschaulichkeit der Gegenstände begründete Methode verbindet die Kunstwissenschaft eng mit der Phänomenologie. Nur eine aus der Phänomenologie erwachsene und von ihr durchstimmte Ontologie wird deshalb eine unmittelbare Einwirkung auf die Kunstwissenschaft ausüben können. Nur wenn sich die Kunstwissenschaft auf eine phänomenologische Philosophie gründet, kann der Erkenntnisweg verschiedene Stufen von „Anschauung“ und „Einsicht“ miteinander verbinden und die immer problematische Verknüpfung von abstrakt-logischem Denken und sinnlicher Anschauung vermieden werden.

### III.

Kann das Vorgebrachte als ernster Grund für die Möglichkeit und Notwendigkeit einer ontologischen Fundierung der Kunstwissenschaft gelten, so läßt die Tatsache erstaunen, daß solche Fundierung bislang noch nicht in unterschiedener Weise vollzogen worden ist. Woran liegt das?

Das größte Hindernis, das sich einer Bezugnahme der Kunstwissenschaft auf ontologische Forschungen entgegenstellt, ist die radikal historische Auffassung von Kunst, die auch heute noch verbreitet ist, und zwar auch dort, wo es vornehmlich um die Interpretation der Kunstwerke selbst geht. Sie ist begründet in der extrem historischen Orientierung des modernen Bewußtseins.

<sup>15</sup> Derartiges versuchte Verfasser ansatzweise in unveröffentlichten Studien: Bemerkungen zur Farbenlehre von Hedwig Conrad-Martius; Zur Kunst Cézannes (ein Beitrag zur Festschrift für Dr. Theodor Conrad); Bruegels' Sturz der Blinden. Eine Farbanalyse. – Den Hinweis auf die Abhandlung „Farben“ von Hedwig Conrad-Martius verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans Sedlmayr.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Hans Sedlmayr: Analogie, Kunstgeschichte und Kunst. In: Studium generale, Jg. 8, Heft 11, Dezember 1955, S. 697–703.

<sup>17</sup> Im Vorwort zu Adolf Reinach: Was ist Phänomenologie? München 1951, S. 10.

Im folgenden soll mit einigen Bemerkungen auf das Problem des Historismus in seinem Verhältnis zur Kunsterkenntnis eingegangen werden<sup>18</sup>.

Die Intensität unseres Geschichtsbewußtseins ist „relativ auf das moderne Denken des modernen Menschen. Die historicistische These, daß alles Denken, und nicht nur unser heutiges, ein geschichtlich bestimmtes ist, auch wenn es sich dessen erst merkwürdig spät bewußt wurde, widerspricht seinem eigenen Prinzip der historischen Relativität“ (K. Löwith<sup>19</sup>). Auf den Bereich der Kunsterkenntnis übertragen besagt das: Die radikal historische Erfassung von Kunstwerken widerspricht weithin der ihrer Entstehungszeit gemäßen geistigen Aufnahme, deren geschichtliche Komponente bis zum 18. Jahrhundert durch die Verbindlichkeit der im Kunstwerk repräsentierten geglaubten Inhalte, durch die Gewißheit eines identischen Kosmos und durch eine normative Kunstbewertung eingeschränkt war<sup>20</sup>. Das historicistische Verhältnis zum Kunstwerk ist somit ein im tieferen Sinne unhistorisches, weil betont modernes.

Das Kunstwerk ist von Wesen her ein Sinngebilde. Aber sein Sinn kann nicht vornehmlich darin bestehen, Situationen der Geschichte widerzuspiegeln oder zu offenbaren. Denn was ist der Sinn der Geschichte selbst? Hegel glaubte ihn noch zu wissen, für die moderne Geschichtswissenschaft aber, mit der die Kunstgeschichte sich verbindet, ist Geschichte ein ständig bewegtes, vielmaschiges Netz von Relationen und Funktionen<sup>21</sup>, für das ein „Sinn“ nicht zu bestehen braucht. Dies ist sachlich durchaus gerechtfertigt: Geschichte läßt von sich aus keinen Sinn erkennen. „Das Problem der Geschichte ist innerhalb ihres eigenen Bereiches nicht zu lösen.“<sup>22</sup> G. Krüger stellt fest: „Es geht ja offenbar wirklich über unseren menschlichen Horizont, zu begreifen, was Geschichte eigentlich ist“<sup>23</sup>, und K. Löwith schreibt: „Wenn irgendwo ein Logos deutlich in Erscheinung tritt, so gewiß nicht in der Geschichte, wohl aber in allem, was von Natur aus geschieht.“<sup>24</sup> Geschichtlicher Sinn enthüllt sich nur einer theologischen Geschichtsbetrachtung<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> Die folgenden Ausführungen verdanken entscheidende Anregungen den folgenden Schriften: Karl Löwith: *Die Dynamik der Geschichte und der Historismus*. In: *Eranos-Jahrbuch*, Zürich 1952 (Bd. XXI), S. 217–254; derselbe: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*. Stuttgart (1953). – Gerhard Krüger: *Geschichte und Tradition*. In der Reihe: *Lebendige Wissenschaft*, Heft 12, Stuttgart (1948); derselbe: *Die Geschichte im Denken der Gegenwart*. Wieder abgedruckt in: *Große Geschichtsdenker*, Tübingen und Stuttgart (1949). – Helmut Kuhn: *Begegnung mit dem Sein*, Tübingen 1954. – Mircea Eliade: *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Düsseldorf (1953), darin S. 210 ff.: *Die Schwierigkeiten des Historizismus*; derselbe: *Das Heilige und das Profane*, Hamburg 1957, bes. S. 40 ff., 62 ff.

<sup>19</sup> *Die Dynamik der Geschichte und der Historismus*, a. a. O. S. 237.

<sup>20</sup> „Erst der Verlust dieser Begrenzung und Begründung der Geschichte in der klassischen Kosmologie und der christlichen Theologie hat die Geschichte zu jener absoluten Relevanz erhoben, die wir nun wie etwas Selbstverständliches hinnehmen“ (Löwith, *Die Dynamik der Geschichte* . . . a. a. O. S. 244).

<sup>21</sup> Vgl. dazu Karl Heussi: *Die Krisis des Historismus*, Tübingen 1932, bes. S. 69.

<sup>22</sup> Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, S. 175.

<sup>23</sup> *Die Geschichte im Denken der Gegenwart*, a. a. O. S. 243.

<sup>24</sup> *Die Dynamik der Geschichte* . . . , a. a. O. S. 228.

<sup>25</sup> Vgl. K. Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*. Josef Pieper: *Über das Ende der Zeit*,

Die Tatsache dieser Sinnverborgenheit der Geschichte hat für die Kunst-erkenntnis folgende Konsequenz: In dem Maße, als die Geschichte aus sich selbst begriffen, als Reihe von Fakten und deren vielschichtigen Relationen aufgefaßt und damit sinnfrei wurde, mußte das in die Geschichte hineingebannte Kunstwerk seine Wahrheits- und Sinndimension verlieren und zu einem bloß „ästhetischen“ Gebilde werden. Historismus und Ästhetizismus erwachsen aus der gleichen Geisteshaltung.

Das Kunstwerk offenbart das Wesenhafte. Es schöpft aus den „ewigen Beständen“<sup>26</sup> der objektiven Sinngründe. Die offenbarende Teilhabe an den „ewigen“ Logoi verleiht dem Kunstwerk seine besondere, seine integrale Zeitlichkeit. Denn „die besondere Art und Weise der Existenz, der besondere Daseinsmodus, bestimmt auch unmittelbar die besondere Art und Weise, den besonderen Modus der Zeitlichkeit“<sup>27</sup>. Der Zeitmodus des Kunstwerks geht also nicht auf in der historischen Zeitdimension. Das Kunstwerk gehört vielmehr sowohl der geschichtlichen wie einer übergeschichtlichen Zeit an. Hans Sedlmayr hat, unter Berufung auf die Zeitlehre Franz von Baaders, diesen Sachverhalt analysiert<sup>28</sup>. Die geschichtliche Zeit ist zerspalten in die einander aufhebenden Momente der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie „kennt keine ‚wahre Gegenwart‘; die Gegenwart wird in ihr zu einem ‚Grenzfall‘“<sup>29</sup>. Das Kunstwerk aber eröffnet die „wahre Gegenwart“, die die „widerstrebenden Momente der Zeitlichkeit zur ‚heilen‘ (unzerstückten) Zeit“ integriert und aufhebt „im immer Seienden als immer gewesen seiend und immer sein werdend“<sup>30</sup>. Das Kunstwerk entsteht faktisch in der diskontinuierlichen historischen Zeit<sup>31</sup>, aber es ist seinem Wesen nach beheimatet in einer Zeit der Fülle und Gegenwart. Dem Kunstwerk als Produkt einer individuellen menschlichen Begabung, als Zeugnis einer kontingenten historischen, soziologischen, rassischen Situation kommt die erste Zeitdimension zu, dem Kunstwerk aber in seiner tieferen Sinnhaftigkeit als Entbergung der wesenhaften und heilen Wirklichkeit ist jener zweite, höhere Zeitmodus eigen. Eine der wesensaufschließenden Kraft des Kunstwerks zugewandte Erkenntnisbemühung muß sich deshalb durchaus auf diese höhere Zeitregion konzentrieren und so muß ihr die Form von Kunstgeschichte, „die ihre Aufgabe wesentlich in der Feststellung des ‚Wann? Wo? und von

München (1950). Dazu auch: Peter Wust: *Die Dialektik des Geistes*, Augsburg 1928, S. 728 ff. Nicolai Berdiajew: *Der Sinn der Geschichte*. Deutsch von O. v. Taube, Tübingen (1950).

<sup>26</sup> H. Conrad-Martius: *Das Sein*, S. 76.

<sup>27</sup> H. Conrad-Martius: *Die Entstaltung des Menschen*. In: *Eckart*, 20./21. Jg., 1951, S. 345.

<sup>28</sup> *Die wahre und die falsche Gegenwart*. In: *Merkur*, IX. Jg., 1955, S. 430–449.

<sup>29</sup> Sedlmayr, a. a. O. S. 432. Vgl. dazu auch die Ausführungen von H. Conrad-Martius über die Diskontinuität der Realzeit: *Die Zeit*, München 1954, S. 32 ff.

<sup>30</sup> Sedlmayr, a. a. O. S. 433.

<sup>31</sup> Es mag hier angemerkt werden, daß sich eine Verbindung zwischen einer ontologisch fundierten Kunstwissenschaft und einer Kunstgeschichte nur über einen nicht-harmonistischen, nicht-evolutionistischen Stilbegriff finden lassen wird, wie er von H. Sedlmayr eingeführt worden ist (vgl. dessen Aufsatz: *Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts*. In: *Historisches Jahrbuch*, 74. Jg., 1955, Festschrift für Franz Schnabel, S. 394–404), weil nur dieser Stilbegriff der diskontinuierlichen historischen Zeit gerecht zu werden vermag.

Wem?‘ erschöpft, also gerade in der Feststellung der Indizien der schlechten Zeitlichkeit“<sup>32</sup>, im Letzten und Eigentlichen als ungenügend erscheinen.

So ist einer ontologisch fundierten Kunstwissenschaft neben dem Wissen um die Wesensqualitäten nötig ein differenziertes und auf den ontischen Ermöglichungsgrund bezogenes Zeitverständnis. Der verengte Zeitbegriff der Geschichtswissenschaft behindert die Erkenntnis des Kunstwerks in seiner Wesens- und Sinndimension. Wird das Kunstwerk in die historische Zeit hineingebannt, dann kann es niemals als Offenbarung einer höheren, integren Wirklichkeit, zu der sich der Betrachter erheben soll, ernstgenommen werden. „Die Möglichkeit einer realen Transzendenz verschwindet notwendig mit der Unmöglichkeit, den empirischen Raum und die empirische Zeit selber realiter zu transzendieren.“<sup>33</sup>

#### IV.

Darum aber muß es einer ontologisch fundierten Kunstwissenschaft letztlich gehen: um die Wiedergewinnung der Möglichkeit einer realen Transzendenz in der Begegnung mit dem Kunstwerk.

Dabei wird unter Transzendenz einmal verstanden der Überstieg aus der empirischen Welt in das Reich des Wesenhaften, der heilen, sinnerfüllten Wirklichkeit; zugleich aber, und davon abhängig, das Überschreiten der beliebigen menschlichen Möglichkeiten auf objektive, von Gott der Schöpfung einverleibte Logoi hin.

Gerade dies Vordringen zu den objektiven, menschenunabhängigen Sinn- und Wesensgründen ist wichtig. Denn nur dann leuchtet das wahrhaft Verpflichtende des Kunstwerks auf, wenn es aus dem objektiv Wesenhaften her erfaßt wird. Der Ästhetizismus, dem Kunst ein „schwebender Schein“ ist: „Schönheit ohne Wahrheit, Gestalt ohne Erhellungskraft, Zauber ohne Verbindlichkeit“<sup>34</sup>, wird nur dann radikal überwunden werden können. Erforschungen der künstlerischen Gestalt und Struktur, so wichtig sie für die genaue Erkenntnis der Kunstwerke auch sind, bleiben schließlich unzureichend, solange sie sich nicht auf die Verwurzelung der künstlerischen Struktur im Ontischen, im objektiven Bereich der Wesensqualitäten, erstrecken. Nur dies Objektive gibt die Gewißheit, daß das echte Kunstwerk nie ein Produkt der willkürlichen menschlichen Phantasie ist<sup>35</sup>.

Es leuchtet ein, daß eine kritische und normative Kunstwissenschaft, die zwischen Kunstwerk und Machwerk, zwischen wahrer Schöpfung und bloßem Phantasiegebilde, zwischen wesensbezogenem Stil, einfacher Naturnachahmung

<sup>32</sup> Sedlmayr, Die wahre und die falsche Gegenwart, a. a. O. S. 445.

<sup>33</sup> H. Conrad-Martius: Die Zeit, S. 268.

<sup>34</sup> Johannes Pfeiffer: Grundsätzliches über den Umgang mit Dichtung. In: Zwischen Dichtung und Philosophie, Bremen 1947, S. 8.

<sup>35</sup> Vgl. die Bemerkung Oskar Walzels zu den eingangs zitierten Sätzen Goethes: Goethe „setzte sich für das ‚Reale‘ ein, nicht weil er sich gegen die Idealität der Kunst wehrt. Er bekämpft nur einseitiges Vorherrschen der Phantasie ...“ (Grenzen von Poesie und Unpoesie, Frankfurt a. M., 1937, S. 33).

und individuell-beliebiger „Manier“ streng und in aufweisbarer Verbindlichkeit unterscheiden will, nur im Hinbezug auf das objektiv Wesenhafte sich wird aufbauen lassen.

Aber es geht um mehr als um ein fachwissenschaftliches Problem. Die Wendung gegen Ästhetizismus und Historismus ist eine Stellungnahme gegen einen zu Unrecht angemäßen Autonomie-Anspruch des Menschen. Die Konzentration des modernen Bewußtseins auf die Geschichte „als dem Gesamtzusammenhang von Menschenschicksal und Menschenwerk“<sup>36</sup> ist ja nicht zufällig zugeordnet der Situation des Menschen im technischen Zeitalter, von der gilt, „daß zum erstenmal im Lauf der Geschichte der Mensch auf dieser Erde nur noch sich selbst gegenübersteht“ (W. Heisenberg<sup>37</sup>). Um der Erkenntnis und der Verwirklichung der Wahrheit willen ist es notwendig, den Zirkel dieser autonom gefaßten Menschlichkeit zu verlassen und die Einsicht in das objektiv, nicht von Gnaden des Menschen existierende Sinnhafte wiederzugewinnen und zu verbreiten. Aufsteigend von diesen objektiven Sinngründen zu ihrem absoluten Schöpfer mag es möglich sein, einmal wieder eine Einheit von Wissen und Glauben zu erlangen und die verhängnisvolle Spaltung zwischen einer „rein wissenschaftlichen Wissenschaft“ und einer „rein religiösen Religiosität“<sup>38</sup> aufzuheben. Das ist das geheime religiöse Anliegen einer phänomenologisch-ontologisch fundierten Wissenschaft<sup>39</sup>.

Von der vertieften Erkenntnis des Kunstwerks mag eine Befriedung des zugespitzten historischen Bewußtseins ausgehen. Das in der empirischen Geschichte entstandene Kunstwerk offenbart die überempirische Wirklichkeit, die den Menschen vergangener Zeiten begegnete und die uns ergreift. „Erst wenn wir das Wirkliche einsehen, hört das Geschichtsproblem auf, ein hoffnungsloses, unlösbares Problem zu sein: wir können das geschichtliche Geschehen an dem bleibenden Kosmos messen.“<sup>40</sup>

Das Kunstwerk soll mit dem Gesagten nicht zum verschwindenden Anlaß für irgendwelche „weltanschaulichen“ Programme werden. Es selbst steht inmitten der Erkenntnisbemühungen. Gerade das Kunstwerk aber fordert eine menschliche Haltung, die sich der angemäßen Autonomie begibt.

Denn ein Kunstwerk entsteht als Zeugung aus der menschlichen Substanz und ist dennoch zugleich eine wahre Schöpfung<sup>41</sup>. Schöpferisches Schaffen aber ist solches, das aus objektiven Sinnquellen schöpft. Die historistische Kunstforschung sieht das Kunstwerk nur als Produkt autonomer Menschlichkeit und

<sup>36</sup> Romano Guardini: Die Situation des Menschen. In: Die Künste im technischen Zeitalter, Darmstadt 1956, S. 18.

<sup>37</sup> Das Naturbild der heutigen Physik, ebenda, S. 41.

<sup>38</sup> Romano Guardini: Das Ende der Neuzeit, Würzburg 1950, S. 102.

<sup>39</sup> Über die Beziehung von Phänomenologie und Christentum vgl. H. Conrad-Martius im Vorwort zu Adolf Reinach: Was ist Phänomenologie? München 1951, S. 16.

<sup>40</sup> G. Krüger: Die Geschichte im Denken der Gegenwart, a. a. O. S. 247. Auf S. 248 definiert Krüger die klassischen Zeitalter als solche, „die eine höchste relative Nähe zur Wirklichkeit bewahrt oder errungen haben“.

<sup>41</sup> Siehe: Hedwig Conrad-Martius: Schöpfung und Zeugung. In: Tijdschrift voor Philosophie, Gent, November 1939, S. 821.



macht es so gänzlich zum „Ausdruck“ menschlicher Möglichkeiten, zum freien Werk menschlicher Phantasie und Einbildungskraft. Damit wird das Kunstwerk um seine eigentliche Schöpfungsdimension gebracht. Wahrhaft künstlerische Phantasie ist immer auch Entdeckungskraft<sup>42</sup>.

Nur wenn die Kunstgeschichte ergänzt und vertieft wird durch eine ontologische Kunstwissenschaft, wird das Kunstwerk im strengen und genauen Sinne und in aufweisbarer Gültigkeit begriffen werden können als „Werk und Zeugnis der Beziehung zwischen der substantia humana und der substantia rerum“, als „das gestaltgewordene Zwischen“ (Martin Buber<sup>43</sup>). Darin aber ist das Geheimnis des großen Kunstwerks begründet, das Wunder jenes „höchsten Grades“ der Kunst, den „auch nur zu erkennen, . . . schon eine große Glückseligkeit ist“ (Goethe<sup>44</sup>).

Weil das Kunstwerk Mitte und Versöhnung von Mensch und Natur, von Geschichte und Kosmos i s t , deshalb ist das hier flüchtig skizzierte Erkenntnis Anliegen zugleich sachgerecht und zugleich notwendig für den Menschen in einer Zeit, die von der Hybris menschlicher Autonomie bestimmt ist.

<sup>42</sup> So H. Conrad-Martius: Die Irrealität des Kunstwerks (Kunst und Natur), Manuskript, S. 13/14.

<sup>43</sup> A. a. O. S. 52. Das Kunstwerk ist das „gestaltgewordene Zwischen“, gerade weil es sinnhaft ist und nur über den Weg der menschlichen Sinne aufgenommen werden kann. Denn die Sphäre der menschlichen Sinne ist es, „in der die Abhängigkeit des Menschen vom Seienden sich recht eigentlich konstituiert und sie ist es, die den Realitätscharakter aller Kunst bestimmt, so daß kein geistiges und kein gefühlhaftes Element anders in Kunst einzugehen vermag, als indem es sinnhaft wird.“ (Buber, a. a. O. S. 11.) – So wird die hier angedeutete Erkenntnisbemühung gerade auch dem Sinnlich-Leibhaften des Kunstwerks gerecht.

<sup>44</sup> Werke, Hamburger Ausgabe, a. a. O. S. 34.