

**Zeitschrift:** Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie =  
Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss  
journal of philosophy

**Herausgeber:** Schweizerische Philosophische Gesellschaft

**Band:** 10 (1950)

**Artikel:** Die Kunst im Banne der Philosophie

**Autor:** Schlötermann, Heinz

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-883443>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Die Kunst im Banne der Philosophie

Von Heinz Schlötermann

Die Verbindung von Philosophie und Kunst ist seit alters her gelehrt und immer wieder verfochten worden, obwohl manche Künstler jede philosophische Beeinflussung abgelehnt und sich energischst gegen die theoretische Erfassung eines Kunstwerkes gewehrt haben. Uns sind solche Tatbestände besonders von rein emotional arbeitenden Dichtern bekannt geworden, die vorgaben, gedanklich und insbesondere philosophisch «unbelastet» zu sein. Dennoch ist von Philosophen und Kritikern der Kunstwerke behauptet worden, man müsse grundsätzlich von einem Zusammenhang beider sprechen; Goethe dient zum Vorbild mit seinem Wort: «Wer gegenwärtig über Kunst schreiben oder gar streiten will, der sollte einige Ahnung haben von dem, was die Philosophie in unseren Tagen geleistet hat und zu leisten fortfährt». Ist dieser Ausspruch auch heute noch gültig? Hat nicht gerade der Naturalismus gezeigt, daß Kunst unabhängig von aller philosophischen Erkenntnis möglich ist?

Wir stehen vor der Frage nach der Möglichkeit eines Kunstwerkes, das heißt, wir müssen fragen: *Wie ist ein Kunstwerk möglich?* Die Beantwortung dieser Frage soll uns im Augenblick nicht in eine kunstphilosophische Erörterung führen; wir könnten mannigfache Thesen anführen und einen kunstphilosophischen Bogen von Platon bis zu Sartre spannen, ohne jedoch mehr als eine historische Antwort zu geben. Sehen wir einmal von dieser Art der Beantwortung ab, und fragen wir statt dessen ganz einfach nach der Möglichkeit als solcher. Was verstehen wir unter Möglichkeit?

Möglich ist etwas, was wirklich werden kann. Es ist zum Beispiel möglich, daß ich jetzt von meinem Schreibtisch aufstehe und spaziergehe; das heißt, die Möglichkeit ist ein Faktum in mir, das ich fähig bin zu realisieren. Die Verwirklichung als solche

hängt also von mir ab, von der in mir liegenden Möglichkeit, die physisch, psychisch oder geistig bedingt ist. Anders formuliert: Die Möglichkeit ist ein inneres Vermögen, das als Vermögen praeformativen Charakter besitzt. In diesem Vermögen ist der Grund meines wirklichen Da-Seins gelegt, so daß ich die Wirklichkeit meines Lebens von der Möglichkeit selbst abhängig weiß. In der Sprache des Aristoteles müßten wir sagen: Die Möglichkeit ist Potenz, *δύναμις*, die im aktuellen Prozeß, in einem Wirken der *ἐνέργεια* zum *ἔργον* wird. Möglichkeit und Wirklichkeit sind im Prozeß des Werdens verbunden; die Möglichkeit als *δύναμις* ist das Nichts als Nicht-Sein gegenüber der Wirklichkeit als Da-Sein. Exakt formuliert: Das *ἔργον* entspricht der Tatsächlichkeit, die als Synthesis von *δύναμις* und *ἐνέργεια* zu bezeichnen ist, als Einheit von Möglichkeit und Wirklichkeit. Die *ἐνέργεια* ist das Wirkende *κατ' ἐξοχήν*, das der *δύναμις* in einem Akt der Wirklichkeit zum tatsächlichen Da-Sein verhilft. Die Wirklichkeit der *ἐνέργεια* ist die Wirklichkeit des Wirkens, die als konkreszenter Bestandteil des *ἔργον* bezeichnet werden muß. Sie kann jedoch nur wirken, wenn die Möglichkeit als solche gegeben ist. Ich kann nur spazierengehen, wenn ich zum Beispiel nicht krank im Bett liege und zu schwach bin aufzustehen; ebenso kann ich nur ein Bild malen, wenn ich die Fähigkeit zu malen habe. Es ist dies nur eine rein äußerliche Fähigkeit, ein handwerkliches Können, das in gewisser Weise gelernt werden kann. So kann ich zum Beispiel Klavierspielen lernen; ich bin dann ein Gelernter — aber kein Künstler.

Welche Möglichkeit muß beim Künstler erfüllt sein? Wir stoßen hier auf den tiefen Sinn der *δύναμις*, die nicht eine handwerkliche Möglichkeit ist, sondern weit darüber hinaus in die Tiefe des Geistes selbst reicht. Wir wollen diesen Sachverhalt wieder an einem Beispiel klar machen. Rilke gestaltete in seiner Spätzeit Elegien und Sonette, in denen er mit den Engeln rang und die Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare anzeigte, ohne sich in diesem Prozeß der Verwandlung vom Diesseits zu lösen. Zur Schaffung dieser Gedichte mußte in ihm die Möglichkeit liegen, sich dem Bezirk der Engel zu nähern. Er mußte bereit sein, die Stufe des Da-Seins im Blick auf das Sein zu überschreiten; das heißt, er mußte die *Transzendenz wollen* und zu ihr fähig sein.

Hier kündigt sich ein Zweifaches an, das im Akt des Transzendierens zur Einheit verschmilzt. Der Dichter muß die Möglichkeit haben, den Weg des Überschreitens zu gehen; er muß ein aufgeschlossener und vom materiellen Da-Sein gelöster Mensch sein, der im Akt des Sichaufschließens seine eigene biologisch bedingte Möglichkeit bewußt ausnutzt und den Blick auf das Sein heftet, das er im Prozeß der Bewußtwerdung der *ἐνέργεια* logisch erkannt hat. Mit dieser logischen Erkenntnis hat sich ihm zugleich gezeigt, daß das Sein als Sein den Charakter des Abstraktiven besitzt und vom Da-Sein aus gesehen ein Nicht-Sein ist. Er weiß also um das *Nicht-Sein des Seins* und wagt dennoch den Weg zum Sein, das *nicht ist* und dennoch erfahren wird. Der logische Prozeß ist ein echt philosophischer Akt, der im Zug zerebraler Bewußtseinsdifferentiation möglich geworden ist, weil das zerebrale Organ als physische Möglichkeit über die Physis hinaus die *ἐνέργεια* selbst in sich birgt, die dynamisch aufbricht und sich selbst gestalten will. Jedoch ist diese Gestaltung hinwiederum vom Bewußtseinsprozeß des Menschen abhängig, der physisch gesehen ein potentieller Träger der *ἐνέργεια* ist und als solcher den Wunsch hat, die *ἐνέργεια* als Wesenheit zu erfahren; jedoch ist dieses Erfahrungs nur möglich auf Grund des bewußten Willens zur *ἐνέργεια*. Es ist ein Hin und Zurück, dem wir nicht entrinnen; denn wir können uns erst zur *ἐνέργεια* bekennen, wir sind erst in der Lage zu transzendieren, wenn die *ἐνέργεια* in uns als Möglichkeit liegt, wenn wir *bestimmte Potenzen* sind und als solche das Sein erfahren haben. Anders formuliert: Dem geistigen Akt muß ein seelisches Erfahrungs vorausgehen; das seelische Erfahrungs wird uns jedoch erst im Bewußtseinsakt selbst bewußt; denn die Seele ist blind ohne den Geist, und der Geist ist leer ohne die Seele. Die Seele ist also das Unbewußte und der Geist das Bewußte; es liegt *ein* Tatbestand vor, der durch einen Prozeß verbunden ist. Da nun aber der geistige Bewußtseinsakt ein energetischer Akt ist, in dem der Mensch die *ἐνέργεια* erfaßt und dieser Erfassungsprozeß vom Innesein der *ἐνέργεια* abhängig ist, handelt es sich letztlich um eine Bewußtwerdung der *ἐνέργεια* selbst. Das Nicht-Sein wird sich seiner selbst als Sein im Da-Sein bewußt und erfährt im Akt der Transzendenz, daß alles Nicht-Sein zum Da-Sein berufen ist. Wir nähern uns dem Sein, bzw. das Sein

nähert sich dem Sein, sich selbst, und erkennt sich als schöpferische Macht, die im Ungrunde west und den steten Willen zum Da-Sein hat.

Rilke hat diesen Zustand des Nicht-Seins im Sein den Engeln zugeschrieben, jenen reinen Geschöpfen des «stärkeren Daseins», das «schrecklich» ist, weil es das Da-Sein zerstört und im Zerstören wandelt. Die Engel sind die Ordnungen schlechthin, das Sein, das nicht existiert, sondern gilt. Drum

«Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,  
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;  
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,  
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden  
Punkt».

Das Sein entzieht sich uns, da es in ewiger Wandlung ist; es wandelt sich selbst als Werden. Es ist in ewiger Bewegung und entzieht sich uns, wenn wir es erfassen wollen, weil es nicht zu erfassen ist. *Hier ist das Sein das Nichts*; wir erfassen es, und doch ist es nichts. Es hat kein Da-Sein und kein Sein; ja, das Sein hat kein Sein, es hat ein Werden. Es ist das sich selbst nichtende Nichts, das sich ewig vernichtet, weil es nichts ist.

Diese Gedanken werden im Gedicht Rilkes offenbar. Sie zeugen von einer Kraft des Denkens, die Philosophie und Kunst zur Einheit werden läßt. Dennoch muß eine Gegenfrage aufgeworfen werden: Kann die Möglichkeit zur Kunst nicht im Da-Sein selbst gesucht werden? Wir negieren den Tatbestand, daß das Da-Sein ein Sein ist, obwohl wir uns bewußt sind, daß wir das Sein nicht negieren können, da gerade in der Negation das Nichts des Seins existent wird. Im Nichts bejahen wir das Sein. Doch wir wollen einfach fragen: Ist keine Kunst möglich, die in der Natur verharret und auf den philosophischen Prozeß der Transzendenz bewußt verzichtet?

Zwei Beispiele: Käthe Kollwitz hat eine Zeichnung geschaffen, die sie «Brot!» nennt; leere Augenhöhlen verhungelter Kinder starren uns entgegen, auf deren Gesichtern der Schrei nach Brot zu lesen ist. In ihren Händen halten die Kinder leere Schüsseln und zeigen so einen proletarischen Elendszustand an, der als Anklage gegen die besitzende Gesellschaftsschicht *gedacht* ist. Ein individueller Zustand verhungelter Kinder ist von Käthe Kollwitz auf diesem Bild ins Allgemeine erhoben worden. Taine würde sagen,

der Hauptcharakter des Hungers sei hier zusammengefaßt und im Bild Wirklichkeit geworden. Es handelt sich also — im Kernstück des Naturalismus — nicht um eine einfache Nachahmung der Natur, sondern um die Zusammenfassung verschiedener Einzelheiten zu einem Ganzen, das beherrschend in Erscheinung tritt. Die Verschiedenartigkeit der kindlichen Individualitäten tritt hinter der vorwaltenden Eigenschaft des Hungers zurück. Noch deutlicher wird diese Typisierung eines Naturzustandes vielleicht in der Zeichnung «Schmerz», in der Käthe Kollwitz eine Frau darstellt, deren rechte Hand den Kopf stützt, der von der linken Hand halb verdeckt wird. Die rechte Hand fängt die Ausweglosigkeit dieses Zustandes gleichsam auf, und man erkennt die Hingabe dieser Frau an den Schmerz. Wir haben es hier also mit der Realisierung von Hunger und Schmerz zu tun, zwei Zuständen, die als solche ein bestimmtes Da-Sein haben, aber in dieser Typisierung sogleich über das Da-Sein hinaus in das Sein reichen. Hier erfüllt sich die Forderung Fiedlers, die Kunst habe den Menschen zur «Gewißheit des Seins» zu führen. Hunger und Schmerz lassen uns das Da-Sein gewiß werden und mahnen zur Transzendenz; Käthe Kollwitz hat selbst den Schritt zum Sein gewagt, indem sie die Nichtigkeit der Welt bloßlegt. Sie ist auf den Grund des Nichts gestoßen und hat das Sein als solches erfahren.

Ist es in diesem Prozeß der Seins-Erfahrung verwunderlich, wenn nun der Versuch unternommen wird, das Sein in seiner Ursubstantialität darzustellen, in jener Wesenhaftigkeit, die im Ungrunde aller Substantialität vorausgeht und das Prinzip der Substanz genannt werden muß? Paul Klee schreibt: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar»... «Der Künstler besieht die Dinge, die ihm die Natur geformt vor Augen führt, mit durchdringendem Blick. Je tiefer er schaut... desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes, das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein... im Sinne einer Freiheit, die lediglich ihr Recht fordert, ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur beweglich ist. Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen.» Es handelt sich um das Faktum eidetischen Erfassens, in dem der Mensch die *μορφή* ergreifen will; ja, er sinnt, hinter die *μορφή* zurück zum *εἶδος* zu gelangen, das in seiner funktionalen Abhängigkeit von der

ἰδέα die Verbindung zum Ungrund garantiert. Die Jagd nach dem Urbild ist eine Jagd in den Grund, aus dem der Mensch kommt und in den er zurückstrebt, ohne diesen Ungrund jedoch je erreichen zu können, da er *nicht ist*, da er das Nichts ist. Dieses Nichts ist in der Tat das Unsichtbare, von dem Paul Klee in seiner Kunst künden möchte; es hat die Freiheit schlechthin, losgelöst von der Materie, als reine Freiheit energetischer Prägnanz. Jedoch *ist* diese Freiheit keine Freiheit, sondern sie schafft Freiheit, sie ermöglicht, frei zu werden und bindet uns in diesem Akt des Frei-Werdens eng an die Materie, der wir nicht entinnen können. Die Urbildung, die nach Leibniz bereits im Samen west, ist ein unsichtbares Formgesetz, dessen Sein im Vermögen liegt. Daher gelangen wir in der Schau dieses Vermögens an die Grenzen unserer künstlerischen Wirksamkeit, wenn wir das Urbild gestalten wollen, da die *μορφή* ungestaltbar ist; sie ist das *Gestaltgesetz*, das selbst gestaltet. Ich kann aber das *Gestaltgesetz* als solches nicht gestalten. Die «idealen Urkörper» sind für mich abstraktive «Gebilde», die ich nur denken und nicht bilden kann. Gewiß, das ideale Sein bringt das Da-Sein hervor, aber wir können es in seiner Reinheit nicht fassen; es ist unerfaßbar und entzieht sich jeder direkten Manifestation, wenn wir manifestierend den Bereich des Materialen meiden wollen. Wir können Goethe zustimmen, wenn er schreibt: «Die übersinnliche Musik bringt die Musik im sinnlichen Ton hervor»; aber wir müssen erkennen, daß die übersinnliche Musik für uns nur in der sinnlichen erkennbar ist. Es ist eine Utopie, anzunehmen, im Raume des idealen Seins lebten die Urbilder als reine Wesenheiten, wie sie im Raume des Da-Seins als reale Gestalten existieren. Der Satz Rudolf Steiners: «Das geistige Auge sieht im ‚Geisterland‘ den Gedanken des Löwen so wirklich wie das sinnliche den physischen Löwen», muß daher als Materialismus bezeichnet werden; dem Sein wird Existenz zugeschrieben. Hier fehlt die grundsätzliche Erkenntnis vom Wesen des Nichts. Goethe hat sie zutiefst besessen, als er den Satz schrieb: «Das unmittelbar sichtlich Sinnliche dürfen wir nicht verschmähen, sonst fahren wir ohne Ballast.»

Der Einwurf, man wolle bewußt ohne Ballast fahren, enthält ein mittelalterlich-ontologisches Residuum, das heute zwar wieder modern geworden ist, aber dennoch im Kern irrig ist; denn

der Ballast, von dem Goethe spricht, ist der Stoff, dem wir nicht nur unterliegen, sondern der die Bedingung sine qua non der Form ist, die als Bedingung per quam angesprochen werden muß. Beide gehören zusammen; es gibt keine Materie ohne Formkraft und keine Form ohne Stoff. Dieser Sachverhalt mag als tragisch empfunden werden, da der Mensch mit ihm dem Gesetz der ewigen Verwandlung unterworfen ist und erst im Kreislauf von Geburt und Tod seine wahre Bestimmung erreicht, so daß wir von der *Bestimmung des Menschen zum Tode* sprechen können; aber in diesem Tode offenbart sich die tröstliche Gewißheit, ein Stück des ewigen Kreislaufes zu sein, dem wir nicht entrinnen können, weil wir selbst der Kreislauf sind. Wir müssen daher — streng genommen — den Tod überhaupt aus unserem Weltbild ausschalten und dürfen nur von der Metamorphose sprechen; «einen reinen Tod aber» — so hat uns Fichte gelehrt — «und ein reines Nicht-Sein gibt es nicht».

Wir haben uns anscheinend von unserem Weg entfernt und sind auf diesem Umweg doch dem Kern unserer Frage nähergekommen. Paul Klee hielt die Abstraktion für konkretisierbar, indes Käthe Kollwitz der Materie verhaftet blieb und den abstrakten Hunger und den abstrakten Schmerz in materialer Gestalt darstellte. Sie ist der Wahrheit damit nähergekommen als der Expressionist, der im romantischen Unendlichkeitsstreben das Endliche zu vernichten gedachte und ihm gerade hierdurch um so tiefer verfiel, da er das Unendliche für endlich ausgab und in endlichen Figuren zeichnete.

Unsere Ausgangsfrage nähert sich damit einer ersten Beantwortung: Der Expressionist hat auf dem Weg des philosophischen Denkens den Raum der Kunst verlassen, während der Naturalist gerade in seiner Angst vor der Sphäre des idealen Seins dem Kern des Da-Seins nähergekommen ist. Im Schmerz ist eine Disharmonie des inneren Wesens sichtbar geworden, das die Verbindung des Menschen zur Außen- und Innenwelt aufgezeigt hat. Wir sind in die Spanne zwischen Ich und Du gestellt und schreiten auf der Brücke vom Sein zum Da-Sein, ohne das Sein in feste Gestalt bannen und dem Da-Sein mit den Kräften des Seins in jeder Situation begegnen zu können. Im Schmerz hat sich eine Desorganisation angekündigt, die uns fragen läßt: *Gibt es eine Ordnung? Gibt es einen νόμος, in dem wir wohnen*



können, in dem wir zu Hause sind? Das Wesen des νόμος erweist hier seine Bedeutung als Vernunftgesetz, Wohnsitz und Gewohnheit, worauf Max Pohlenz mit Recht hingewiesen hat. Wir wollen im νόμος zu Hause sein, er soll unsere Heimat werden; wir sehnen uns nach ihr, ohne sie zu finden. Er ist die Heimat der Heimatlosen.

Dieser Tatbestand macht von der Kunst her den Sachverhalt deutlich und greifbar, den Hans Kunz «das Bilden von Heimat» genannt hat. Der Schmerz erweckt die Sehnsucht, und die Sehnsucht ist Sehnsucht nach der Heimat. Ganz einfach hat das Gerhart Hauptmann den Lumpensammler Hornig in den «Webern» aussprechen lassen, die doch das Kunstwerk des Naturalismus schlechthin genannt werden: «A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht.»

Selbstverständlich müssen wir auch künstlerisch Grade der Sehnsucht unterscheiden; nicht jede Sehnsucht ist Sehnsucht im Sinne der Sehnsucht zum Sein, wenn auch in der primitivsten Sehnsucht schon ein Stück Sehnsucht zum Sein offenbar wird. Der sozial bedrückte Mensch, der Schmerz über einen ökonomischen Notstand empfindet, sehnt sich nach materiellem Wohlstand, nach sozialer Ausgeglichenheit und Sicherheit. Er sehnt sich damit letztlich nach dem Nicht-Seienden, da es Sicherheit nicht geben kann. Wir ergreifen in diesem Tatbestand ein Moment unserer materialen Verflochtenheit selbst, die jeder Sicherheit den Tod bereitet, der im Prozeß der ewigen Verwandlung immerwährend eintritt. Der Mensch ist an den Ufern der Unsicherheit ausgesetzt und muß das Wissen um diesen Zustand erringen, den er gezwungen ist zu bejahen, ohne ihn jedoch überwinden zu können. Der einfache Mensch ist sich dieses Sachverhaltes nicht bewußt; der Lumpensammler Hornig glaubt an die Möglichkeit, sicher sein zu können und erfährt, daß alles unsicher ist, daß es keine Sicherheit gibt. Seine Sehnsucht hat daher ontologische Bedeutung, das heißt, in ihr bricht ein Zustand auf, der allem Da-Sein vorausgeht.

Wir werden damit auf die tiefste und letzte Stufe allen künstlerischen Schaffens gewiesen, in jenen Bezirk, den der Mensch ersehnt, der nicht ist und gerade in diesem Nicht-Sein das Ziel aller Sehnsucht ist. Der Künstler schaut in seinen Bildern ein entrücktes fernes Reich, das fern und nah zugleich ist. Es ist ihm

nicht als Nähe bekannt, er sieht es nicht auf der Straße und im Pulsschlag der Geschäfte, sondern er findet es im innersten Bezirk seiner Seele, im Raum des wachsenden Da-Seins. Kunz schreibt gültig: «So wohnt die Ferne in der innersten Mitte des existierenden Menschen.» Mit andern Worten: *Die Ferne ist das Sein in uns*, der transzendente Bezirk des logischen Subjektes, das dem empirischen Ich fern ist und doch so nah, als sei das uns Nahe, das Umgebende, fern. Die Erde wird zur Ferne der Nähe, indes das Sein zur Nähe der Ferne emporsteigt. Hier klingt die «Fernsten-Liebe» Nietzsches an, die ebenfalls keine Liebe zur Ferne im Gegensatz zur Heimat, sondern ein Streben zum Kommenden ist, das vom Menschen neu geschaffen werden muß. In der Befreiung von der Nähe, die uns auf den Leib gerückt ist, schaffen wir uns die «Freiheit... zu neuem Schaffen». Wir sind im intentionalen Akt der Sehnsucht zur Ferne «die Sich-selber-gesetzgebenden, die Sich-selber-schaffenden»<sup>1</sup>.

Der Künstler weiß um diese Intention, er lebt in ihr; denn sein Da-Sein wird erst zur Existenz im Blick zur Ferne, die ἀρχή und τέλος zugleich ist. Eigentlich sagen wir etwas Falsches, wenn wir vom «ist» der Ferne sprechen; denn die Ferne ist kein seiendes Etwas, das existiert, sondern sie ermöglicht Existenz. Ohne sie ist keine Existenz, aber sie *ist* nicht. Die Ferne west als Sein im Nichts, so daß wir vom Nichts angezogen werden, nach dem wir uns sehnen, als sei das zu erstrebende Sein im Nichts Wirklichkeit. Jedes Beschreiben dieses Zustandes mit Worten ist schal und führt uns vom wahren Sachverhalt fort; wir können uns nur nach ihm sehnen und erfahren im Bewußtsein des Sehnsuchtsaktes, daß alles fern ist. Ja, das Sein wird überhaupt erst im Bewußtsein zur Ferne. Es liegt in uns als Nähe, es ist die Nähe des Nächsten selbst, jene Nähe, die ohne Entfernung ist und über Raum und Zeit hinausgreift. Wir dürfen eigentlich gar nicht von der Nähe des Seins sprechen, da die Nähe ein Begriff des Raumes ist, indes das Sein keiner räumlichen Kategorie unterliegt.

Mit dieser Erkenntnis wird der Sachverhalt verwickelter als wir denken; denn unser Denken ist ein Denken an das Sein, in

---

<sup>1</sup> Vgl. meine «Einführung in die Philosophie, Band III, Ethik», Meisenheim 1948, S. 203 f.

dem das Sein selbst denkt. Es denkt sich selbst und erfährt sich in diesem Akt des Selbstdenkens als von sich selbst entfernt. Es kommt aus dem Sein und bemerkt denkend, daß es das Sein verloren hat, ohne es jedoch wahrhaft verlieren zu können. Das Sein ist zur Ferne geworden, über die und an die ich denke. Das Sein sucht sich selbst vor sich, es vergißt seinen Ursprung, wie auch der Mensch seinen Ursprung vergessen hat und sich nach etwas sehnt, das in ihm selbst ist. Wir transzendieren im Denken, wir überschreiten unser Da-Sein in Richtung auf das Sein und sind wahrhaft nicht in der Lage, diese Transzendenz vorzunehmen, da das Sein nur im Da-Sein west. Dieses Nicht-vornehmen zeigt das Nichts in seiner ganzen Offenheit. Wir leben aus ihm.

In dieser Sachverschlingung steckt der Künstler, jeder, ohne Ausnahme. Er spürt das Sein in sich und weiß doch, daß es nichts ist. So sehnt er sich nach dem Sein, kündigt von ihm, prophezeit einen idealen Zustand, der nirgends ist und der nicht sein kann. Wir können auf Goethe hinweisen, dessen «Iphigenie» uns fernsteht, da sie ein Wesen des Seins ist, das wir nicht sind. Goethe hat das selbst gespürt, und so bekannte er eines Tages, die «Iphigenie» sei «verteufelt human», er habe sich solch «zartem Sinn . . . entfremdet». Das Humane entschleiert sich in diesen Worten als das Sein selbst. Es ist ein sich ständig Vernichtendes, um das wir ringen, und nach dem wir uns sehnen, ohne es ergreifen zu können, da es nichts ist. Es kündigt sich hier die Ferne des Humanismus an, der sich aus der Nähe in Ferne wandelt, weil wir ihn begrifflich definieren, ohne in ihm zu sein. Wir haben verlernt, im Wesenlosen zu existieren, das allein als Form des Geistes angesprochen werden kann. Wir versuchen, das Nichts in Worte zu fassen; doch Hegel hat bereits in seinem Gedicht «Eleusis» die tiefe Erkenntnis ausgesprochen:

«Wer gar davon zu andern sprechen wollte,  
Spräch er mit Engeltungen, fühlt der Worte Armut.  
Ihm graut, das Heilige so klein gedacht . . .  
Durch sie so klein gemacht zu haben, daß die  
[Red' ihm Sünde deucht,  
Und daß er lebend sich den Mund verschließt.»

Dennoch muß der Mensch immer wieder ins Wort zurückfinden, er muß in die Ferne aufbrechen und den Versuch unternehmen, Nähe und Ferne zu verbinden. Es ist seine Aufgabe, das Nicht-Mögliche möglich zu machen. Er ist so immer unterwegs; er bricht von zu Hause auf, um nach Hause zu kommen und erfährt, daß er nur unterwegs zu Hause ist.

Schiller hat um diese Dialektik gewußt und versucht, die Ferne zur Nähe zu zwingen; er ist der existierende Philosoph schlechthin, der sich selbst erfuhr und sein Da-Sein als transzendenten Akt verstand. Sein Dichten ist daher axiologisch geworden; in ihm zeigen sich echte Aktintentionen seinshafter Prägnanz. Klarer formuliert: Die *ἐνέργεια* hat sich als *ἐντελέχεια* erwiesen; der *νοῦς* ist im Willen zum *τέλος* wirklich geworden, und der Mensch Schiller erfuhr sein Da-Sein als seiendes Sein, das wieder Sein werden will. Er spannte sich in den Kraftstrom des Seins, oder besser: Das Sein sprang durch ihn hindurch aus dem Nichts zu sich selbst und riß die Person des individuellen Menschen Schiller, der vom Sein selbst geschaffen worden war, in ein zukünftiges Land, das Schiller dann im «Wilhelm Tell» gestaltete. Tell ist der Repräsentant des seienden Seins, das um sich selbst in voller Naivität weiß; hier lebt ein existierender Mensch im Vollbesitz seiner Kräfte und richtet sein Da-Sein auf die Verwirklichung des Seins hin aus.

Wir scheinen einen Einwand übergangen zu haben, der all unser Denken über den Haufen wirft, so daß es wieder zu Nichts wird. Wir müssen dieses Denken vernichten und fragen: *Woher kommt die Nähe des Seins?* «Wir, in den ringenden Nächten, wir fallen von Nähe zu Nähe», dichtet Rilke. Sind wir fähig zu diesem Fall? Sind wir nicht zu stolz, aufrecht zu gehen und Rede und Antwort zu geben?

Ja, wir sind stolz und denken... aber das Denken ist nicht unser Denken; unser Anteil liegt allein in der Sehnsucht, im «Bilden von Heimat». Das Vermögen der Einbildungskraft tritt in Aktion, jenes Vermögen, das — nach Kant — fähig ist, «einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen». Wir betreten den Raum der Seele, die das Sein in Bildern schaut; im Erlebnis seelischer Akte bricht das Sein auf, so daß Klages sagen kann: «Das Bild fließt mit dem immerfließenden Erleben;... das Bild ist nur im Erlebnis des Erleben-

den da.» Die Seele selbst wird zum Träger des Seins, da sie ein materiales Phänomen energetischer Wirksamkeit ist. Damit hat «das Bild... bewußtseinsunabhängige Wirklichkeit».

Trotz dieses Hinweises auf Klages besteht ein Unterschied; denn das im Bild geschaute *Sein ist als Ferne echte Nähe* und nicht — wie Klages schreibt — Vergangenheit. Die Bilder sind nicht «Bilder des Gewesenen», sondern Bilder des ewig Nicht-Seienden, des Nichts selbst, das die Bilder im Akt der Schau zugleich wieder vernichtet, so daß die Bilder nicht sind und nur im Raum der Seele wesen. Der Künstler schafft sie seiend selbst; er verleiht ihnen ein Sein und hebt sie in seiner Kunst aus dem Nichts in das Seiende. Die Seele ist nicht nur an das «kollektive Unbewußte» Jungs gebunden, aus dem die Bilder als «Niederschläge stets sich wiederholender Erfahrungen der Menschheit» aufsteigen, sondern ihre Nähe ist das Sein, die ewige Konkreszenz der *ἐνέργεια*. So fallen wir von Nähe zu Nähe, von Sein zu Sein; wir fallen in uns selbst. In der Einbildungskraft erleben wir das tiefste Faktum unseres Menschseins, die Seele kommt in ihm zu sich selbst und entdeckt in den Organen des menschlichen Leibes die Konkreszenz des Seins, die *μορφή*, so daß die Einbildungskraft im wahrsten Sinn des Wortes «welt-schaffend» genannt werden kann; denn in ihr baut die Seele eine neue Welt des idealen Seins auf, die nicht ist und dennoch ein tieferes Sein hat als das Da-Sein. Es ist eine Welt der Existenz, die aus dem Sein hervorbricht und sich zum Sein seiend verhält mit der Maßgabe, tatsächlich Nichts zu sein. Daher hat die *Kunst letztlich den Charakter des Nichts*; sie ist nur ein Spiel, wie Schiller sagt, ein Schein in den Augen der Welt, die das tatsächliche Da-Sein betrachtet, das vom Sein aus gesehen Schein ist. Wir verstehen diesen Sachverhalt, wenn wir mit Schiller sagen, daß die Kunst als Spiel und Schein einen intelligiblen Zustand verkörpert, eine «Freiheit in der Erscheinung», die es nicht gibt, da Freiheit nur «in der intelligiblen Welt» west; das heißt, es gibt überhaupt keine Freiheit; denn das Prinzip der Freiheit ist nur ein Erzeugnis im Raum des Seins. Es handelt sich in der Freiheit um «die Idee des Absoluten, in sich selbst gegründeten Seins», das als künstlerisches Sein Schein ist. Dieser Schein des Seins west in der Kunst; die Seele erlebt ihn als Nähe, und das Denken denkt ihn als Ferne.

Wir können diesen ganzen Tatbestand auch unter dem Namen der Phantasie erfassen und dann mit Kunz sagen: «Nur weil der Mensch in seinem innersten Wesen das Nichts beherbergt..., vermag er sich der ihm innewohnenden Phantasie mit einer grenzenlos scheinenden Freiheit... zu bedienen». Die Einbildungskraft fungiert damit «als kosmogonisches Geschehen: mittels dessen sich der Mensch die andere, irrealen, ‚überirdische‘ Heimat — das ‚ewige Reich‘ — zu sichern versucht». Mit diesen Worten ist auch die Kantische Intention voll ausgedeutet, zumal die «überirdische» Heimat nicht jenseitig, sondern insofern zu verstehen ist. Kunz schreibt ausdrücklich: «Jedoch schwebt diese Bilderwelt niemals als eine vom erscheinenden Sein abgelöste ‚Wirklichkeit der Bilder‘ über dem existierenden Menschen; sie bleibt unlösbar in ihm als das seine Innerlichkeit durchwaltende Schweben verwurzelt und geht mit ihm, seine Vergänglichkeit teilend unter.»

Die Einheit von Philosophie und Kunst scheint mit diesem Ergebnis gesichert zu sein, und wir dürfen eigentlich sagen, es könne keine Kunst ohne Philosophie geben; der echte Künstler stehe immer im Banne der Philosophie. Aber da erhebt sich eine schwerwiegende Frage, die nicht ohne weiteres beiseite geschoben werden kann: Deutet die «Welt der Bilder» in ihrer Verkettung mit dem persönlichen und endlichen Menschen nicht auf die Vergänglichkeit des Seins selbst? Gesteht der Mensch in seinem Bekenntnis, das Sein enthülle sich im seelischen Raum eines dem Tode verfallenen Menschen, nicht den *Tod des Seins*, dem er sich hingibt aus der Liebe zur Wahrheit? Ergibt sich nicht aus dem Drang, die Wahrheit des Seins zu erforschen, die Wirklichkeit des Nichts, so daß die Kunst gerade in der Existenz eines künstlerischen Menschen nichts ist?

Kierkegaard hat diesen Schluß gezogen; er spricht vom Sinnenbetrug der Kunst und schreibt, man sei sich in der Kunst «darin einig, mit Hilfe eines Sinnesbetruges wirken zu wollen». Er erklärt die Welt des Scheins für Betrug und glaubt nicht an die Möglichkeit, das Sein zu erfassen; für ihn gibt es nur Gott, den ganz Andern, den er den «Todfeind des Menschen» nennt<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Vgl. das Kapitel «Der Glaube an das absolute Paradox» in meiner Schrift «Vom göttlichen Urgrund», Hamburg 1950, S. 153 ff.

Es gibt keine Verbindung zwischen Mensch und Gott; Gott ist das «schlechthin Unbekannte». Hier wird Gott zu einem tatsächlichen Sein, dem das Nichts des Menschen gegenübertritt. Wir sind das Nichts, und Gott ist das Sein.

Karl Jaspers ist Kierkegaard gefolgt; er spricht gleichfalls von «existentiell leer gewordenen Bildern der Kunstsprachen». Kunst ist für ihn eine «Täuschung der Phantasie»; wir lesen: «Im Dichten bin ich durch das Gestalten wie frei von der Entscheidung des Existierens...; statt selbst zu entscheiden, darf ich entwerfen, was sein könnte; statt sein zu müssen, darf ich im Anschauen meiner Phantasie schon befriedigt sein.» Hier liegt ein grundsätzliches Nicht-Verstehen vor. Jaspers meint, es komme allein auf die Transzendenz Gottes an, die nur persönlich von jedem Menschen existierend erfahren werden könne. Er sieht nicht die Möglichkeit Gottes im Sein und schreckt letztlich vor dem Gedanken zurück, *Gott und das Nichts* zu identifizieren. Er spricht vom Scheitern und von Grenzsituationen, indessen wir weder ein Scheitern noch eine Grenze kennen; denn gerade im existentiellen Vollzug der seelischen Kosmogonie bricht die kosmische Verbundenheit des Menschen auf, die vor allem der Künstler erfährt. Er lebt in der «Wirklichkeit der Bilder» und weiß, daß *das Nichts nichts ist*. Wir sprechen daher auch nicht von der Angst vor dem Nichts; denn das Nichts nichtet sich selbst. Es ist nichts. Wir glauben an die Möglichkeit einer Kunst aus dem Nichts des Seins, da es für uns keine Transzendenz im Sinne Jaspers' gibt. An die Stelle der theologischen Transzendenz tritt die Immanenz, die nicht mit der immanenten Transzendenz Jaspers' zu verwechseln ist; denn Jaspers wandelt in den Bahnen Kierkegaards, der die Transzendenz in der »leidenschaftlichsten Innerlichkeit« erfuhr. In dieser Innerlichkeit wird die Subjektivität der Seele aufgegeben und der Mensch zu einem Gottesverhältnis gemacht. Gott erdrückt den Menschen, der sich selbst aufgeben muß, um in dieser Selbstaufgabe zum Geschöpf des transzendenten Gottes zu werden, der als ganz anderer auf paradoxe Weise im Menschen spricht. Dieser Paradoxie entspricht die Jaspersche «immanente Transzendenz».

Wir glauben, die Kunst vor diesem Phänomen Kierkegaard-scher und Jasperscher Transzendenz retten zu können; denn für uns ist das «Sein der Transzendenz» ein im Transzendieren er-

fahrenes Selbstsein, das auf dem Grund des Seins ruht und sich den Gesetzen des Seins entsprechend wandelt. Wir müssen daher mit Sartre sagen: «Der Mensch ist nichts anderes als das, zu dem er sich macht»; denn wir leben in der Richtung auf das Sein und holen das Sein in das Da-Sein, machen das Nichts zum Etwas. Der *Mensch ist der Schöpfer*, und er ist verurteilt, nach eigenem Gesetz zu leben, das Gesetz des Seins zu erfüllen, das vor ihm noch nicht war und erst durch ihn wird. Daher kündigt Orest: «Ich bin dazu verurteilt, kein anderes Gesetz zu haben als mein eigenes.»

Wir stehen am Schluß; unser Weg hat Möglichkeiten aufgezeigt, die als Möglichkeiten nichts sind. Daher ist das Ergebnis vernichtend; das heißt, wir gründen im Nichts und sehnen uns nach dem Nichts mit der Maßgabe, diesen Grund und diese Sehnsucht zu vernichten. Gerade die Kunst zeigt die Freiheit des Seins als Schein und mahnt, diesen Schein zu vernichten — um zu existieren. Ob Naturalismus oder Idealismus, immer erkennen wir nur eine Sprache, *die Sprache des Seins*, das im Da-Sein existent wird. Jeder Künstler ist vom Drang nach dem Sein beseelt.

Können wir diesen Tatbestand ohne weiteres philosophisch nennen? Gehört zur Philosophie nicht das Denken in Begriffen? Handelt es sich beim Künstler nicht im Gegenteil um eine Schau in Bildern?

Wir dürfen den Sinn der Philosophie nicht nur in Begriffsanalysen suchen, in denkender Tätigkeit begrifflichen Erfassens, sondern müssen den Grund allen Philosophierens in dem sehen, was Platon die Schau der Ideen nannte, das heißt in der Theorie. Benedetto Croce übersetzt das Wort *θεωρία* mit Intuition und schreibt, es handle sich in der Intuition um eine «Ungeschiedenheit von Realität und Irrealität»; das in der Intuition geschaut Bild habe «reine Idealität», die als «Idealität . . . die wahre Realität» sei. Damit kommt Croce einem Kantischen Gedanken nahe, indem er die Intuition als «Synthesis a priori aus Gefühl und Phantasie» definiert. Der Künstler wird jetzt zum echten Philosophen, da er in der Phantasie auf dem Grunde der Synthesis a priori ein Bild produziert, bzw. erzeugt — wie Kant sagt — und dadurch geistige Spontaneität erweist. Wir erfahren, daß alle echte Philosophie in diesem Grunde west und immer wieder um



die Sehnsucht zum Sein ringen muß; denn der Mensch ist nicht nur der «Hirt des Seins», sondern er existiert seiend im Sein und birgt in sich das Nichts, das im Akt des Existierens zunichte gemacht wird. *Der Künstler schöpft aus dem Nichts das Sein*, in ihm pulst die echte Liebe zum Sein, die den Philosophen ausmacht, und so können wir sein Künstlertum als Wissenschaft philosophischer Prägnanz bezeichnen; denn er schafft das Bild vom Sein, auf dem der Denker sein Wissen baut. Seele und Geist erweisen hier ihr Aufeinanderangewiesen-Sein, das zunichte wird, wenn wir die Seele ohne den Geist oder den Geist ohne die Seele verkümmern lassen. Daher muß der Künstler Philosoph und der Philosoph Künstler sein.