

Die (un)glückliche Liebe. Ein philosophischer Versuch über Liebe und Kunst

Henrik Holm

Zusammenfassung

Lieben macht nicht nur glücklich, sondern kann auch, wovon es in der Literatur genügend Beispiele gibt, zutiefst unglücklich machen. In der Kunst kann der Liebende eine Sprache finden, die nicht nur seine Liebe, sondern auch die mit ihr einhergehende Einsamkeit ausdrückt. Somit nimmt die Kunst etwas von der Schwere des melancholischen Existenzdrucks des Liebenden. Im weiterdenkenden Anschluss an markante Thesen zur Kunst bei Schelling, Nietzsche und Heidegger soll der Bezug zum Liebenden klar gemacht werden. Hierbei wird sich zeigen, dass Kunst und Liebe philosophisch untrennbar miteinander verbunden sind.

Schlüsselwörter

Kunstphilosophie, Liebe, Anthropologie, Geschichte der Philosophie

Abstract

The (un)happy love. A philosophical essay about love and art. Love makes not only happy, but can also, of which there are sufficient examples in the literature, make deeply unhappy. Through art the lover can find a language that expresses not only his love but also the loneliness associated with it. Therefore, art can take a little of the pressure of the lover's melancholy existence. In further thinking of theses on art by Schelling, Nietzsche and Heidegger, it will be shown that art and love are philosophical inextricably linked to each other.

Keywords

Aesthetics, love, anthropology, history of philosophy

1 Die Liebeserfahrung des Menschen im Rahmen einer Philosophie der Kunst

Die positive Kraft der Liebe ist unbestritten. Wer verliebt ist, blüht auf. Das strahlende Gesicht einer liebenden Person ist schön und hat eine durchaus ethische und zwischenmenschliche Bedeutung. Denn die Inspiration, die von einem Liebenden ausgehen kann, ist enorm. Die Liebe hat aber auch ihre Schattenseiten, sie ist eine Kraft, die das rationale Verfügen des Menschen übersteigt. Sie entzieht sich der Kontrolle. Denn es ist immer, wie Nietzsche sagt, etwas Wahnsinn in der Liebe.¹ Schmerzhaft wird die Liebe, wenn sie nicht erwidert wird. Die Liebe lähmt, wenn man nicht an anderes als an die geliebte Person denken kann. Sie führt zu dem Gefühl, man sei unglücklich. Als Liebender fühlt man sich zudem als Außenseiter der Gesellschaft. Man steht draußen, man ist allein mit der Liebe. Die ganze Problematik hat einen schönen und ergreifenden Ausdruck bekommen in Goethes *Die Leiden des jungen Werther*. Hier wird die Liebe in allen ihren Facetten, vor allem in Anbetracht der Totalitätsperspektive des Liebenden, behandelt. Die dramatische Wirkungsgeschichte zeigt die fast erschreckende Bedeutung der Kunst und der künstlerischen Verarbeitung wesentlicher Erfahrungsbe-
reiche für Liebende.

Die Affirmation des Liebens impliziert eine Negation der bestehenden Verhältnisse. Der Liebende fühlt sich unwohl. In einer zunehmend durchrationalisierten Welt geht mit der Liebe die Einsamkeit einher. Nur durch die Kunst bekommt der Liebende eine Sprache. Denn in der Kunst können seine Gefühle, die des Glücks und des Unglücks, im einzelnen Werk behandelt werden. Mit Adorno kann man sagen: „Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.“² Durch die Kunst kann dem Liebenden etwas vom Existenzdruck genommen werden. Oder abermals mit Adorno: „Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.“³ Die Kunst, die gleichzeitig ein geistiges und sinnliches Produkt eines Künstlers ist, umfasst von daher den ganzen Menschen. Die Unergründlichkeit des Nicht-Identischen in der Liebeserfahrung vermittelt dem Liebenden durch die Kunst einen Ausdruck, durch den er sich verstanden fühlt. Die Kunst kann den Identitätszwang, dem sich der Liebende entgegengestellt sieht, aufheben und in ein Gefühl von Freiheit transformieren, das gerade im Nicht-Identischen gründet.

Hier setzt die Philosophie ein: Ohne die Erfahrung der Liebe kann es schwerlich Philosophie geben. Liebe gehört, wie Karl Jaspers überzeugend gezeigt hat, zu den Existenzerschütterungen, derer der Philosoph bedarf.⁴ Wenn wir diese beiden Gedanken verbinden (erst durch die Kunst bekommt die Liebe eine Sprache und Liebe ist eine Voraussetzung des Philosophierens) wird klar: Philosophie und Kunst sind untrennbar miteinander verbunden. Hier wird deutlich wie die Kunst dem Liebenden einen Spielraum für seine Gefühle eröffnet.

Über die Bedeutung der Kunst hat Wittgenstein in einem Gespräch mit Rush Rees gesagt: „Ich finde es unmöglich, in meinem Buch auch nur ein einziges Wort zu sagen über alles das, was die Musik für mich in meinem Leben bedeutet hat. Wie kann ich dann darauf hoffen, dass man mich versteht?“⁵ Hier werden nicht nur die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks deutlich, sondern auch die fundamentale Bedeutung der Kunst für Wittgenstein, die gewissermaßen den unaussprechbaren Hintergrund seiner ausgesprochenen und zu Papier gebrachten Philosophie bildet.⁶

Es gibt in der Geschichte der Philosophie Versuche, diesen Eindruck Wittgensteins zu begründen. Unterschiedliche Begründungen, aber dennoch in der Bewertung des fundamentalen Ortes der Kunst im Rahmen der Totalität der Wirklichkeit, haben u.a. Schelling, Nietzsche und Heidegger vorgelegt. Bei diesen drei Philosophen tritt eine eigenartige und faszinierende Philosophie der Kunst auf, in der Kunst dem Philosophierenden eine Dimension des Denkens eröffnet, die sich im Rahmen einer Philosophie des Bedeutungsvollen, zu dem die Liebe zählt, interpretieren lässt. Es wird sich zeigen, dass diese drei Philosophen maßgebliche und innovative Thesen vorgelegt haben, wenn es darum geht, die Kunst im Rahmen menschlicher Liebeserfahrung zu interpretieren. Dabei ist bei allen die schon erwähnte Totalitätsperspektive des Lebens, wie sie in der Kunst zum Ausdruck kommt, ein zentrales Anliegen, das dazu dienen kann, die in der Kunstphilosophie oftmals vorgenommene Begrenzung auf die Rezeptionsfragen, d.h. wie Kunst erlebt wird, zu überwinden. Denn alle drei weisen deutlich auf je unterschiedliche Weise darauf hin, dass Kunst viel mehr sei, als ein bloßer Eigenbereich im Sinne eines Appendix neben Erkenntnistheorie und der Frage nach menschlichem Handeln.

Bevor auf das Verhältnis von Liebe und Kunst eingegangen wird, sollen um der Übersicht willen, die Hauptgrundzüge ihrer jeweiligen Philosophie der Kunst kurz umrissen werden: Bei Schelling verwirklicht sich die Bestimmung der Kunst im Rahmen einer Philosophie des Absoluten, in der die intellektuelle Anschauung durch die ästhetische Anschauung im Kunstwerk erfüllt wird. Bei Nietzsche dient die Kunst der Lebensstei-

gerung und wird so zu einem Teil der Physiologie des Lebens. Weiterhin dient die Kunst der ästhetischen Rechtfertigung der Welt; sie sei die bewusste Aufrichtung des Scheins, ohne die illusionäre Bedeutung der Kunst würde der Mensch nicht das Dasein und sogar die Wahrheit ertragen. Wenn Heidegger die Kunst als das In-das-Werk-Setzen-der Wahrheit versteht, ist sie Teil der Frage nach dem Sein geworden. Dabei spielt die Kunst somit eine Schlüsselrolle, wenn es darum geht, den menschlichen Bezug zum Sein zu interpretieren. Bei Heidegger ist Kunstphilosophie wieder, wie bei Schelling, Teil des Wahrheitsgeschehens und nicht wie bei Nietzsche eine Negation der auf Erkenntnis bezogenen Wahrheit. Kriterium der philosophiegeschichtlichen Auswahl dieser drei Philosophen ist der systemische Ort, den die Kunst innehat: Kunst als Konfrontation mit der Totalitätsperspektive bei gleichzeitiger Bestimmung der Kunst als etwas, was nicht durch den Begriff eingeholt werden kann und so als die höchste Manifestationen des Lebens zu interpretieren ist. In diesem Aufsatz konzentriere ich mich dementsprechend auf die Frage, wie man im Anschluss an Schelling, Nietzsche und Heidegger, philosophisch das Verhältnis von Liebe (mit ihren Schattenseiten) und Kunst interpretieren kann. Es handelt sich hierbei nicht um eine Reproduktion ihres Denkens, sondern vielmehr um ein andeutendes Weiterdenken bedeutender philosophischer Theoreme.

2 Melancholie und Liebe bei Schelling

Ausgehend von einer Dualität in Gott, nach dem Gott einen dunklen Grund in sich habe, über den er sich allerdings erhebe und durch seine Liebe überwinde, legt Schelling in der Schrift *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* dar, dass die ganze Natur von einer Melancholie geprägt sei, weil sie nie Herr über den Grund ihrer Existenz werde. „Der Mensch bekommt die Bedingung [seiner Existenz, H.H.] nie in seine Gewalt, ob er gleich im Bösen danach strebt; sie ist eine ihm nur geliehene, von ihm unabhängige; daher sich seine Persönlichkeit und Selbstheit nie zum vollkommenen Aktus erheben kann. Dies ist die allem endlichen Leben anklebende Traurigkeit [...] Daher der Schleier der Schwermut, der über die ganze Natur ausgebreitet ist, die tiefe unzerstörliche Melancholie alles Lebens.“⁷

Weil der Mensch es nicht schafft, wie Gott, den dunklen Grund in sich mit Liebe zu überwinden, leidet er aufgrund der fehlenden Kraft der Liebe. Er wird enttäuscht, verfällt in schwere Melancholie und fühlt sich der traurigen Natur, die der Erlösung harret, verbunden. Liebe und Melancholie sind miteinander verbundene Grundbestimmungen des Seins an sich, sowohl des Göttlichen als auch des Menschlichen. Für letzteres gilt es in dieser melancholischen Grundsituation, das Aufleuchten der Ewigkeit als ein sinngebendes Potential festzuhalten. Dies geschieht bei Schelling gerade im Rahmen einer Philosophie der Kunst. In der Kunst tritt das Wesen der Dinge hervor: „Wenn sie [die Kunst, gemeint ist in dieser Schrift die bildende Kunst, H.H.] den schnellen Lauf menschlicher Jahre anhält, wenn sie die Kraft entwickelter Männlichkeit mit dem sanften Reiz früher Jugend verbindet, oder eine Mutter erwachsener Söhne und Töchter in dem vollen Bestand kräftiger Schönheit zeigt: Was tut sie anders, als daß sie aufhebt, was unwesentlich ist, die Zeit? Hat nach der Bemerkung des trefflichen Kenners ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit, so dürfen wir sagen, daß es auch nur einen Augenblick des vollen Daseins habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und ein Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jedem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.“⁸

Für den Liebenden bedeutet dies: Die Kunst hilft ihm seine Liebe in eine höhere Potenz zu transzendieren. Die Kunst bekommt im Rahmen eines Transzendierens unserer Endlichkeitsbedingungen einen überzeitlichen

Charakter. Sie verbindet uns mit der Ewigkeit, in der das Zeitliche aufgehoben ist. Ermöglichungsbedingung der Kunst ist das übernatürliche Vermögen des Genies, das seinerseits vom Göttlichen inspiriert ist und so das Wunder schafft, das Unbewusste mit dem Bewussten zu einer Einheit zusammenzufügen. Die Kunst ist für Schelling von daher nicht nur ein Gegenstand der Philosophie, sondern „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie ...“, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußtsein.“⁹

Kunst ist dem Philosophen das Höchste, weil sie die ästhetische Anschauung dessen sei, was eigentlich nur gedacht werden kann: sie objektiviert mit anderen Worten die intellektuelle Anschauung. Zusammenfassend könnte man Schellings Anliegen mit den berühmten Worten von Paul Klee charakterisieren: „Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sie macht sichtbar.“¹⁰ Darin liegt ein unglaubliches Potential und ein tiefer Quellgrund lebendigen Philosophierens. Obwohl Schelling in dieser Hinsicht keine explizite Theorie der Liebe vorgelegt hat, ist hinsichtlich der Negativität erfahrener Liebe der Ausgangspunkt der gleiche: Die unglückliche Seite menschlicher Liebe mit ihrem melancholischen Impetus muss nicht Grund zur Resignation sein oder zu einer Philosophie der Verzweiflung führen. Vielmehr gilt es, gerade vom Phänomen der Liebe ausgehend, durch die Kunst den Sinn für das Unendliche, ja für das Unbegreifliche und so für das, was sich durch den Begriff nicht sagen lässt, zu erwecken. Dadurch wird das innere Verhältnis von Liebe und Kunst deutlich. In der Kunst sieht der Liebende seine Liebe in Reinheit dargestellt. Dies kann eine durchaus therapeutische Funktion haben, wenn er an seiner Liebe verzweifelt.

3 Aufrichtung einer Scheinwelt als Verarbeitung der Liebe bei Nietzsche

Wer verliebt ist, hat eine ganze andere Totalitätsperspektive, aus der er die Welt an sich interpretiert, als derjenige, der verzweifelt nach dem Sinn des Ganzen fragt. Seit jeher bekommt die Kunst in ihrer Expressivität eine besondere Bedeutung im Rahmen der Totalität dessen, was wir als bedeutungsvolle Wirklichkeit erfahren.¹¹ Der Zusammenhang von Nietzsches schwerwiegenden und fundamental-philosophischen Aussagen – hier als allgemeiner Ausdruck des Verhältnisses vom Dasein und der Bedeutung der Kunst herangezogen –, er leide am Ganzen der Welt¹² und erst die Kunst mache uns das Dasein immer noch erträglich¹³, bedarf der philosophischen Interpretation. Die Kunst stellt uns gewissermaßen, darin ist sie der Religion und der Metaphysik ähnlich, vor das Ganze der Wirklichkeit. Das ist Nietzsches Grundüberzeugung, die aber auf der biographischen Ebene das Verzweifelte seines Lebens ausgemacht hat.

In seinen *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche* überlegt Franz Overbeck, ob nicht das Fehlen einer künstlerischen Begabung ein Grund neben seiner genialen Fähigkeit zur Selbstanalyse, dafür sei, dass sein Leben in „Wahnsinn und Selbstzerstörung“ endet: „Ihm fehlte, was Menschen wie Goethe und Schiller in ihren großartigen ‚Bemühen um Veredelung der eigenen Persönlichkeit‘ aufrechterhalten hat, die gewaltige Begabung auch als Künstler. Ich meine, daß Nietzsche selbst in den herzbrechenden Selbstbekenntnissen, die ich ihn in einer Dämmerstunde des Jahres 1873, als wir uns auf dem Sopha meines Zimmers unterhielten, ablegen hörte, nichts anderes im Sinne gehabt hat. Redete er auch damals nicht so deutlich und insbesondere ohne andere als sich zu nennen. Seine Künstlerbegabung ist eine zu beschränkt rhetorische gewesen. Auch das sagte er damals nicht mit Worten, aber so deute ich mir seine damals kundgegebene Verzweiflung an sich selbst überhaupt.“¹⁴

Diese Überlegung Overbecks ist wichtig, wenn es darum geht, Nietzsches Kunstverständnis in seiner Tiefe zu behandeln. Denn mit Hilfe dieser biographischen Komponente lässt sich besser die Bedeutung der Kunst bei

Nietzsche besser ermessen. Nietzsche liebte die Kunst, konnte sich aber durch sie nicht gebührend ausdrücken. Daraus erhält die eminent wichtige Rolle der Kunst in seiner Philosophie einen biographischen Hintergrund, der aus totalhermeneutischer Perspektive eine wichtige Rolle spielt.

Wenn man dennoch, die Biographie Nietzsches ungeachtet, versucht, „Funktion und Ort der Kunst in der Philosophie Nietzsches“¹⁵ zusammenzufassen, steht der Begriff des Lebens im Vordergrund. Obwohl es keine systematische Einheit des Kunstdenkens Nietzsches gibt, kann man dennoch von einer einheitlichen Richtung sprechen: die Einbeziehung der Kunst in den komplexen Zusammenhang des Lebens an sich.

Beim frühen Nietzsche hat die Kunst ein lebenssteigerndes Potential, das als schöpferisch und gleichzeitig selbstüberwindend gedacht wird. Zuerst nimmt sie Gestalt im komplementären Verhältnis von der apollinisch-dionysischen Grundstruktur der Kunst in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* an. Die hier erarbeitete Philosophie der Kunst führt dann zu einer Theorie einer Vernunft des Leibes und letztendlich zu einer „Physiologie der Kunst“.¹⁶ Dennoch bleibt die spätere Entwicklung seines Kunstdenkens von dieser frühen Schrift abhängig. Die Bedeutung der Kunst wird vor allem deutlich, wenn er im Sinne seiner ästhetischen Rechtfertigung der Welt das Verhältnis der Kunst zur Wahrheit beschreibt: Kunst sei mehr „Werth [...] als die Wahrheit.“¹⁷ „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.“¹⁸ Darum kommt ihr die Aufgabe zu, eine Welt zu schöpfen, sie sei „Organon des Lebens“ geworden. Die Kunst erzeuge dadurch Trost in einer trostlosen Welt. Sie sei das Gegenüber zur Wissenschaft, die sich mit den harten und nie sinnstiftenden Tatsachen auseinandersetzt. Kunst ist Schein, Illusion und Fiktion im positiven Sinne. Dabei dient sie der Lebenssteigerung. Sie mache das sinnlose Dasein erträglich. Kunst ist dementsprechend zur Metaphysik des Scheins geworden.

Mit Schulz kann man zusammenfassend festhalten: „Nietzsche deklariert die Kunst als ausgezeichnete metaphysische Tätigkeit; tiefer und ursprünglicher als der Wille zur Wahrheit vermag sie als Wille zum Werden und Gestalten, das heißt als Wille zum Schaffen, der Struktur der Welt zu entsprechen und das Leben zu rechtfertigen.“¹⁹ Hierbei ist aber wichtig zu betonen, dass mit der Kunst kein Zwei-Welten-Modell aufgerichtet wird, sondern dass Lüge, Scheinwelt und Illusion zum Leben dazugehören.²⁰ Der Liebende, ob glücklich oder nicht, richtet auch eine Scheinwelt auf. Die Phantasie ist eine Weise, wie der Liebende mit seiner Liebe umgeht. In der Kunst kann er im bewussten Schein den Tanz der Liebe und den tödlichen Schmerz gleichsam antizipieren und so therapeutisch einsetzen. „Die Kunst nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens [...]“²¹

4 Lieben in dürftiger Zeit bei Heidegger

Die wesentliche These der Grundlegung einer Philosophie der Kunst im Rahmen der Seinsfrage ist für Heidegger das Verständnis der Kunst als ein „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ und die dabei vorgenommene Neuinterpretation zentraler Begriffe der Kunstphilosophie (zum Beispiel Form/Materie – Welt/Erde). Zeitgleich entwickelt Heidegger mit seiner Interpretation von Nietzsches Philosophie seine „Kehre“, oder besser gesagt: sein Ereignisdenken, das in *Beiträge zur Philosophie*²² seinen markantesten Niederschlag hat. Danach vollzieht sich das Kunstdenken Heideggers im Wesentlichen als Hölderlin-Auslegung, als Thematisierung der Kunst im Rahmen der Seinsfrage²³, wie sie am Besten im Werk *Der Ursprung des Kunstwerkes* zu Tage tritt, und im Kontext der Frage *Was heißt Denken?*²⁴.

Entscheidend für die Frage nach dem Verhältnis von Liebe und Kunst ist die These Heideggers, dass die Bestimmung des Denkens an sich zum Denken der Kunst führt. Dies wird in seiner Vorlesung „Was heißt Denken?“ deutlich, in der vor allem versucht wird, Denken viel weiter zu fassen, als eine Sammlung von logischen Denkgesetzen und Rationalitätstypen. Das Hölderlin-Zitat aus *Sokrates und Alcibiades* „wer das tiefste gedacht, liebt das Lebendige“²⁵ ist geradezu eine Wesensbestimmung des Heideggerschen Denkbegriffs. Zum Denken der Kunst wird das Denken durch den philosophischen Nachvollzug der in der Dichtung offenbar gewordenen Wahrheit, die uns gleichzeitig das Schöne erblicken lässt und das Denken in Gang bringt: „Die Schönheit ist ein Geschick des Wesens der Wahrheit, wobei Wahrheit besagt: die Entbergung des Sichverborgenden. Schön ist nicht bloß das, was gefällt, sondern was unter jenes Geschick der Wahrheit fällt, das sich ereignet, wenn das ewig Unscheinbare und darum Unsichtbare in das erscheinendste Scheinen gelangt. Wir sind daran gehalten, das dichtende Wort in *seiner* Wahrheit, in der Schönheit, zu lassen. Das schließt nicht aus, sondern ein, daß wir das dichtende Wort denken.“²⁶ Philosophie ist Liebe zum Schönen und gerade dadurch Denken des dichtenden Wortes. Unter den Bedingungen der Moderne versucht Heidegger hiermit Wahrheit und Kunst zusammen zu denken, sodass Schönheit bei weitem ihr seit Kants *Kritik der Urteilskraft* (teilweise zu Unrecht) anhaftendes Moment der bloßen Subjektivität überwindet.

Heidegger geht es um ein Denken der Kunst vom Werk her. Damit hat er auch die Grenzen einer Rezeptionsästhetik übertroffen, die Kunstphilosophie auf die Frage nach dem Kunsterleben reduziert. Im Kunstwerk selbst geht es um das Lebendigste, und so um das Denkwürdige. Dass der Liebende eine Sprache in der Kunst findet, ist aus diesem Grund vom Werk her zu verstehen und nicht vom bloßen Sich-Wieder jenseits der Frage, was das Werk inhaltlich ausdrücken will. Man merkt, Heidegger ist kein Formästhetiker, sondern denkt Kunst von ihrem Gehalt her. Kunst vermittelt etwas, und um dieses Etwas geht es Heidegger. „Die Bewahrung des Werkes vereinzelt die Menschen nicht auf ihre Erlebnisse, sondern rückt sie ein in die Zugehörigkeit zu der im Werk geschehenden Wahrheit und gründet so das Für- und Miteinandersein als das geschichtliche Aussehen des Da-seins aus dem Bezug der Unverborgenheit.“²⁷ Es geht um die Wahrheit des Werkes, hier ist also nicht, wie bei Nietzsche, die Kunst als eine Negation der unerträglichen Wahrheit verstanden, sondern als eine Offenbarung der Wahrheit, die einen Mehrwert zur Erkenntnis ausmacht.

Desweiteren wird in einer kulturphilosophischen Einbettung, wie sie auch bei Nietzsche deutlich wird, die Frage nach der Bedeutung der Kunst bei Heidegger brisant. Hierbei handelt es sich um die Einsamkeit des Liebenden in der vorfindlichen Welt. Mit Hölderlin fragt er nach dem *Wozu der Dichter in dürftiger Zeit* und entwickelt dabei eine Gesamtsicht der Dinge, die wesentliche Momente von Nietzsche übernimmt und weiterdenkt. Die kulturelle Verödung der dürftigen Zeit ist eine Konstante in der Spätphilosophie Heideggers, die eine religionsphilosophische Tiefendimension hat. Die dürftige Zeit ist für Heidegger der Nihilismus, dessen markantester Ausdruck in Nietzsches Satz „Gott ist tot“²⁸ zur Sprache gebracht wird und der die Vollendung und das Ende der abendländischen Metaphysik bedeutet.²⁹

Welche Bedeutung die Gottesfrage seit jeher im europäischen Denken hat, wird besonders deutlich in Heideggers Interpretation des Satzes Nietzsches; Gott ist tot. Wenn Gott zu einer bestimmten Vorstellung des Denkens werde, werde er gleichsam getötet. Der Tod Gottes im kollektiven Selbstbewusstsein Europas habe seine ersten Schatten erhoben. Heidegger kann es auch mit Hölderlin ausdrücken: Gott habe sich zurückgezogen. Jetzt gebe es den „Fehl Gottes“³⁰. Das sei die Not des Denkens, der Schrei des tolleren Menschen bei Nietzsche ein Schrei aus der Tiefe, aus der Verzweiflung, aus der Ratlosigkeit.

Heidegger bahnt sich zum entscheidenden Gedanken, dass die Abwesenheit Gottes als die Anwesenheit der verborgenen Fülle interpretiert werden könne. Dementsprechend sei es Aufgabe der Philosophie, sich auf die Ankunft des Verborgenen vorzubereiten. Die Dimension des Heiligen könne so eröffnet werden. Denn das Heilige sei dem Göttlichen als eine Spur vorausgeschickt. Weiterhin sei das Nichts als ein Anwesen des Göttlichen zu verstehen. Wir haben nur Winke der Winkenden, das seien die Himmlischen und die Engel. So gibt es also gerade hierdurch ein Heil im Unheilen der Finsternis. In diesem Sinne bietet Heidegger einen Weg aus der Dürftigkeit. Hierzu rekurriert er auf Hölderlin und vor allem auf dessen Bestimmung der Aufgabe des Dichters. Im Seinsgeschick der abendländischen Metaphysik, die letztendlich im Anschluss an Hölderlin als „dürftige Zeit“ bestimmt wird, bekommt der Dichter die Rolle zugewiesen, „singend auf die Spur der entflohenen Götter [zu] achten. Darum sagt der Dichter zur Zeit der Weltmacht das Heilige. Deshalb ist die Weltnacht in der Sprache Hölderlins die heilige Nacht.“³¹

In sehr kompakter Diktion kann Heidegger den Sachverhalt folgendermaßen beschreiben: „Dürftig ist die Zeit, weil ihr die Unverborgenheit des Wesens von Schmerz, Tod und Liebe fehlt. Dürftig ist dieses Dürftige selbst, weil der Wesensbereich sich entzieht, in dem Schmerz und Tod und Liebe zusammengehören. Verborgenheit ist, insofern der Bereich ihres Zusammengehörens der Abgrund des Seins. Aber noch bleibt der Gesang, der das Land nennt. Was ist der Gesang selbst? Wie vermag ihn ein Sterblicher? Woher singt der Gesang? Wie weit reicht er in den Abgrund?“³² Der Dichter eröffnet einen Raum für den Liebenden, in der heiligen Nacht kommt er gewissermaßen zum Wesen des Seins, dem inneren Zusammenhang des Lebens, der nicht nur in den Abgrund zeigt, sondern auch Ermöglichungsbedingung der Erkenntnis der Zeit als dürftig aufzeigt. Der Liebende versteht den Dichter, weil er liebt. Die existenzielle Erfahrung der Liebe, die Philosophie und die Kunst treten in einen konvergierenden und wahrheitseröffnenden Wesensbereich, der der dürftigen Zeit verschlossen bleibt.

5 Der Liebende und die Kunst

Im Anschluss an Augustinus kann man sagen: Ein jeder lebt aus seiner Liebe, nicht nur zum Guten oder zum Bösen,³³ sondern auch zu seinem Glück und/oder seinem Unglück. Einerseits kann der Liebende die Tiefen des Seins, die in der Kunst zum Ausdruck kommt, verstehen. Andererseits führt die Liebe zur Nicht-Identität mit der Zeit, der Gesellschaft und vielleicht mit sich selbst. Der Liebende ist unruhig, er hat sich nicht in der Hand. Die Gefahr des Hasses bleibt hierbei geradezu eine dialektische Notwendigkeit. In der Kunst, ob als Wahrheitsgeschehen (Schelling), als Schein (Nietzsche) oder als eine Synthese von Wahrheit und Schein (Heidegger), wird aber diese Dialektik behandelt, sie verleiht somit dem Liebenden die Möglichkeit, seine Liebe zu verstehen. In diesem Sinne sieht man die Bedeutung der Kunst im Ganzen der menschlichen Lebensführung deutlich.

Kehren wir zu Adorno zurück, der das Ganze in klarer Diktion zusammengefasst hat. „Am Ende lebt im Rätselcharakter, durch den Kunst dem fraglosen Dasein der Aktionsobjekte am schroffsten sich entgegengesetzt, deren eigenen Rätsel fort. Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende Verhärtung.“³⁴

Literaturverzeichnis

Adorno, T.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970

Augustinus, A.: *Contra Faustum* in: *Patrologia latina* 42, 228

- Frank, M.: Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt am Main 1989
- Heidegger, M.: Holzwege, GA 5, Frankfurt am Main ²2003 (Darin: Der Ursprung des Kunstwerkes, Nietzsches Satz „Gott ist tot“ und Wozu Dichter?)
- Heidegger, M.: Was heißt Denken?, Tübingen ⁵1997
- Jaspers, K.: Nietzsche, Einführung in das Verständnis seines Philosophierens, Berlin/New York ⁴1981
- Monk, R.: Wittgenstein. Das Handwerk des Genies, Stuttgart ²2004
- Nietzsche, F.: Kritische Studienausgabe (KSA), München 1999f.
- Overbeck, F.: Erinnerungen an Friedrich Nietzsche, Berlin 2011
- Schelling, F.W.J.: System des transzendentalen Idealismus, Hamburg 2000.
- Schelling, F.W.J.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, in: Schelling, F.W.J.: Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982
- Schelling, F.W.J.: Über das Wesen der menschlichen Freiheit, Stuttgart 1964
- Schulz, W.: Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie, Nietzsche-Studien 12 (1983), 1–31.
- Wittgenstein, L.: Vermischte Bemerkungen, in ders.: Werkausgabe Band 8, Frankfurt am Main 1984, 445–573

(Endnotes)

- 1 Nietzsche, Also sprach Zarathustra, KSA 4, 49.
- 2 Adorno, 16.
- 3 Ebd., 14.
- 4 Vgl. hierzu z.B. Jaspers, K.: Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge, München 2004.
- 5 Wittgenstein, zitiert bei Monk, 568.
- 6 Vgl. Wittgenstein, 472: „Das Unaussprechbare (das, was mir geheimnisvoll erscheint und ich nicht auszusprechen vermag) gibt vielleicht den Hintergrund, auf dem das, was ich aussprechen konnte, Bedeutung bekommt.“ Die Bedeutung von Kunst und Religion bei Wittgenstein ist in der letzten Zeit mit Recht hervorgehoben worden.
- 7 Schelling, Über das Wesen der menschlichen Freiheit, 119.
- 8 Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 66.
- 9 Schelling, System des transzendentalen Idealismus, 299. In poetischer Manier fährt Schelling fort: „Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbare Schrift verschlossen liegt.“
- 10 Zitiert bei Frank, 26.
- 11 Vgl. hierzu Rentsch, T: Strukturen ästhetischer Erfahrung, in ders.: Transzendenz und Negativität, Berlin/New York 2011, 443-447; Schulz, W.: Metaphysik des Schwebens, Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik, Stuttgart 1985, 109-119.
- 12 Vgl. Nietzsche, Brief an Overbeck (31.12.1882), zitiert bei Jaspers, 112.
- 13 Nietzsche, Die Fröhliche Wissenschaft, KSA 3, 464.
- 14 Overbeck, 65f.
- 15 So der Titel des zitierten Aufsatzes von Walter Schulz.
- 16 Vgl. hierzu Gerhardt, V.: Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien 13 (1984), 374-393.
- 17 Nietzsche, Nachlass, KSA 13, 227.
- 18 Nietzsche, Nachlass, KSA 13, 188.
- 19 Schulz, 1. Zu Recht weist Schulz darauf hin, dass Kunst nur der Bedeutung zugemessen werden kann, wenn sie im Ganzen des Seins durchdacht wird: „In diesem Bemühen, alle Phänomene auf das Ganze des Seins als das Grundgebende zurückzuführen und sie solchermaßen zu fundieren, zeigt sich nun der eigentliche Ansatz der metaphysischen Ontologie des späten Nietzsche. Dieser Aspekt ist auch für die Kunst wesentlich. Die Kunst kann ja das Leben und das Dasein nur rechtfertigen, wenn sie selbst als metaphysische Tätigkeit in der Struktur des Seins gegründet ist.“
- 20 Vgl. Nietzsche, F.: Die Fröhliche Wissenschaft, KSA 3, 464.
- 21 Nietzsche, KSA 13, 17 [3].
- 22 Vgl. Heidegger, M.: Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis), GA 65, Frankfurt am Main ³2003.
- 23 Es sind vor allem die Schriften, die in „Holzwege“ gesammelt sind, die hier in einem systematischen-philosophischen Sinne Auskunft geben.
- 24 Es sei darauf hingewiesen, dass die Vorlesung mit dem Titel „Was heißt Denken?“ in ihrem ersten Teil im Wesentlichen eine Nietzsche-Interpretation ist. Es geht Heidegger darum zu denken was ist und das wird ihm nirgends deutlicher als bei Nietzsche und besonders bei seinem Also sprach Zarathustra.
- 25 Heidegger, Was heißt Denken?, 8.
- 26 Ebd., 8.

- 27 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 55.
28 Vgl. Heidegger, *Nietzsches Wort, „Gott ist tot“*, 216.
29 Nietzsches Bedeutung für Heideggers Kulturphilosophie – so sei sein Begriff des Seinsgeschicks umschrieben im letzten Satz seiner Interpretation von „Nietzsches Wort, „Gott ist tot““, 267: „Der tolle Mensch dagegen ist eindeutig nach den ersten Sätzen eindeutiger noch für den, der hören mag, nach den letzten Sätzen des Stücks derjenige, der Gott sucht, indem er nach Gott schreit? Vielleicht hat da ein Denkender wirklich de profundis geschrien? Und das Ohr unseres Denkens? Hört es den Schrei immer noch nicht? Es wird ihn so lange überhören, als es nicht zu denken beginnt. Das Denken beginnt erst dann, wenn wir erfahren haben, daß die seit Jahrhunderten verherrlichte Vernunft die hartnäckigste Widersacherin des Denkens ist.“
30 Heidegger, *Wozu Dichter?*, 269.
31 Ebd., 272.
32 Ebd., *Wozu Dichter?*, 275.
33 Augustinus, *Contra Faustum*, 5,10: „Ex amore suo quisque vivit, vel bene vel male.“
34 Adorno, 191.

Zum Autor

Dr. phil. Henrik Holm, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hamburg und an der Universität Rostock.

Adresse: Dr. Henrik Holm, Universität Hamburg, Fakultät für Geisteswissenschaften, Sedanstr. 19, 20146 Hamburg

Kontakt: henrik.holm@uni-hamburg.de/ he.holm@gmail.com