

II. Die Utopie der Moral

1. Ethik und Ästhetik

Ethische Vorstellungen fließen in alle Bereiche des menschlichen Lebens ein, so auch in die der Kultur: der Ästhetik, der bildenden Kunst und Literatur, sogar auch der Musik.¹ Schon Leonardos Malereitraktat ist nicht grundsätzlich nur eine Abhandlung über künstlerische Vorstellungen der Ausführung, Bildmittel usw., sondern basiert auf einem bestimmten Weltbild, das auf ethischen Grundsätzen beruht, die Stil und Inhalt mitbestimmen. So ist auch seine Malerei Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung, einer Sicht auf die Welt und ihre Bedingungen, die seine Wahrnehmung und seine Erfahrungen ihm liefert.²

Viele Künstler der Gegenwart betonen zwar, daß ihr Anliegen das „Machen“ sei, das weder eine Belehrung intendiere noch spezifische ethisch-moralische Grundhaltungen ausdrücke, aber sowohl die seit der Abstraktion diese Werke immer häufiger begleitenden Künstler-Interpretationen als auch die kunsthistorischen Analysen, die über eine formale Betrachtung hinausgehen, erlauben ein gegenteiliges Urteil. Das besagt also, daß die Kunst sehr

¹ Diese Auffassung kollidiert gleichwohl mit der postmodernen Vorstellung von der metaphysikfreien Kunst jenseits aller sozialen Einbindungen, wobei jedoch die Kunst als gesellschaftlich nutzlose disqualifiziert wird. Vgl. hierzu D. Fenner: *Kunst - Jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik*. München/Basel 2000.

² Vgl. meinen Aufsatz: *Die Weltanschauungen in der Kunst*. In: *Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwiss.* 40/2 (1995), S. 187-198. Ferner meine Abhandlung: *Weltanschauung und Menschenbild in der Kunst der Gegenwart*. Frankfurt/New York 1998.

wohl als Ausdruck ihrer Zeit in enger Beziehung zu den Vorstellungen dieser Zeit steht, sie entweder kritisch hinterfragt, sich ihr anpaßt oder neue Konzeptionen hervorbringt, die insgesamt als Spiegel der Zeit und deren Geisteshaltung visuell sichtbar gemacht werden. Schon die sensible Wahrnehmung, die man dem Künstler attestiert, ist ein nicht zu übersehender Anlaß, die Welt intensiv zu betrachten und zu ihren Erscheinungen Stellung zu nehmen, was aber nicht nur in der politisch motivierten Kunst, sondern auch in anderen Kunstformen sogar der Moderne deutlich wird. Dabei sind zwei Aspekte wichtig, nämlich 1. die subjektive Haltung des Künstlers, seine Werteinstellungen und die Absicht, diese im Werk auszudrücken, aber 2. auch das gesellschaftliche Umfeld selbst, in dem der Künstler seinen Platz hat. Die ethischen Auffassungen beider Bereiche können in Einklang miteinander stehen, durchaus aber auch kollidieren, und in jedem dieser Fälle wird sich eine Beeinflussung auf die künstlerischen Arbeiten ergeben, die dementsprechend deutliche Unterschiede aufweisen. Und so entstehen neue Kunstformen aus dem Wandel der Geisteshaltung und Lebensauffassung des Menschen, aus dem Wechsel der Erkenntnisse und Erfahrungen und auch aus der Veränderung politischer, ökonomischer und sozialer Verhältnisse. So wie das Mittelalter den Sinn des Lebens in der Vorbereitung auf ein Jenseits und der Überwindung des Diesseits gesehen hat, so ist beispielsweise die Renaissance durch die Entdeckung des Menschen als Individuum und die Entdeckung der Welt mehr auf das Irdische fixiert, in dem sie die Erfüllung ihrer Aufgaben sucht. Die Kunst des Barock oder die der folgenden Epochen wiederum greifen ebenfalls die neue Geisteshaltung ihrer Zeit auf und artikulieren sie auf je eigene Weise. Aus diesem Grund erlaubt das künstlerische Werk einen Einblick in seine Zeit und die Auffassung des Künstlers selbst, der seinen Standpunkt im Werk sichtbar macht.

Nach diesen, sich um die Schwerpunkte des Folgenden zentrierenden Vorbemerkungen, die bereits die bisher kaum berücksichtigte These anvisieren, daß Kunst und Ethik in enger Beziehung stehen und diese Beziehung einen erheblichen Einfluß auf das künstlerische Schaffen, aber auch auf die Kunsterfahrung selbst besitzt, wenden wir uns nun in drei Schritten der Ausführung unserer Überlegungen zu. Zunächst werden wir auf die unterschiedlichen weltanschaulichen Grundlagen eingehen, die den Zeitausdruck der Kunst prägen. Es kann dann zweitens gezeigt werden, daß überzeugende Argumente in der Kunst selbst und ihrer Deutung vorliegen, die den behaupteten Zusammenhang ethischer Auffassungen und Kunst belegen. Und in einem dritten Abschnitt soll auch anhand von ausgewählten Beispielen auf einige Werke eingegangen werden, in denen ethische Prinzipien teils bewußt und sogar zeitkritisch, teils aber auch unbewußt zum Ausdruck kommen. Dabei legt es die Zielsetzung der gesamten Abhandlung nahe, auch hier schon eine Konzentration auf eine ontologische Grundlegung zu vermuten, die aber nur hinweisend zu verstehen ist, insofern diese Engführung erst prägnant im Zusammenhang mit der Konzeption einer ontologischen Ethik ausgeführt wird (vgl. weiter unten den dritten Teil).

Der Absicht, eine Beziehung zwischen Ethik und Ästhetik zu untersuchen, dient auch die Herausarbeitung ganz gegensätzlicher Kunstvorstellungen, aus welchen sich vor allem auch Extremformen ästhetischen Ausdrucks erkennen lassen, denen als Gegenposition die aus der Sicht der ontologischen Ethik resultierende Kunstauffassung entgegengestellt wird. Es geht dabei nicht um zu fällende Qualitätsurteile (die indes auch in der Kunstgeschichte fragwürdig sind, weil sie auf keinerlei präzisen und übereinstimmenden Kriterien beruhen), sondern um die Weise des Umgangs mit Erscheinungen dieser Welt und um die Auffassung des Künstlers, sie zu 'beschreiben'. Dies läßt sich sowohl aus der Form- als

auch aus der Inhaltsanalyse erkennen, aber auch durch den entsprechenden Rückgriff auf einschlägige kunsthistorische Interpretationen und Künstleraussagen. Unsere Absicht ist folglich, ein Kunstwerk auf die Nähe oder Ferne zu dem in diesem Zusammenhang zentralen Aspekt der *Lebensbedeutung* und dem dieser Lebensbedeutung immanenten Prinzip der ontologischen Erfahrung hin zu charakterisieren. Einige wesentliche Momente, die jedoch erst in den folgenden vier Kapiteln präziser und einem umfassenderen Kontext behandelt werden, dienen aber auch hier schon zur Durchleuchtung und Klärung spezieller Problemstellungen. Dies sind der Humanitätsgedanke in künstlerischen Werken, die Bedeutung des Individuellen und Wertvorstellungen, die sichtbar oder latent im Werk erscheinen.

I

Wie ich anderenorts ausführlich dargestellt habe, ist künstlerischer Ausdruck immer auch Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung, aus der sich nicht zuletzt ein ganz spezifisches Menschenbild ableiten läßt.³ Ein solches Menschenbild kann sowohl Motiv des Werkes selbst, als auch eine Vorstellung des Künstlers hinsichtlich des Rezipienten, des Adressaten eines Werkes sein. Das heißt also, daß eine Weltanschauung einerseits als Erklärungsmodus für verschiedene Daseinsqualitäten und Verhaltensmuster in Betracht gezogen werden kann, daß andererseits aber die Weltanschauung als Haltung zur Welt zu bezeichnen ist, nämlich mit Heidegger als „sich auseinandersetzen- de Sammlung des Menschen auf das Dasein“.⁴ Oder anders ausgedrückt: die Weltanschauung zeigt sich als

³ Weltanschauung und Menschenbild, a.a.O., S. 28-36.

⁴ GA 27, S. 378.

bewußte und reflektierte Konzentration auf die Wirklichkeit und die zu reflektierenden Möglichkeiten als geistige Entfaltung. Weltanschauung ist daher ein zunächst subjektives Wirklichkeitsbewußtsein, das sowohl aus eigener Anschauung und Erfahrung resultiert als auch aufgrund externaler Einflüsse entsteht. Verstehen wir also diesen geistigen Hintergrund des Künstlers, so erschließt das Kunstwerk über die rein formale Kunstanalyse hinaus eine weitere, und diesem Zusammenhang wesentliche Dimension lebensweltlicher Erscheinungen. Menschliche Grundhaltungen werden in einem komplexen Bildgeschehen sichtbar, und in der Unmittelbarkeit der Begegnung offenbart sich dem Betrachter eine Vielfalt von Möglichkeiten, die Welt zu betrachten und zu deuten. Durch die Sinnlichkeit des Bildes werden nämlich Ideen transportiert, die nicht nur die einzelhafte Sicht des Künstlers reflektieren, sondern die die Frage nach dem Sinn des Lebens stellen, nach den Varianten des Daseins.

Freilich ist die jeweilige Sicht auf die Welt immer nur ein Ausschnitt, so daß Künstler derselben Epoche verschiedenartige Perspektiven ihrer Wahrnehmung dokumentieren, jede eine aber formuliert einen Standpunkt, in dem ein spezifisches 'In-der-Welt-Sein' und eine typisch akzentuierte Dimension von Welterfahrung zum Ausdruck kommt. So kann man von der Spiritualität der Kunst Kandinskys oder Mark Rothkos sprechen, von der utopischen Weltaneignung Illja Kabakows oder der hyperrealen Kunstform George Segals oder Duane Hansons, die die Betrachter ihrer Werke mit krassen Abbildungen der sozialen Wirklichkeit konfrontieren, um diese zu entlarven. Die Zielrichtung der letztgenannten Künstler ist die Alltagswelt, die sie als das für sie Faktische konturieren, um dessen Inbesitznahme des Menschen deutlich zu machen. Die so gestaltete bildliche Wirklichkeit spiegelt insofern nicht nur die visuelle Wirklichkeit wider, sondern auch das Verhältnis des Künstlers zu dieser Wirklichkeit, weil das vom Künstler

Wahrgenommene im künstlerischen Prozeß mit den subjektiven Inhalten seines Bewußtseins verschmilzt.

Der Auffassung Heideggers nach, aber auch zufolge der unserer Abhandlung zugrundeliegenden These von der Seinserfahrung, ist das Seinsverständnis eine wesenhaft dem Dasein zugehörige Bewußtseinsqualität. Das bedeutet im Blick auf die Kunst, daß das Bewußtsein nicht nur auf die empirischen Erscheinungen der Welt gerichtet ist, um diese künstlerisch zu visualisieren, sondern daß in diesen Erscheinungen eine bestimmte Weise des Weltverhaltens erkannt und bildlich konkretisiert wird.⁵ Das Immaterielle oder empirisch zunächst nicht Darstellbare erscheint folglich im Gesamtzusammenhang des Werkes und verweist auf ein das Sichtbare Transzendierende. Im Kunstwerk geht es dann nicht nur um das Vorstellen und Erklären eines „sinnlich-räumlichen Weltbildes“,⁶ um die unmittelbare Gegenwart in ihrer Erscheinung, wie dies in Genre-Bildern oder in der soziopolitisch motivierten Kunst zumeist der Fall ist. Nicht das Hier und Jetzt allein ist dann Motiv des Werkes, sondern das seelisch-kulturelle Gesamt des menschlichen Daseins.

Diese Deutung mag dazu verleiten, der realistischen oder politisch motivierten Kunst die Transzendenz des Daseins abzuspreehen. Doch davon kann keine Rede sein. Beuys hat beispielsweise der eigenen Aussage nach - obwohl viele seiner Aktionen dies nicht erwarten lassen - seine Aktionen primär als *Mittel* verstanden, um etwas Umfassenderes (übrigens auch in moralischer Hinsicht) ausdrücken zu können als es der künstlerische Akt und sein Produkt vor Augen führen. Seine Arbeiten enthalten demzufolge nicht nur Elemente eines metaphysischen Weltbildes, sie doku-

⁵ Vgl. hierzu K. Albert: Philosophie der modernen Kunst (1968), jetzt in: Philosophische Studien. Bd. II. Sankt Augustin 1989, S. 139-239.

⁶ Vgl. hierzu K. Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen. Berlin/Heidelberg/New York 1971, S. 154-216.

mentieren auch aufs deutlichste die Sinnsuche in einer geistigen Welt, die freilich mit recht provokanten Mitteln unternommen wird. Diese aber radikalisieren im Sinne von Beuys sowohl die zugrundeliegende Weltanschauung als auch die daraus folgende künstlerische Konkretisierung, die eine Sensibilisierung des Betrachters beabsichtigt.

Die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stand mit wenigen Ausnahmen in einem engen Bezug zur faktischen Wirklichkeit und bemühte sich sogar, nur diese Wirklichkeit ästhetisch zu formulieren. Typisch für diese Haltung ist die Pop-Art, die einen adäquaten Ausdruck für die Konsumgesellschaft suchte. Allerdings war damit auch die Absicht verbunden, der Kunst ihren elitären Charakter zu nehmen und sie vollständig in die Realität einzubinden, weshalb sie aber nicht wesentlich mehr als diese selbst darzustellen vermochte. Mit der bewußten Konzentration auf das Augenblickhafte, Flüchtige und Unwesentliche sollte dem Betrachter zwar das moderne Leben vor Augen geführt werden, durch die Distanzlosigkeit aber hatte diese Kunst mit Aufklärung wenig zu tun, insofern sie das moderne Leben selbst sanktionierte. Die Kunst Warhols, Rauschenbergs u.a. diene somit wie der gesamte „Amüsierbetrieb“ der Kulturindustrie auch der oberflächlichen „Zerstreuung“, wie Horkheimer und Adorno kritisch anmerken.⁷ Zerstreuung aber ist die Sucht nach einer Betriebsamkeit als „Hinausgehen aus der Gesammeltheit in die sich ausbreitende Mannigfaltigkeit“, wie Wilhelm Weischedel in seinen Auslegungen der ‘Pensées’ des Blaise Pascal bemerkt. Der Mensch werfe sich in die Zerstreuung um der Zerstreuung willen: „Der Mensch flieht vor sich selber weg, er wendet sich nach außen, um nicht mit sich selber allein sein zu müssen, weil er nicht vermag, in

⁷ Dialektik der Aufklärung. Frankfurt 1972, S. 121f.

Ruhe ... zu bleiben“.⁸ In seiner faktischen Existenz widerspreche der Mensch daher seinem eigentlichem Wesen.

Kunst wird unter dieser Maßgabe also verstanden als Projektion dessen, was das alltägliche Leben bestimmt, dessen, was gekauft und konsumiert wird oder mit dem man seine Langeweile totschlägt. Banalitäten des Alltags erreichten auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Gesellschaft und auch der Kulturbetriebe, weil die Unterscheidung zwischen dem, was mehr ist als Alltag und den Quisquilien des zweckhaften Lebens aufgegeben wurde. Doch: „Der Gegensatz läßt sich am wenigsten versöhnen, indem man die leichte in die ernste (Kunst, E.J.) aufnimmt oder umgekehrt. Das versucht aber die Kulturindustrie“.⁹ Diese von Horkheimer und Adorno schon vor Jahrzehnten kritisierte Tendenz hat sich seitdem noch verschärft, was bedeutet, daß die Medien und die sie nutzende Gesellschaft in der Regel ganz unverhohlenen Primitivismen aller Art zum Kulturgut erklären. Das geht so weit, daß die sogenannte „ernste“ Kunst, als konservativ und restlos unzeitgemäß verunglimpft, an den Rand des Kulturgeschehens gerät, weil die Konsumgesellschaft (Ortega nannte sie auch ‘Masse’) einen unverhältnismäßig großen Einfluß auf die Kultur genommen hat. Dieser Trend zum Oberflächlichen und zur Zerstreung setzt sich in der Gegenwart - wie man unschwer erkennen kann - immer weiter durch und treibt inzwischen erstaunliche Blüten. Will man sich diesem Trend, dieser „Verrücktheit“ und Täuschung des wirklich Menschlichen, „die das Dasein des Menschen allgemein durchherrscht ...und das ursprüngliche Wesen des Menschen so vollständig verdeckt“, aber entziehen, so müßte dieser Versuch der „Wendung zum eigentlichen Wesen, wenn er sie vollzöge, ihrer-

⁸ W. Weischedel: Der Abgrund der Endlichkeit und die Grenze der Philosophie. In: Beiträge zur geistigen Überlieferung. Godesberg 1947, S. 86-166, hier S. 105f.

⁹ Dialektik der Aufklärung, a.a.O.

seits als eine Verkehrung, als eine Art von Verrücktheit, erscheinen“.¹⁰ Diese Art von Zerstreuung ist - wie Wilhelm Weischedel fortfährt - nichts anderes als Gleichgültigkeit gegenüber der wahren Existenz.¹¹ Die Sucht nach Zerstreuung aber ist der Versuch, die Langeweile zu bekämpfen, welche aus der „Leere des Selbst“, aus der „Leere des Herzens“ stammt. Diese Leere des Selbst ist Ausdruck des Widerstreits des menschlichen Wesens mit seiner konkreten Existenz.¹²

In den Familien und, vertreten durch entsprechende ideologisch-politische Vorstellungen, wird die Gleichbehandlung von „Vergnügungskunst“ und wirklicher Kunst immer weiter vorangetrieben, so daß die Jugend schon keine Differenz mehr wahrnimmt. Dieses Weltbild aber zeigt bemerkenswerte Folgen, wenn man einmal der Wirkung der beiden Ausdrucksformen (der Kunst und sogenannter Kunst) nachgeht. Die unter dem Titel ‘Kulturveranstaltung’ laufenden geräuschintensiven ‘events’ wenden sich an ein Publikum, welches Musik ganz offensichtlich nur mit dem Hektischen, musikalisch und verbal zuhöchst Simplen, Trivialen und teils Ordinären verbindet. Diese Musik (aber auch die Trivalliteratur und die Medienangebote) will eine Atmosphäre des heute gelebten und zu lebenden Lebens vermitteln, das keinerlei Besinnung mehr zugänglich ist, sondern wie auch in anderen Lebensbereichen als Grenzüberschreitung seine Anhänger findet. Welche Wertvorstellungen könnten also hinter der Ausuferung des schlechten Geschmacks stehen?

Von Wertvorstellungen wollen wir vorerst einmal absehen und besser von Interessen sprechen. In der Tat lassen die diese Ent-

¹⁰ W. Weischedel: Der Abgrund der Endlichkeit und die Grenze der Philosophie. Versuch einer Auslegung der ‘Pensées’ des Blaise Pascal. In: Beiträge zur gesitigen Überlieferung. Godesberg 1947, S. 86-166, hier S. 125f.

¹¹ A.a.O., S. 138.

¹² A.a.O., S. 107ff.

wicklung steuernden Interessen auf eine „Weltdeutung“ schließen, die eine Reduktion auf diejenigen Aspekte des Lebens vornimmt, welche die Wirklichkeit elementenhaft darstellt und in ihr eine Bestätigung oder gar Verherrlichung bestimmter Produkte oder Haltungen vornimmt. Daß es sich dabei nicht um geistige Produkte handelt, liegt auf der Hand. Das „Uneigentliche“ des Lebens bestimmt vielmehr die Auswahl und das Angebot der als kulturelle Ereignisse ausgegebenen Aktionen.

Diese Vorstellung beruht mithin auf einem Menschenbild, welches nicht auf Entfaltung geistiger Kräfte und damit Steigerung des Menschseins beruht, sondern das das „Ausleben von Bedürfnissen“ als einziges Recht und Ziel menschlichen Daseins begreift. Diesem Ziel folgen politische oder wirtschaftliche Institutionen nicht nur aus ökonomischen Gründen, sie unterstützen es vielmehr auch ganz bewußt, weil sich eine zur Masse entwickelte Konsumgesellschaft leicht manipulieren läßt. Von Freiheit im Sinne von Emanzipation und Selbstbestimmung kann also nicht die Rede sein, vielmehr von einem Herdentrieb, der eigenständiges Denken und Handeln verhindert. Zerstreung und Ablenkung durch die neue Massenkultur erfordern keinerlei Eigeninitiative, denn man „genießt“ das Angebotene nur noch passiv und ohne jede kritische Einstellung, denn „Amusement selber reiht sich unter die Ideale ein, es tritt an die Stelle der hohen Güter...“. Dies aber bedeutet „Befreiung vom Denken“ und „Fortschritt der Verdummung“.¹³

¹³ Dialektik der Aufklärung, S. 129f.

II

Nun ist die Kunst dagegen nach Nietzsche das „Organon des Lebens“ und das „größte Stimulans des Lebens“. ¹⁴ Die Kunst vermag alle Facetten des menschlichen Daseins vor Augen zu führen, und dabei richtet sie sich sowohl an das Gefühl als auch an den Intellekt des Menschen. Sie besitzt eine „organische Funktion“, die für den Menschen *Lebensbedeutung* erhält, denn sie dient der geistigen Entfaltung des Bewußtseins und damit der Steigerung des Lebens. ¹⁵

Wenn die Kunst also - wie wir mit Nietzsche meinen - Lebensbedeutung besitzt, dann muß sie im Bewußtsein des Menschen etwas bewirken. Das bedeutet, daß in der Begegnung mit künstlerischen Werken, sei es Musik, Literatur oder bildende Kunst, die Wahrnehmung auf etwas gerichtet wird, das auf allgemeinemenschliche Erfahrungen verweist. Viele Artefakte, die sich mit dem Namen ‘Kunst’ schmücken, können das Bewußtsein allerdings in keiner Weise dahingehend beeinflussen, daß mehr als nur ein singuläres und mithin bedeutungsloses Vergnügen zum Ausdruck kommt. Das Urteil: ‘das finde ich schön’ oder ‘das gefällt mir’ reicht folglich nicht aus, um eine nachhaltige Wirkung im Subjekt zu erreichen. In der Wahrnehmung muß vielmehr eine entscheidende Empfindung wachgerufen werden, die zur Besinnung, zum Nachdenken aufruft und den Betrachter, Hörer oder Leser zur Auseinandersetzung mit seinem Selbst und den existentiellen

¹⁴ KSA XIII, S. 299.

¹⁵ In neueren ästhetischen Theorien taucht dieser Gedanke im Zusammenhang mit der Entfaltung der Individualität wieder auf. So sieht Martin Seel das ästhetische Bewußtsein als innere Notwendigkeit der geistigen Orientierung der menschlichen Individualität (*Ästhetik des Erscheinens*. München/Wien 2000); Ähnlich sehen dies auch W. Welsch (*Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996) und V. Gerhardt (*Das Element der Welt*. München 2000), die in der ästhetischen Erfahrung ein Moment der gesteigerten Individualisierung zu erkennen glauben.

Phänomenen des menschlichen Daseins herausfordert. Diese Wirkung können solche Kunstformen erzielen, die eine ganz spezifische geistig-seelische Empfindung im Menschen ansprechen, indem diese eine Innenwendung auslöst und dabei das Essentielle bewußtwerden läßt. Wir müssen also unterscheiden zwischen solchen Kunstprodukten, die in erster Linie Tatbestände nur deskriptiv vor Augen führen und die die Existenz des Menschen auch nur in dieser äußeren Lebenssphäre sehen. Das trifft zu auf rein unterhaltende Kunstformen, aber auch auf solche, die sich selbst nur dem äußeren Leben verpflichtet fühlen und dieses durch ihre Kunstvorstellung auch ausdrücken. Andy Warhol gehört in diesen Kunstbereich, wie wir oben schon erwähnt haben, insofern er seine Kunst bewußt auf das moderne amerikanische Konsumleben beschränkt und auf diese Weise einen recht oberflächlichen Lebensstil künstlerisch überhöht und zugleich sogar sanktioniert.

Kunst kann jedoch auch ganz andere Momente des menschlichen Lebens vor Augen führen, wobei sie nicht nur visuell aufklärend oder informativ vorgehen kann, sondern symbolhaft, metaphorisch und in jedem Falle exemplarisch für bestimmte Lebensereignisse in dem Sinne, daß sie ursprüngliche und allgemein-menschliche Erfahrungen, elementare Grunderfahrungen wie z.B. Liebe oder Tod thematisiert. Es sind Erfahrungen, die das innere Wesen des Menschen betreffen und die ihrer Eigenart nach immer auch Wertvorstellungen enthalten. Der geistige Akt, in dem allgemein-menschliche Erfahrung zu Bewußtsein gelangen können, erfordert eine spezielle Haltung, eine Grundstimmung, die aus der ontologischen Erfahrung stammt und eine tiefere Dimension des Lebens erschließt.

In ihrer sehr mutigen, weil die zur Zeit wenig beachtete Ontologie thematisierenden Habilitationsschrift spricht P.-L. Coriando von einem wesenhaften „primär-ontologischen Selbstverständnis“, welches die Gefühlslage oder die Stimmungen des Menschen cha-

rakterisiert.¹⁶ Es ist dies in unserem Sinne ein „geistiges“ Gefühl, eine „unmittelbare Erkenntnis“, welche zur Unterscheidung des „uneigentlichen“ vom „eigentlichen“ Dasein notwendig ist.¹⁷ Im eigentlichen Dasein aber wird der Wert und Sinn des Seienden als Teil des Ganzen erfahren.

Beziehen wir diesen Gedanken nun auf die Kunst, so läßt sich sagen, daß viele Künstler, deren Biographien auf ihre Beschäftigung mit der Philosophie schließen lassen, im *eigentlichen* Dasein ihr künstlerisches Motiv zu finden glauben. Im eigentlichen Dasein ist der „Zauber des Lebens“ wirksam, der nicht rational erfaßt werden könne, und „das Licht des Intellekts erlischt kläglich“, wie Paul Klee meint.¹⁸ Auch Leonardo vermutet recht spitzfindig eine Erkenntniskraft im Sinnlichen, in der Empfindung, die er aber mit dem Intellekt verbindet: „Wir haben bisher gesagt, daß der Geist als eine mit dem Körper vereinte Macht zu bezeichnen ist, weil er für sich nicht bestehen ... kann. Und wenn du behauptest, er bestehe für sich, so entgegne ich, daß dies innerhalb der Elemente nicht sein kann, denn, ist der Geist eine körperlose Größe, so wird diese Größe als Vakuum bezeichnet, und das Vakuum gibt es nicht in der Natur“.¹⁹ Und weiter heißt es: „Die geistigen Dinge, die nicht den Weg durch die Sinne gegangen sind, sind eitel, und keinerlei Wahrheit bringen sie hervor, es sei denn schädliche ...“.²⁰

¹⁶ Paola-Ludovika Coriando: *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmung. Wege einer Ontologie und Ethik des Emotionalen*. Frankfurt/M. 2002. S. 5. Coriando bezieht ihre Erkenntnisse vor allem auf die Dichtkunst und versucht nachzuweisen, daß die im heideggerschen Sinne definierten „Stimmungen“, als „ethischer Aufruf“ verstanden, einen spezifischen Zugang zur Welt begründen, als „welterschließendes ontologisches Moment“ (244).

¹⁷ K. Albert: *Die ontologische Erfahrung* (in: *Philosophische Studien* Bd. I). Sankt Augustin 1988, S. 168.

¹⁸ Zit. W. Hofmann. *Die Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1987, S. 426.

¹⁹ Leonardo da Vinci. *Philosophische Tagebücher*. Hg. von G. Zamboni. Hamburg 1958, S. 21.

²⁰ A.a.O., S. 27.

Diese Bemerkungen erklären, weshalb auch Cassirer in Leonardo einen Künstler sieht, der sein Bewußtsein auf den Gesamtzusammenhang des Daseins lenkt und in diesem die wahrnehmbaren Strukturen nicht allein durch den Intellekt erfassen zu können glaubt: „Was aber in die Zukunft der Philosophie wie der Wissenschaft weist, ist dies: daß diese Mannigfaltigkeit in der Einheit eines methodischen Grundgedankens zusammenhängt und durch sie umgrenzt und gebändigt ist ... Es ist der Künstler in Leonardo, der die Ansicht der Natur als eines lebendigen Organismus erfaßt und in Bildern von anschaulicher Klarheit entwickelt. So wird ihm die Erde zum beseelten Wesen ...²¹ Auf diese Weise gelinge es Leonardo, daß in jeder seiner Gestalten „das ganze und tiefste Wesen eines Menschen sich darbietet“, meint Georg Simmel.²² Das ‘ganze und tiefste Wesen’ des Menschen aber ist die Konkretion des Selbst im Sein, welches der ontologische Grund der menschlichen Existenz ist. Die von den Renaissance-Künstlern immer bewußt formulierte prägnante Individualität der Bildgestalten erleidet auf diese Weise aber keinen Intensitätsverlust, denn trotz des vollkommen Eigenen, das die Gestalten ausdrücken, verweisen sie immer auch auf ein die Individualität Transzendierendes. In diesem lassen sich diejenigen Momente erkennen, die das Ästhetische mit dem Ethischen verbinden.²³ Es sind zugleich die Momente, die das Kulturspezifische überschreiten, indem sie das Allgemein-Menschliche offenbaren und auf den Zusammenhang des Lebens verweisen.²⁴

²¹ E. Cassirer: Das Erkenntnisproblem. Bd.I. Darmstadt 1974, S. 319.

²² G. Simmel: Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze. Potsdam 1922, S. 58.

²³ Vgl. auch meinen Aufsatz ‘Das Rembrandt-Bild bei Georg Simmel’. In: Zeitschr. für Ästhetik und Allg. Kunstwissenschaft. 33/2 (1988), S. 259-269.

²⁴ Dies habe ich genauer in meinem Aufsatz ausgeführt: ‘Die Globalisierung in der Kunst und ihr philosophischer Hintergrund. Irma Stern und der Expressionismus’. In: Prima Philosophia Bd.15/1, (2002), S. 3-10.

In seinem Aufsatz „Das Thema des Erhabenen in der Ästhetik der Gegenwart“²⁵ geht Karl Albert auf diesen Zusammenhang und in Auseinandersetzung mit Lyotard ein und zeigt am Beispiel des Zeitverständnisses in den Bildern Barnett Newmans (u.a. ‘vir heroicus sublimis’) und im Blick auf dessen Aufsatz ‘The sublime is now’, daß im präsenten ‘Jetzt’ als dem Augenblickhaften immer auch eine weitere Weise des Zeitverständnisses erscheint: „Hinter dem Dahinfließen der Zeit in Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit sowie dem uns darin Begegnenden, hinter dem Jetzt dieses Zeitflusses, erscheint uns etwas Bleibendes, gewissermaßen ein ‘Nunc stans’“, mithin ein metaphysisches Zeitverständnis.²⁶ So komme der Einfluß metaphysischen Denkens bei Newman (bei dem „sowohl das bloß Ästhetische ins Metaphysische als auch das Metaphysische ins Ethische hinein überschritten war“) dadurch prägnant zum Ausdruck, daß er dem ‘Jetzt’ einen „ganz eigenartigen raum-zeitlichen Charakter“ verleiht, indem es sowohl zeitlich als auch „auf die Welt“ hin, auf ein intersubjektives und zeitübergreifendes Erleben, artikuliert wird. Und mit Eugen Fink heißt es: „Das Jetzt ist eine Bestimmung der weltweiten Zeit als allumfassender Gegenwart ... Das Jetzt hat den grundsätzlichen Sinn einer universalen Gleichzeitigkeit“. In diesem Jetzt sei alles Seiende versammelt und zugleich im Sein als der letzten und tiefsten Gemeinsamkeit. Auf diese Weise erhalte das Jetzt „Weltcharakter“.²⁷

Barnett Newman versucht, das Erhabene im Bild zu vergegenwärtigen und indem er es mit dem metaphysisch begriffenen Zeitgedanken in Verbindung bringt, erhält es auch eine ethische Implikation. Albert verweist in diesem Zusammenhang auf das Bild mit dem Titel „Be“ („Sei“), welches nicht nur die Aufforderung zum

²⁵ Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft Bd. 41/2 (1996), S. 195-204.

²⁶ A.a.O., S. 198.

²⁷ A.a.O., S. 202f. Vgl. auch E. Fink: Zur ontologischen Frühgeschichte von Raum-Zeit-Bewegung. Den Haag 1957, S. 138.

bloßen Existieren oder zur Lebensbewältigung ausdrücke, sondern die Tatsache der Teilhabe am Sein (des Lebens im Sein) reflektiert im Bewußtsein verankere. Aus dieser Einsicht resultiere nicht zuletzt ein Weltverhalten („Seinsverhalten“), welches dem Menschen Halt und Orientierung biete und sein Verhalten der Welt gegenüber grundlegend - auch im ethischen Sinne - verändere.²⁸ Newman habe daher das Wort Rilkes, „du muß dein Leben ändern“, mit der Aufforderung „Sei“ metaphysisch-ethisch ausgedrückt.

Das Zeitverständnis der digitalen Ästhetik, die die Kunstszene seit einiger Zeit zu beherrschen scheint, beruht dagegen auf einer völlig anderen Welthaltung als die zuvor erörterte. Nicht nur die Darstellung einer immateriellen, einer virtuellen Welt, allein verändert die Wahrnehmung von Zeit und Raum, vielmehr ist es die durch die Perfektion der Technik erreichte Möglichkeit, die die Zeit in der Cyber-Illusion gleichsam aufzulösen und in überlagerter Geschwindigkeit und Zeitdichte zu irrationalisieren vermag.²⁹ Das Zeitgefühl wird auf diese Weise irritiert und grundlos, es ‘entgrenzt’ den Menschen von seiner ursprünglichen Erfahrung und entläßt ihn in einen unüberschaubaren Raum und eine undefinierbare Zeit, so daß die Realität ihre Wirkkraft verliert. Die Faszination des unserer Zeit entsprechenden Schnellen und Flüchtigen dieser virtuellen Realität überwältigt das Bewußtsein des Menschen förmlich und läßt keinerlei intensive Betrachtung und Besinnung mehr zu. Der bekannte Medientheoretiker Florian Rötzer bemerkt dazu: „Und weil heute nicht mehr die materielle Wirklichkeit und der materielle Körper dominant sind, sondern die allmählich sich erweiternde und kolonialisierte Welt der Virtualität, führt der ehemalige ‘Ausstieg aus dem Bild’ (der Avantgarde, E.J.)

²⁸ K. Albert: Das Thema des Erhabenen..., a.a.O., S. 204.

²⁹ Vgl. dazu meinen Aufsatz: Schein und Zeit. Betrachtungen zur Ästhetik digitaler Bildwelten. In: Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 43/1 (1998), S. 5-14.

konsequent in die immersiven Bilder der Virtuellen Realität zurück“.³⁰ Der „digitale Schein“ verstellt die Wirklichkeit und verweigert ihr die Wahrheit, ohne aber im Gegenzug mit den zur Verfügung stehenden elektronischen Mitteln eine tiefere Wirklichkeit darstellen zu wollen.³¹ Hier geht es nicht mehr (oder noch nicht?) um einen Erfahrungshorizont des geistigen Menschen, der in der Begegnung mit Kunst einen Verweisungszusammenhang zwischen seinem Selbst und einer sein Selbst überschreitenden Wirklichkeit erkennen läßt, sondern um den Versuch, das ‘Interface Mensch’ als Element einer maschinenzentrierten Weltanschauung zu begreifen. Schon Heidegger hatte diese Entwicklung 1967 kritisch betont, wenn es heißt: „In der kybernetisch vorgestellten Welt verschwindet der Unterschied zwischen den automatischen Maschinen und den Lebewesen. Er wird neutralisiert auf den unterschiedslosen Vorgang der Information. Der kybernetische Weltentwurf, der ‘Sieg der Methode über die Wissenschaft’, ermöglicht eine durchgängige gleichförmige und in diesem Sinn universale Berechenbarkeit, d.h. Beherrschbarkeit der leblosen und der lebendigen Welt“.³² Der fundamentale Wandel des Geistbegriffs ist nur *ein* Indikator dieser Auffassung, aus der sich ein neues Menschenbild formuliert, insofern: „der anthropozentrische Geistbegriff der Neuzeit in Auflösung begriffen ist und daß er abgelöst wird durch einen speziesneutralen, genauer: durch einen maschinenzentrierten Begriff vom Geist“.³³ Welche Möglichkeiten sich aus dieser Konstellation hinsichtlich der Manipulation des

³⁰ Der virtuelle Körper. In: Kunstforum Bd. 133 (1996), S. 58.

³¹ Vgl. auch Vilém Flusser: Digitaler Schein. In: Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Hg. von F. Rötzer. Frankfurt/M. 1991, S. 147-159.

³² M. Heidegger: Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens. In: Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart. Hg. von P. Jaeger/R.Lüthe. Würzburg 1983, S. 11-22, hier S. 16.

³³ Vgl. S. Krämer: Künstliche Intelligenz - Der Aufstieg des Computers zum Modellbaukasten des Geistes. In: Information Philosophie 2 (1994), S. 16-24, hier S. 16.

Menschen durch die neuen Schöpfer alternativer Welten bis hinein in Bereiche des Ethisch-Moralischen ergeben, muß nicht eigens ausgeführt werden.

In vielen Kunstformen der Gegenwart ist - wie sich schon am Zeitverständnis deutlich zeigt - eine Entfremdung des Betrachters von seinem Selbst angelegt. Sie konzentrieren die sinnliche Wahrnehmung des Betrachters auf Erscheinungen, die eine Öffnung seines Bewußtseins auf das über das Erscheinende Hinausgehende nicht bedingen. Das 'Jetzt' des wahrgenommenen Ästhetischen, das in seiner Partikularität und Flüchtigkeit ein Banales und Oberflächliches zum Ausdruck bringt, bleibt mithin auch nur in der Sphäre des so Bezeichneten. Dies entspricht der von Kierkegaard angenommen untersten Stufe des von ihm kritisch betrachteten Ästhetischen, „tendenziell unmittelbar im Verlangen nach Genießen und Glück, dessen Bedingungen aber zufällig und heteronom bleiben“. Dieses Glück ist jedoch - ästhetisch gesehen - nur „der unmittelbare Schein im flüchtigen Augenblick“³⁴

Der in der Kunstwelt renommierte Medienkünstler Nam June Paik hat diese Flüchtigkeit des Augenblicks mit seinen die Sinne zuhöchst überreizenden Computerinstallationen aufs eindringlichste vorgeführt. In dieser und ähnlichen Kunstformen werden wir schwerlich so etwas wie eine Horizonterweiterung in dem Sinne erleben, daß der Mensch das Erfahrene und Erkannte der äußeren Wahrnehmung auf ein Inneres zu beziehen vermag. Anderen Kunstformen dagegen gelingt es, das Bewußtsein des Betrachters auf eine tiefere Dimension des Lebens zu lenken, die ihm in der Sammlung seines geistigen Empfindens und Denkens offenbar

³⁴ Vgl. H. Deuser: Die Frage nach dem Glück in Kierkegaards Stadienlehre (Ästhetik, Ethik, Religion). In: Glück und geglücktes Leben. Hg. von P. Engelhardt. Mainz 1985, S. 165-183, hier S. 172; 179. Vgl. zu Kierkegaards Auffassung des Ästhetischen ferner: G.K. Lehmann: Ästhetik und Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995.

wird.³⁵ Dies sei - wie Theodor Hetzer zu den Werken Giottos anmerkt - z. B. erkennbar an der Ausdruckskraft der Bewegung, denn es mache für die Darstellung des vibrierend Lebendigen wohl sehr viel aus, „daß diese Bewegungsintensität sich in einer fast hierarchischen Ruhe staut“ und „wunderbar weise ist die Gesamtanordnung: im Zentrum der Aktivität die schönste Sammlung und Ruhe ...“.³⁶ Und die „Einheitlichkeit und Idealität“ Giottos erklärend, fährt Hetzer fort: „Vielleicht kommt es daher, daß hier das Leben noch nicht in ein leibliches und geistiges auseinandertritt, oder gar dem Geiste entgegengesetzt ist, sondern als der natürliche Ausdruck geistiger Hoheit auf das Intensivste uns berührt ... So fasziniert uns ja auch die Farbe hier durch sinnliche Schönheit und Köstlichkeit und ist doch auch zugleich geistausstrahlend“.³⁷ Bei Giotto sei im Sichtbaren etwas Unsichtbares gegenwärtig, etwas, was vom Irdischen entrückt, ewig und unveränderlich sei. Daher genießen wir die Kunst Giottos nicht relativ, historisch, sondern „absolut in ihren unvergänglichen Werten“.³⁸ Von solchen Kunstformen soll im folgenden, vor allem in Bezug auf die Musik, die Rede sein.

III

Das bisher Erörterte hat gezeigt, daß durchaus eine Beziehung des Ästhetischen zum Ethischen hergestellt werden kann, jedoch überzeugend insbesondere unter der diese Überlegungen fundierenden

³⁵ Vgl. das Kapitel über 'Paul Klee als Künstler und Kunstpädagoge'. In: E.Jain: Hermeneutik des Sehens. Studien zur Ästhetischen Erziehung. Frankfurt/New York 1995, S. 57-70.

³⁶ Giotto und die Elemente der abendländischen Malerei. In: Beiträge zur geistigen Überlieferung. Godesberg 1947, S. 266-310, hier S. 277, 280.

³⁷ A.a.O., S. 283f., 286.

³⁸ A.a.O., S. 308.

philosophischen These von der Erfahrung des Seins. Halten wir die grundlegenden Kriterien unserer Annahme noch einmal fest:

1. Das Sein selbst steht aufgrund seines affirmativen Charakters in engem Bezug zur Ethik.
2. Es ist selbst Fundament und zugleich Evokation ethischen Denkens und Handelns.
3. Daraus läßt sich schließen, daß jede menschliche, den Bezug zum Sein reflektierende Ausdrucksform - so auch die Kunst - ethische, Sinn und Wert des Lebens fundierende Momente als Konkretion der Seinsverfaßtheit enthält.

Daß das Ästhetische zu den Konstituentien einer bestimmten, reflektierten Lebensform gehört, ist vielfach betont worden. Daß ein „gelingendes Leben“ aber aufgrund des „einheitsstiftenden Bandes“ der Kultur erreicht werden kann, versucht ein anderer, die ästhetische Erfahrung in Beziehung zur Moral setzender Ansatz zu klären. Denn es heißt dort: „Die Freiheit der ästhetischen Erfahrung wird daher auch als Entdeckungsraum eines ethischen ‘Möglichkeitssinns’ (Musil) verstanden, als Vorreiter ethischer Reflexion“.³⁹ Das Ethische wird folglich sogar als Element und Bedingung eines gelingenden Lebens bezeichnet. Es kann darüber hinaus kulturelle Verständigungsprozesse anregen, indem es eine mögliche Sinnstruktur der Welt offenbart.

Ethische Momente müssen nicht als deutlich erkennbares Postulat aus dem Werk hervortreten. Sie zeigen sich vielmehr in der Art und Weise der Motivwahl, der Bildkonstruktion oder Bildmittel in der bildenden Kunst, der Form, des Gehalts und der Ausführung in Musik und Literatur, die die Geisteshaltung des Künstlers und seine künstlerische Absicht *ausdrücklich* machen. Denn - wie Simmel dies formuliert: „Bei dem schöpferischen Künstler geht

³⁹ M. Düwell: Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen. Freiburg/München 1999, S. 12f.

mehr Leben in sein Sehen hinein, die Lebensganzheit fügt sich williger darein ... primär und wesentlich hat er mehr Leben in seinem Sehen als andere“.⁴⁰ Was dieses ‘Mehr’ aber bedeutet, ist, daß in der künstlerischen Erscheinung eine „Stabilität“ auftaucht, deren „Form ist durch zeitlich wirksame, physische oder psychische Kräfte nicht anzugreifen, sie ist schlechthin zeitlos unveränderlich ... An dieser Ewigkeit der einmal gedachten Form hat jeder gegenständliche Bewußtseinsinhalt als solcher teil“.⁴¹

In der Begegnung mit dem Werk ist es nun Aufgabe des Betrachters, sich diese Geisteshaltung zu erschließen, indem er sich auf das Werk einläßt, es unvoreingenommen auf sich wirken läßt. Doch in diesem Punkt taucht bereits ein Problem auf, das zumindest den Gedanken eines *kulturübergreifenden* ethischen Momentes im Ästhetischen fragwürdig erscheinen läßt. Wie steht es nämlich mit solchen Werken, denen eine kulturspezifische Akzentuierung zueigen ist, etwa den an religiösen Motiven orientierten? Nun hängt es zunächst von der intellektuellen Bereitschaft des Betrachters ab, inwieweit er sich von seiner kulturell determinierten Verfaßtheit distanzieren kann, um dasjenige im Bild (als das ihm zunächst Fremde und Gegenüberstehende) erfassen zu können und auch zu wollen, was über das Narrative und kulturhistorisch das Bild Begründende und auf den ersten Blick auch Erklärende hinausweist.⁴² Etwas, das mithin in seinen eigenen Erfahrungen und Erkenntnissen zunächst unbemerkt auf *Gleichstimmiges* trifft und es schließlich wachruft.

⁴⁰ G. Simmel: *Lebensanschauung*. Vier metaphysische Kapitel. München/Leipzig o.J., S. 66.

⁴¹ A.a.O., S. 189. Vgl. auch meinen Aufsatz: Das Rembrandt-Bild bei Georg Simmel. In: *Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.* 33 (1988), S. 259-269.

⁴² Vgl. hierzu das Kapitel ‘Kunst als das Fremde?’. In: E.Jain: *Hermeneutik des Sehens. Studien zur ästhetischen Erziehung der Gegenwart*. Frankfurt/M./New York 1995, S. 43-55.

Das Staunen, von dem es bei Platon heißt, es stehe am Anfang und auch am Ende des philosophischen Erkennens (Theaitet 155D; Symp. 210E), ist auch hinsichtlich der Begegnung mit Kunst die zunächst unbewußte Geisteshaltung des Menschen, in der eine erste Zuwendung und spätere Erfahrung des Werkes erfolgt.⁴³ Im Staunen vollzieht sich eine Annäherung an das Wahrgenommene, das seine Fremdheit indes alsbald verliert, wenn in ihm das jeden Menschen berührende Allgemein-Menschliche mitschwingt und die Aussage des Kunstwerkes maßgeblich prägt. So wie der der abendländischen Tradition verpflichtete Mensch zunächst ein Haiku (japanische lyrische Gedichtform als Dreizeiler) verständnislos betrachten wird, mag es dem Asiaten oder Afrikaner umgekehrt ergehen, wenn er erstmals europäischer oder anderer ihm unbekannter Musik oder Literatur begegnet. Das Staunen kann diese Hemmschwelle der Verständnislosigkeit und der vergeblichen Sinnsuche überwinden, es kann genau das im als fremd Begegnenden zu Bewußtsein führen, was - wenn auch in gewandelter Form - der Kunst seiner eigenen Welt immanent ist. Das bedeutet, wenn die wesentlichen Elemente des Kunstverstehens nicht festgelegt sind auf das Kulturspezifische, dann wird die Blickrichtung des Betrachters auf ein Übergreifendes, die menschlichen Grunderfahrungen, gerichtet, die in jeder künstlerischen Manifestation ihren Ausdruck finden. Denn: „Die Kunst versucht auszusprechen, was das Leben sei“,⁴⁴ alles geistige Leben mithin. Dieser enge Bezug zum geistig-seelischen Leben aber ist die Bedingung für die ethische Funktion der Kunst selbst: „Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntnis (d.h. als das rein rationale Denken, E.J.), denn sie will das Leben, und jene (die wissenschaftliche Erkenntnis, E.J.) erreicht als letztes Ziel nur - die Vernichtung“ (des Lebens, E.J.).

⁴³ Vgl. K. Albert: Thaumazein. In: Griechische Religion und Platonische Philosophie Hamburg 1980, S. 72-83.

⁴⁴ W. Dilthey: Die geistige Welt. GS V, S. 280.

Diese Festlegung wollen wir im folgenden mit einigen Beispielen aus Musik und bildender Kunst belegen.⁴⁵

Eine Geschichte der Musik liefert eingangs zum Werk Bachs den ernüchternden Hinweis, „das Werk Bachs stand nach der Gepflogenheit der Zeit, da man Musik für einen bestimmten Zweck schrieb, mit der jeweiligen Berufsausübung des Komponisten in einem engen Zusammenhang“.⁴⁶ Diese zwar historisch richtige, Bach aber auf den ersten Blick lediglich als ‘Auftragskomponist’ charakterisierende Beschreibung läßt nun den mit Bachs Musik wenig Vertrauten darauf schließen, daß dieser in erster Linie aus einem Zweck- und Bedingungsdenken heraus komponiert habe. Daß dem nicht so ist, belegt der Autor allerdings mit weiteren Erläuterungen zur Geisteshaltung Bachs, die wie bei vielen seiner Zeitgenossen „durch ein bestimmtes protestantisches Lebensgefühl“ geprägt sei, welches auf „ein Höheres verweist, man mag es Geist oder Gott nennen ... Hinter dieser Musik steht eine Sendung“. Und wenn es weiter heißt: „Sie alle ‘konnten nicht anders’“, nämlich dieses Geistige in der Musik auszudrücken, so erklärt dies auch ein Weiteres: „Was nach der Seite des unmittelbaren Affektes dabei verlorenging, bedeutete Dimensionsgewinn nach der Seite des Geistigen, ja führte in den bedeutendsten Werken der Epoche noch einmal in die Bezirke des Spekulativen und Mystischen“.⁴⁷ Das barocke Lebensgefühl, das nicht nur ein dem Jenseits zugewandtes Lebens- bzw. Todesgefühl kannte, enthielt auf der anderen Seite ja auch ein extremes Daseinsgefühl, welches nun bei Bach

⁴⁵ Zur Literaturbetrachtung vgl. auch das letzte Kapitel; ferner insbesondere K. Albert: Über spirituelle Poesie. In: Philosophische Studien Bd. II, S. S. 241-338.

⁴⁶ G. Nestler: Geschichte der Musik. Gütersloh o.J., S. 319.

⁴⁷ A.a.O., S. 244. In dem hier erörterten Kontext handelt es sich indes nicht um eine ‘spekulative’, sondern um eine Metaphysik der Erfahrung. Diese Unterscheidung wird allerdings selten gemacht, so daß Nestler sie hier nicht bedacht haben wird.

aber in die Ebene des Geistigen hineinverlagert wurde: „Das Barockzeitalter ist im Gesamtbild des menschlichen Daseins voller Kontraste, voller Widersprüche und Spaltungen geistiger und weltanschaulicher Art in jedem einzelnen ... im Leben des Einzelnen herrschte Gespaltenheit: Dem oft grenzenlosen Lebenszugriff stand eine märtyrerhafte Freude an der Realistik des Todes gegenüber“.⁴⁸

Was ist das aber für eine „Sendung“, eine Botschaft, die Bach uns - wie es zuvor hieß - in seiner Musik mitteilen wollte? Es ist das Geistige, das diese Botschaft zur menschlichen Aufgabe machen will: ein „Triumph des menschlichen Geistes über die Materie“, und um noch viel mehr ging es beispielsweise bei der Fuge, nämlich „um die Verschmelzung der Teile in die Einheit der thematischen Substanz, ein Vorgang, der zur Überwindung des ‘Nacheinander’ in der Zeit geführt hat“, während die Toccatenteile ein „schweifendes Gefühl für das Grenzenlose aufnehmen“.⁴⁹

Selbst schon konturiert durch das Prädikat des Geistigen, ist Bachs „Sendung“ Ausdruck und Forderung seiner Musik. Das Geistige aber - verstanden als Ausdruck einer reflektierenden Bewußtseinshaltung - ist Fundament eines ethisch gegründeten Lebens. Insofern hat die Musik Bachs eine bewußtseinsbildende Funktion.

Die Botschaft Bachs läßt sich auf der Ebene der ontologischen Erfahrung im Blick auf ihre ethischen Momente leicht entschlüsseln. Karl Alberts Aufsatz über den Seinsgedanken in der Bachschen Musik liefert dazu entscheidende philosophische Erklärungen.⁵⁰ So verweist Albert auf die Bemerkungen des französischen

⁴⁸ A.a.O., S. 275.

⁴⁹ Geschichte der Musik, S. 284, 288.

⁵⁰ K. Albert: Seinsgedanke und Bachsche Musik. In: Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen. FS G. Pöltner. Hg. von R. Esterbauer. Würzburg 2003, S. 241-252.

Komponisten Charles Marie Widor (u.a. Lehrer von Albert Schweitzer am Pariser Konservatorium) zu Bach: „Was er in seinen Werken ausspricht, ist das reine religiöse Gefühl ... Es ist das Gefühl des Erhabenen und Unendlichen, für das Worte immer ein inadäquater Ausdruck bleiben und das allein in der Kunst zur wahren Darstellung gelangt ... Seine Kantaten und Passionen bewirken eine Ergriffenheit der Seele, in welcher der Mensch für alles Wahre und Einende empfänglich und über das Kleine und Trennende erhoben wird“.⁵¹ Obwohl wir hier von einem religiösen Gefühl bei der Begegnung mit Bachs Musik hören, ist dieses Stadium der höchsten Empfindung dem der Seinserfahrung durchaus vergleichbar. Denn auch dort begegnet das Unendliche und Erhabene, welches durch Worte nur unzulänglich zu beschreiben ist. Und wenn es heißt, daß der Mensch in seiner Ergriffenheit der Seele für das Wahre und Einende empfänglich wird, so spricht auch daraus die besondere Weise einer von der alltäglichen Wahrnehmung sich deutlich unterscheidenden Erkenntnisqualität, die vom „Kleinen und Trennenden“ unberührt bleibt. Wenn wir uns aber in der Musik dem Wahren und Einenden öffnen, so heißt das nicht zuletzt auch, daß wir im Leben selbst nun dieses Wahre und Einende suchen werden, wir setzen Maßstäbe, suchen nach Werten, welche schließlich auch das moralische Leben betreffen. Diese in der Musik angelegte Werterfahrung ist ein Moment, das in jeder geistig orientierten Komposition enthalten ist. Es ist das Einende in der Musik, das wir zum Beispiel auch in der klassischen indischen Musik erfahren. In den *Ragas* (die vom Lehrer dem Schüler immer weitergegeben werden) wird dies besonders deutlich, deren Ausdruckskraft der Hörer sich kaum wird entziehen können: den sanften, die Seele anrührenden Klanglinien, dann wieder den rhythmischen, den Hörer mitreißenden virtuosen Klängen der Sitar, Sur-

⁵¹ A.a.O., S. 241f.

bahar oder Sarod (Saiteninstrumente), deren Melodie die Tablas (Handtrommeln) oder die Shehnai (ein Blasinstrument) zum Dialog aufnehmen. Das Fremdartige verliert für den europäischen Hörer sehr schnell das dem Anderen eigene und nur scheinbar Unüberwindliche, und er vergißt sich wie die Musiker selbst in der Musik. Die indischen Musiker beginnen ihr Spiel in meditativer Haltung, einem Sich-Verlieren und zugleich Sich-Finden in den fließenden Klangfarben und -formen, eine Haltung, die sie während des Spiels nicht verläßt und die sich sogar auf den Hörer überträgt („in a mood of complete abandon and perfect happiness“,⁵² wie es über den berühmten Sitar-Spieler Ustad Vilayat Khan heißt). Trotz des sehr strengen kompositorischen Aufbaus der Ragas gelingt es den Musikern, durch improvisatorische Passagen ihre eigene Empfindung (z.B. in den Morning-Ragas) mit größter Kraft auszudrücken und eine Stimmung zu erzeugen, die von höchster Andacht und von Glücksempfinden geprägt ist. Dies ist die Ebene der Einsfühlung mit dem Unendlichen, mit dem Kosmos, einem Gedanken, von dem auch die indische Philosophie durchtränkt ist.

Auf die Erfahrung des Unendlichen und Einen (die auch in der indischen Musik entsteht) verweist Karl Albert nun auch in Bezug auf das philosophische Denken der alten Inder, der Griechen und später des Nikolaus von Kues und Giordano Bruno.⁵³ Bei Bach trete es - entgegen der Auffassung Adornos (der bei Bach lediglich das „Aufklärerische“ und geschichtlich Wirksame sehen wollte) - in der Musik hervor, zeige sich im Zeitübergreifenden und Zeitlosen, mithin dem Seinsgedanken, der diese Momente erst zu Bewußtsein bringt.⁵⁴ Man könnte also sagen, daß das von Adorno bei Bach gesehene „Aufklärerische“ in der Tat vorhanden ist, jedoch

⁵² Übers.: in einer Stimmung völliger Hingebung und höchstem Glück.

⁵³ Seinsgedanke und Bachsches Musik, a.a.O., S. 242ff.

⁵⁴ A.a.O., S. 244f. Albert bezieht sich hier auf den Aufsatz Adornos aus dem Jahre 1950: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt.

nicht in dem von Adorno interpretierten Sinn. Das Aufklärerische - wir bevorzugen dagegen den Begriff 'das *Aufrufende*' oder besser: das 'ontologische Postulat' - ist nämlich dasjenige Element der Bachschen Musik, welches den Menschen „empfänglich“ macht für das Geistige, für die Entdeckung des Seins im Selbst. Das Aufklärerische aber bedeutet im Sinne der Kritischen Theorie eine Wendung des Subjekts nach außen mit dem politischen Ziel der Veränderung von gesellschaftlichen Verhältnissen. Das 'Aufrufende' dagegen meint eine Wendung des Subjekts nach innen mit dem Ziel der Entfaltung des Ich. So begegnet Albert der Kritik Adornos, die „Anhänger der 'ontologischen Mode'“ enthoben die Musik Bachs „dem Subjekt und seiner Zufälligkeit“, indem er erklärt: „Die Entgegensetzung des Subjekts und der Innerlichkeit des Menschen einerseits und die 'Ordnung des Seins an sich' als einer übermenschlichen Objektivität andererseits reißt die Einheit des musikalischen Erlebens auseinander“.⁵⁵ Es heißt also, Bach gründlich mißzuverstehen - will man seinem Werk aufklärerische soziopolitische Absichten unterschieben - in seiner Musik nicht mehr zu vernehmen als eine nach außen weisende Sinnesempfindung.

Eine Vielzahl von Deutungen der Bachschen Musik belegt allerdings - auch aus größter musikalischer Sachkenntnis heraus - daß der Hörer ganz andere, als die von Adorno benannten Erfahrungen macht. Karl Albert nennt u.a. Albert Schweitzer, selbst bedeutender Organist, und auch Yehudi Menuhin, den weltbekannten Geiger. Von dem ersteren stammen die folgenden Bemerkungen zu Bachs Musik: „Da ist keine Technik mehr, sondern Weltanschauung, ein Bild des Seins ... Seine Musik ist ein Phänomen des Unbegreiflich-Realen, wie die Welt überhaupt“.⁵⁶ Das bedeu-

⁵⁵ A.a.O., S. 246.

⁵⁶ A.a.O., S. 248.

tet, daß Schweitzer das Sein nicht als Abstraktes, Unwirkliches und dem Menschen Fernes begreift, sondern als das in der Musik zur Wirklichkeit werdende, zu erfahrende Wesentliche. Yehudi Menuhin äußert sich noch präziser, wenn es heißt: „Bach ist ein Mystiker, zwischen ihm und dem Göttlichen besteht eine Einheit, zumindest eine Übereinstimmung mit dem Kosmos, mit dem Universum, mit dem Unendlichen. Bach kann einen Seinszustand herbeiführen“.⁵⁷

Albert sieht in diesen Beschreibungen der Musikerfahrung mit Recht eine Innenwendung des Subjekts, die zugleich Einheit mit dem allumfassenden Sein bedeutet. Schon die metaphysische Terminologie weist eindeutig darauf hin. Und auch wenn Hermann Hesse zu Bachs Musik in seinem Brief an Fany Schiler schreibe: „Man wünscht sich, diese Musik im Augenblick des Sterbens zu hören - vielmehr so zu sterben, wie diese Musik ist, so sich hinzugeben und dem Schweren zu entschweben und mit dem einen eins zu werden“, so sei dies die Beschreibung eines Zustandes erhöhten Seinsbewußtseins.⁵⁸ Es belege nämlich, daß das Musikerlebnis selbst das Bewußtsein öffne für philosophisch elementare Gedanken wie das Sterben, das Entschweben der Erdschwere und des Dinghaften, welche in der Tat Erfahrungsmomente der Einheitserfahrung sind und schon bei Platon darauf hinweisen, daß das Lösen von der faktischen Welt, von der Sinnenwelt, zu einem höheren Seinszustand führt. Die bloß auf das Äußere gerichteten Sinnesorgane verlieren sogar ihre Erkenntnisfunktion, wie Albert an einer Bemerkung Goethes nachweist, der beim Hören Bachscher Musik „weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne“ zu besitzen oder zu benötigen glaubte: „Der vor allem als Sinnenmensch verstandene Goethe entdeckt, daß es hinter den

⁵⁷ A.a.O., S. 248.

⁵⁸ A.a.O., S. 249.

Sinnen noch eine andere Weise des Erfahrens gibt, die das Bewußtsein völlig befriedigt“. Damit spreche Goethe „nicht mehr von der Außenwelt, sondern von dem, was in seinem Innern geschieht“. ⁵⁹

Nicht nur in der Musik, der nach Schopenhauer und Nietzsche „gefühlsmäßigsten“ aller Künste, sondern auch in der Literatur und bildenden Kunst lassen sich - wie weiter oben schon ansatzweise erläutert wurde - vergleichbare Beispiele finden, die das Bewußtsein des Menschen von der Außenwelt weg in eine andere Dimension des Lebens führen. ⁶⁰ Es ist dies die Dimension, in welcher das Bewußtsein den Dingen und Ereignissen der alltäglichen Welt auf völlig andere Weise begegnet. Es ist zugleich die Dimension, in der das Bewußtsein geschärft wird für das Wesentliche, eine Erkenntnis, die zugleich Werterkenntnis ist. Sie verändert das Leben des Menschen und seine Haltung zur Welt.

⁵⁹ A.a.O., S. 250.

⁶⁰ Vgl. hierzu meinen Aufsatz ‘Globalisierung in der Kunst. Irma Stern und der Expressionismus’, in dem ich auf den kulturübergreifenden Aspekt der Kunst aufmerksam gemacht habe, insofern im die afrikanische Kunst aufgreifenden Werk der jüdischen Künstlerin das Metaphysische und damit Verbindende zum Ausdruck kommt, a.a.O., S. 3-10.

