

JÖRG SPLETT · OFFENBACH

TRANSFIGURATION

Verklärung zur Kenntlichkeit

Angeboten seien hier Gedanken zur Kunst, und zwar zu heutiger, wie etwa die Werke des Bildhauers Klaus Simon, zunächst im Rückblick auf die Entdeckung von Alltags-Dingen im vergangenen Jahrhundert, von dort zur Aufmerksamkeit auf alltägliche Dinge überhaupt¹ und uns selbst in unserem Alltag. «Simon ‹vernutzt› nicht das Holz als Material zur Verwirklichung vom Werkstoff unabhängiger künstlerischer Ideen. Das Material – nicht das Holz, sondern der Baum, das konkrete Individuum, ein Lebewesen im übrigen, das noch lange lebt, selbst wenn es ‹gestorben› ist – ist zugleich sein Thema, Gegenstand seines gestalterischen Interesses, Inhalt und Ausgangspunkt der Formgebung.»² So war zu seinem Projekt «Morgen» im Gothaer Schlosspark 1995 dort in der Zeitung zu lesen, er habe einer «Eiche als Skulptur ein zweites Leben» gegeben.

«Transfiguration» – wörtlich: Hinüberformung, Umgestaltung – wird in der christlichen Tradition über die buchstäbliche Bedeutung hinaus zur Bezeichnung für die Verklärung Jesu auf dem Berg Tabor. Am bekanntesten ist wohl die «Trasfiguratione» von Raffaello Sanzio, sein letztes Gemälde, heute in den Vatikanischen Museen zu sehen. – Kunstphilosophisch kommt sicher manchem das Buch von Arthur C. Danto in den Sinn.³ Es hat mich vor dreißig Jahren fasziniert und soll auch hier zum Ausgangspunkt unseres Gedankenganges dienen.

1. Verklärung zum Kunstwerk?

Danto hat den Titel nicht erfunden, sondern einem Roman Muriel Sparks entnommen. Wie die britische Schriftstellerin ihm schrieb, hatte dabei auch sie an Kunst gedacht. Ob allerdings in seinem Sinn? Danto dachte nicht an

JÖRG SPLETT, geb. 1936, Studium der Philosophie bei Max Müller, Assistent Karl Rahners. Prof. em. für Philosophische Anthropologie, Religionsphilosophie und Philosophiegeschichte an der Philosophisch-Theologischen Hochschule St. Georgen in Frankfurt sowie an der Hochschule für Philosophie München.

Lebendiges, Pflanze, Tier oder Mensch, sondern war damals beeindruckt von der Verwandlung banaler Handels-Objekte in Werke der Kunst. Es geht besonders um Andy Warhols *Brillo-Boxes*: Kartons im Supermarkt, für je zwei Dutzend Putzschwämme aus Stahlwolle. Doch zuvor erinnert er an Marcel Duchamp, «der als erster das subtile Wunder vollbrachte, Objekte der Lebenswelt [dt.] aus ihrer banalen Existenz in Kunstwerke zu verwandeln: einen Kamm, einen Flaschenständer, ein Velorad, ein Urinal» (10).

Und zum letzten Ready-made, Duchamps *Fountain* (Fontäne) von 1917, kommt nun das Taborgeschehen zu Wort: Das «Porzellangefäß lässt sich wahrnehmen als «strahlend weiß», um die Worte des Evangelisten Lukas in seinem Bericht von der ursprünglichen Verklärung zu gebrauchen (Lk 9, 29)». Allerdings geht es dem Autor nicht um «vielleicht die ästhetische Umformung einer wesentlich christlichen Lehre», dass nämlich der Geringste «in heiliger Gnade erstrahlt». Ihn fasziniert, wie eine «tiefe philosophische Originalität» zu derart banalen Dingen greift, dass sie «selbst nach der Metamorphose» sich ästhetischer Kontemplation verweigern. Was also macht aus Alltagsdingen Werke?

Wer das Buch kennt, wird um Nachsicht gebeten und mag das Folgende überschlagen. Danto greift für die Erörterung zu einem Bild, durch das Søren Kierkegaard sein Lebensgefühl veranschaulicht sieht:⁴ «Durchzug durch das Rote Meer». Eine rote Tafel (die Israeliten schon weitergezogen, die Ägypter ertrunken). Er ergänzt es (17f) durch weitere genau gleiche Stücke mit den Titeln: «Kierkegaards Stimmung», «Roter Platz» (eine Moskau-Landschaft), nochmals «Red Square» (jetzt minimalistisch: «Rotes Quadrat»), «Nirwana» (die «rote Wüste» des Samsara, das das Nirwana ist – doch ohne es zu wissen), eine von Giorgione rot grundierte Leinwand für ein nicht mehr geschaffenes Werk, schließlich eine rote Fläche (ein Reststück Fußbodenbelag?) die kein Kunstwerk ist. Einem «düsteren jungen Künstler», hier «J.» genannt, missfällt die Diskriminierung. Er trägt seinerseits ein rotes Bild bei: «Ohne Titel». Aber das beseitigt die Ausgrenzung nicht: sein Bild ist ein Werk über nichts, Dantos rotes Stück jedoch kennt keinerlei «über», ihm fehlt jegliche «aboutness» (20). «So bleibt nur noch die Wahlmöglichkeit offen, die J. nun realisiert: die umstrittene rote Fläche zum Kunstwerk zu *erklären*» (20 f).

«Welche Art von Prädikat *ist* «ein Kunstwerk» überhaupt?» (26) Danto befasst sich ausführlich mit der altehrwürdigen Mimesis-Theorie Platons wie seines Schülers Aristoteles. Dieser weist auf unser Vergnügen an sorgfältigen Nachahmungen hin, bei Dingen, die wir in der Realität nicht schätzen (35)⁵ – während bei seinem Lehrer die Gefahr von Illusion zum Thema wird.

Beim Nachahmen geht es um Darstellung, Repräsentation. Und dies in einer bezeichnenden Doppelung von «Erscheinung»: a) Gegenwart =

Dasein des Göttlichen selbst (im Ritual), b) Vergegenwärtigung seiner (auf der Bühne). Hier kommt die «psychische Distanz» einer «ästhetischen» Einstellung ins Spiel (die sich in bestimmten Fällen moralisch verbietet – 47).

Dabei wird also deutlich unterschieden – und offenbar nicht in jedem Fall einfach nur konventionell. Zwar hat J. schlicht ein Stück Auslegeware zu einem «Werk» erhoben; aber wenn sich bei einem Gemälde herausstellt, es sei statt gefertigt, rein zufällig entstanden? Dann würde eine solche Ehrung widerrufen (60f).

Nach Überlegungen zu Inhalt, Verursachung, Philosophie und Kunst ergibt sich, dass man von einer Kunst-Definition nicht erwarten darf, «dass sie uns einen Prüfstein für das Erkennen von Kunstwerken liefert» (101). Auch die ästhetische Reaktion hilft hier nicht. Sie setzt die Unterscheidung voraus und ist anders gegenüber Kunstwerken und der Schönheit bloßer Dinge (176). Da es keine Tatsachen/Beobachtungen ohne Theorie gibt, können ununterscheidbare Fakten Unterschiedlichstes bedeuten. Nach den roten Tafeln eingangs begegnen (186ff) als Ergebnis eines Künstler-Wettstreits zwei gleiche geometrische Gebilde: hochkant gestellte Rechtecke, mit jeweils einer waagerechten Querlinie in der Mitte. Das eine verbildlicht Newtons drittes Gesetz, das Reaktionsprinzip, die Gleichheit von Aktion und Reaktion, Massendruck und -gedrückt (hier von oben nach unten und umgekehrt), das andere zeigt, im Blick auf das erste Gesetz, das Trägheitsprinzip, die Bahn eines einzelnen Partikels. Statisch, flächig das eine, dynamisch, linear das andere. Solchen Deutungen voraus liegt jene Interpretation (hier vorgegeben), die ein beliebiges Objekt «in ein Werk verwandelt»: Diese «Interpretation ist so etwas wie eine Taufe, aber nicht im Sinne einer Namensgebung, sondern einer neuen Identitätsgebung, einer [Aufnahme in die] Gemeinschaft der Auserwählten» (193 – «artistic identification»). Sie ist (194) verwandt mit der magischen, mythischen – und der religiösen Identifikation (Eucharistie – 194). Die Frage nach dem Kunstwerk wird so zu der Frage danach, «wann eine Interpretation eines Dings eine künstlerische Interpretation ist» (208).

Ein Kunstwerk stellt dar, aber nicht alle Darstellungen sind ein Kunstwerk; etwa nicht Diagramme, Säulen oder Kreissegmente zur Veranschaulichung von Wahlergebnissen. Beim Werk tritt zur Information eine persönliche «Färbung» hinzu. Ihr gilt das Schlusskapitel: Metapher, Ausdruck und Stil. – Eine Metapher präsentiert ihr Sujet «und darüber hinaus die Weise, in der sie es präsentiert» (287). Und dieser Weise eignet ein bestimmter Ausdruck. Danto zitiert (295) Kenneth Clark zu Rembrandts Bild von Hendrickje Stoffels als Bathseba: «Man blickt auf die unerschrockene Formgebung ihres rundlichen, massigen Körpers, der mit solcher Liebe gesehen wird, dass er schön wird.» Im Wie des Ausdrucks schließlich zeigt der Künstler sein eigenes Wie-sein: sich selbst: «Le style est l'homme même»

(Buffon, 300). «Interessant und wesentlich an der Kunst ist also die spontane Fähigkeit des Künstlers, seine Art, die Welt zu sehen, für uns sichtbar zu machen – nicht einfach so, als ob das Gemälde wie ein Fenster wäre, sondern so, wie sie durch ihn gegeben ist» (313).⁶

Danto kehrt zur *Brillo Box* zurück. Diese Verklärung verändert nichts, macht nur Kunststrukturen bewusst, die einer historischen Entwicklung bedurften. Aus philosophischer Sicht, meint Danto, sei dieser Schritt irgendwann, so oder so sozusagen unvermeidlich gewesen, und damit zugleich witzlos und nicht mehr nötig. «Als Kunstwerk aber tut [der Karton – so der Schlusssatz], was Kunstwerke immer schon getan haben – er veräußerlicht eine Weise, die Welt zu sehen, er drückt das Innere einer kulturellen Epoche aus und bietet sich als ein Spiegel an, um unsere Könige beim Gewissen zu packen».

2. Verklärung zur Kenntlichkeit

Warhols Coup sei hier nicht diskutiert. Zu ergänzen wäre indes, dass er nicht einen der echten Kartons transfiguriert hat, in denen die *soap pads* verkauft wurden, sondern aufwändig eine große Anzahl von Nachbildungen aus Holz hat herstellen lassen, aus denen dann, nach entsprechender Farbgrundierung, durch Siebdruck Replikate («Tromp-l'œil-Skulpturen») wurden. Zur Empörung übrigens von James Harvey, von dem das Karton-Design stammte und der mit solchen Industrie-Aufträgen sein eigenes abstrakt expressionistisches Kunstschaffen finanzierte. – Ebenso wenig will ich mich mit Danto und seiner These vom Ende der Kunst auseinandersetzen.⁷

Es geht uns überhaupt nicht um die Aufregungen jener Zeit, sondern (sie freilich mit bedacht) um die Sache, also Kunst und Kunstwerk überhaupt. Verklärung bei Danto heißt, dass ein gewöhnliches Ding zum Kunstwerk geadelt wird. Was ist ein Kunstwerk? Ein Ding, in dem ein Mensch seine Weise, die Welt zu sehen, veräußerlicht? Nun verraten wir erstens unsere Weltsicht nicht allein durch Kunstwerke, sondern auch durch andere Künste: Kochkunst, Kleidung, Wohnungseinrichtung. Daher ja die bekannte Devise von Beuys, jeder Mensch sei ein Künstler. Das aber führt zu einer zweiten Frage: Warum adelt es einen Gegenstand, wenn der Mensch darin seine Weltsicht ausdrückt? Eine erste Antwort darauf läge in einer Anmerkung zu Punkt 1: Nicht jede Veräußerlichung muss eine bewusste, beabsichtigte Versichtbarung sein. Kunstwerke sollte man nur solche Dinge und Kunstschaffen nur solche Tätigkeiten nennen, die als derartige Äußerungen gedacht und beabsichtigt sind.

Aber genügt das? Gälte das nicht von jeder Wortmeldung und Einrede am Stammtisch? Von Hans-Jürgen Müller erschien 1976 das Buch «Kunst

kommt nicht von Können».⁸ Der Titel begegnet einer der häufigsten Einreden, auf die damals die neue Kunst traf: «Das kann ich auch.» Und er war natürlich nicht wörtlich, oder besser: buchstäblich zu lesen. Können bezog sich hier nämlich auf das, was den Laien an Kunstwerken beeindruckt: Handfertigkeit und erlernbare Technik. Schon auf Seite 12 des Buchs erfahren wir mit dem Autor, dass es stattdessen ums Erfinden geht. Auf sein «... ich auch» hin hat ihm nämlich der Bildhauer Hans-Peter Fitz Stift und Papier in die Hand gedrückt – mit dem Zusatz: «Aber keine Kopie von irgendetwas, das Sie kennen.» Was damit gemeint war, verstehen wir nach dem Bedachten besser als der junge künftige Galerist: Werke, die er kannte, gaben ja die Sicht ihrer Urheber wieder: wie stand es um die seine?

Es war also mitnichten darum zu tun, sich etwas auszudenken. Es musste ihm ein- und zufallen, ihm zustoßen – indem er darauf stieß (anstatt dass gegen Einfallslosigkeit sich «Kreativität» mobilisieren ließe). Der Künstler adelt, hat es geheißt; doch weder Zufall noch Belieben verleihen Adel: «Ehre, wem Ehre gebührt». Das Auge ist es, das den Maler macht, wie das Ohr den musikalischen Meister.⁹ Erfindung heißt demnach: erblicken, finden, was dem Blick der anderen bisher entgangen ist. Kunst ist Schule des Sehens.

Dazu wäre wieder einmal George MacDonald anzuführen. In seinem Jugendroman *At the back of the north wind* erklärt die schöne Dame Nordwind (der Tod) dem kleinen Diamant, was ein Poet sei:¹⁰ «ein Mann, der sich über etwas freut und nun versucht, andere Menschen an seiner Freude teilnehmen zu lassen – A poet is a man who is glad of something, and tries to make other people glad of it too.» – «Poet» heißt wörtlich «Macher» (schon Platon¹¹ spricht an, dass man den Namen einigermaßen willkürlich auf die Dichter beschränkt hat).

Es geht um eine persönliche Sicht; aber die ist keineswegs bloß subjektiv. Sie entdeckt Ungesehenes in der Realität. Um den Preis des Verdachts, nicht modern zu sein, hat Theodor W. Adorno auf Erfahrung bestanden: auf der Realität dessen, was uns trifft, im Widerspruch zu Watzlawicks These von der reinen Subjektivität der Ordnung.¹² Das gilt vom Finster-Übermächtigen: «Nicht die Seele wird in die Natur verlegt, wie der Psychologismus glauben macht; Mana, der bewegende Geist, ist keine Projektion, sondern das Echo der realen Übermacht der Natur in den schwachen Seelen der Wilden.»¹³ Es gilt ihm auch für die Schönheit in der Natur, die darum hier – nach Hegel – wiederum Gewicht erhält.¹⁴ «Je mehr Subjekt die Betrachtung [in Welt und Werk] hineinsteckt, desto glücklicher wird das Subjekt selbstvergessen der Objektivität inne».¹⁵ Und ein Kunstwerk lässt dies auch andere in den Dingen erblicken. So sehen seit den Impressionisten alle mit eigenen Augen die Farben der Schatten (wie seit den Expressionisten die Farben in einem Gesicht?).

Damit aber zeigt sich Verklärung als das Gegenteil von Überhöhung, Verschönerung, gar «Behübschung». Der Verklärte auf Tabor wurde nicht seiner Wirklichkeit enthoben, sondern vielmehr vorübergehend in deren Wahrheit offenbar. Wenn Paulus im Brief an die Philipper (2, 5–11) einen frühen Hymnus zitiert: Christus habe «es nicht (triumphierend) wie einen Raub betrachtet, sich so zu verhalten, wie es Gott entspricht, sondern hat sich selbst völlig zurückgenommen», dann lasse ich mich von Norbert Baumert belehren, dass Paulus hier nicht von der Menschwerdung des Logos in Gott handelt, «das hier nicht etwa der ewige, transzendente Sohn, sondern *Christus Jesus*, also der geschichtliche Jesus, jener, der bereits Mensch *geworden war*,» gemeint ist. Nach neueren Erkenntnissen ist sogar zu übersetzen: «Er, der in Art und Form von Gottes Wesensgestalt war, hat das Gott entsprechende Verhalten völlig als seinen rechtmäßigen Besitz (als Nicht-Raub) betrachtet. Doch nahm er sich selbst zurück, nachdem er eine Knechtsgestalt ergriffen hatte, als ein wirklicher Mensch geboren...»¹⁶

Verklärt heißt dann auch der Auferstehende (Isenheimer Altar!) und der Auferstandene, unkenntlich zunächst, «verfremdet», schließlich doch erkannt, in Emmaus wie am See (Lk 24, 13–35; Joh 21¹⁷). Verklärt – statt verheilt und verschwunden – sind insbesondere seine Wunden.

Nicht anders verhält es sich mit der ästhetischen Transfiguration. Ernst Bloch hat einmal gefragt, und diese Frage 1965 im Gespräch mit Fritz Vilmar erneut aufgenommen, ob in der Sowjetwirklichkeit sich der Marxismus etwa bis zur Kenntlichkeit verändert habe.¹⁸ In diesem Sinn hört man auch von Porträts und Porträtisten, bei ihnen seien die Dargestellten ähnlicher getroffen, als sie selbst es sich seien. Von Lucian Freud berichtet Martin Gayford den Ausspruch: «Ich möchte, dass meine Porträts die Menschen *zeigen*, statt ihnen zu *ähneln*. Es geht nicht darum, wie das Modell auszusehen, sondern das Modell zu sein.»¹⁹

Geht es aber darum, dann ist es nun doch mit dem Auge allein und bloßem Behaupten nicht getan. Ein «trockenes Versichern»²⁰ genügt nicht. Das Auge – oder vielmehr Geist und Herz, die sich seiner bedienen – bedürfen der Hand. Was der Künstler gesehen hat, will er zeigen. Und das muss er können. Für das plastische Gebilde lesen wir das in einem berühmten Sonett von Michelangelo (die beiden ersten Zeilen sprechen nochmals vom – er-findenden – Auge):

Es plant der größte Künstler keine Form
Die nicht der Marmorblock schon in sich schlösse
Mit seinem Allzuviel, und nur die Hand,
Die sich dem Geiste fügt, dringt zu ihr hin.²¹

Was aber von gehauenen Bildern gilt, gilt auch von gemalten. Selbsteigene Wirklichkeit wird weder gesucht noch erfunden, sondern entdeckt. Sie

findet sich, indem sie jemanden findet, dem sie sich aufträgt. Der Bildner aber und sein Bild zeigen dann nicht nur, was sie zeigen, sondern zugleich auch ihr Zeigen – und das Sich-Zeigen dessen, was sie derart zeigen. Will sagen: dessen Wahrheit.

3. Aufglanz der Wahrheit: Schönheit

Was ist Wahrheit? – Bekannt ist Augustins Bestimmung: «Verum mihi videtur esse id quod est – wahr sei, was ist.»²² Doch sie ruft nach Präzisierung; denn die Wörter «wahr» und «seiend» besagen doch nicht das selbe. «Wahr» hat klassischerweise zwei Bedeutungen. Zunächst meint es die Qualität einer Behauptung. Eine Aussage heißt wahr, schreibt Aristoteles, wenn sie ausspricht, was ist (bzw. verneint, was nicht ist).²³ Und das meint wohl auch, wenngleich verkürzt, Augustinus.²⁴

Eine Behauptung ist wahr, wenn zutrifft, was sie vertritt. Doch nicht jedes Urteil, das zutrifft, ist auch schon wahr. Zwar ist es dann richtig; doch zur Wahrheit des Urteils gehört, dass es nicht bloß etwas Zutreffendes feststellt, sondern damit das Beurteilte auch ihm entsprechend, sachgemäß vorstellt. Hugo Staudinger und Wolfgang Behler nennen Sätze wie «Der Mensch ist eine un stabile Fett-Eiweiß-Verbindung» als Beispiele dafür, dass richtige Aussagen das Wesentliche eher zudecken als sichtbar machen können.²⁵ Diese Verdeckung kann so weit gehen, dass nicht einmal die Summierung oder Systematisierung derartiger Richtigkeiten in die Wahrheit führt. Eine Feststellung mag also unbestreitbar richtig sein und doch nicht einmal den Namen einer Teil-Wahrheit verdienen; man könnte sie nur eine Halbwahrheit nennen, womit man bezeichnenderweise etwas anderes meint als die Hälfte der Wahrheit.

Auch dazu ein Beispiel: Berichtet jemand, Herr X habe im laufenden Jahr seine Gattin (noch) nicht geschlagen, und man erhält dann die «Zusatzinformation», er habe das in seiner langen Ehe noch niemals getan, dann stellt dies nicht bloß die Ergänzung einer Teilwahrheit dar, sondern die *Richtigstellung* einer Halbwahrheit: einer infamen Unterstellung.

Für einen vollen Wahrheitsbegriff ist indes noch eine weitere Dimension zu bedenken. Zur Subjekt-Objekt-Beziehung tritt das Subjekt-Subjekt-Verhältnis hinzu; denn in einem Urteil spricht man nicht nur über etwas oder jemanden, sondern auch stets zu jemand (und sei es man selbst).

«Das Konkrete ist die Wahrheit», «Das Wahre ist konkret», liest man bei Hegel,²⁶ und dieser nimmt damit neutestamentliche Hinweise auf. So verlangt der Epheserbrief (4, 15), wir sollten «wahrheitend in Liebe sein – ἀληθεύοντες δὲ ἐν ἀγάπῃ». Denn Wahrheit, soll sie wirklich wahr sein, muss auch in dem Sinn konkret sein, dass sie nur liebend erblickt und gesagt

werden kann. Oder anders: eine Wahrheit, die man jemandem «an den Kopf werfen» wollte, würde eben dadurch eine bloße Richtigkeit.²⁷

«Wahrheit ist stets für den Menschen und die Menschlichkeit... Denn Wahrheit ist nicht neutral; sollen Menschen in und mit Wahrheit leben können, muss sie menschlich sein, oder das Leben würde unwahrhaftig und ein Zusammenleben unmöglich.»²⁸ Darum ist nicht alles, was stimmt, auch wahr – wie gesagt; darum kann aber auch umgekehrt «eine banale Richtigkeit unvermittelt zur brisanten Wahrheit werden oder zur Waffe in ihrem Dienst» (ebd.). So die schlichte Feststellung des Kindes, dass der Kaiser nackt sei.

Wo aber ein Urteil wahr, ent- und aufdeckend ist, da ist dies ursprünglicher der Urteilende selbst. Damit sind wir aus dem Feld bloßer Sätze und Urteile in die Vieldimensionalität des Humanen gelangt: Unter Wahrheit verstehen wir nicht nur eine Eigenschaft von Sätzen; wir sprechen auch von einem wahren Freund. Das mag zunächst einmal bedeuten, jemand sei in dem Sinn aufrichtig und wahr, dass er sich gibt, wie er ist – und er zeige die Dinge wirklich so, wie er sie sieht. So schreibt Karl Rahner: «Wahrheit ist nicht zuerst das richtige Erfassen eines Sachverhalts, sondern zunächst das Vorkommenlassen des eigenen personalen Wesens, in dem man sich selbst sich stellt ohne Verstellung, sich annimmt und dann auch anderen gegenüber dieses wahrgenommene Wesen vorkommen lässt in Wahrhaftigkeit.»²⁹

Dann aber meint diese Rede nicht bloß, jemand zeige sich, wie er sei, sondern er sei und zeige sich als wahrer Freund. Auch hier geht es um den Zusammenfall von «Vorstellung», «Idee», und Wirklichkeit. Nur sind jetzt nicht mehr Urteil und Vorstellung wahr; sondern umgekehrt heißt die Wirklichkeit so, weil sie der Vorstellung von ihr entspricht: weil sie «ideal» ist, d.h. die Idee ihrer selbst, ihren Entwurf erfüllt. Weil sie ist, was sie sein soll.

Was also ist Wahrheit? Wahrheit meint das Offenbar-sein, oder (noch knapper und radikaler) das Da-sein einer Wirklichkeit – für jemanden.

Entsprechend findet sich bei Augustinus dann auch die folgende Definition: «Veritas est, qua ostenditur id quod est – Wahrheit ist, wodurch sich zeigt, was ist.»³⁰ Theologisch wäre dann streng genommen nicht Gott(-Vater) Wahrheit zu nennen. Dessen Erscheinung, «Bild» (Kol 1, 14) und Für-uns-da-sein ist vielmehr der Sohn: das *Wort*. (Er legt «für die Wahrheit Zeugnis ab» (Joh 18, 37); «Ich bin die Wahrheit...» (Joh 14, 6)).

Wahrheit als Sich-zeigen, als Da-sein des Seienden, dessen, was ist. Damit hat sich freilich der Wahrheitsbegriff verändert. Kantisch gesprochen, ist das «Ding an sich», die Wirklichkeit (Hegel) «an und für sich», uns unzugänglich. Wir haben es immer nur mit «Phänomenen» zu tun: Erscheinungen. Die Phänomene sind zwar Erscheinungen nicht von nichts, sondern entspringen der «Affektion» des Subjekts durch das Ding an sich (wörtlich:

dessen Dazutun), doch ihre konkrete Gestalt verdankt sich entscheidend den vorgängigen Anschauungsformen und Stammbegriffen (= Kategorien) des Subjekts.

Hier sei nun erst einmal daran erinnert, dass man seit je gewusst hat, dass im Erkennen sich eine Übereinkunft vollzieht. Das Subjekt ist nicht schlicht passiv, sondern es empfängt. Und Empfangen (im Griechischen gibt es ein eigenes «genus verbi» dafür, das Medium) ist in gewisser Weise sogar «aktiver» als Aktionen: ab einem bestimmten Punkt der Ermüdung etwa mag einer noch stimmig reden, aber nicht mehr wirklich zuhören können.³¹ Ein traditioneller Spruch lautet: «Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur – was immer aufgenommen wird, wird in der Weise des Empfängers aufgenommen.» Und das sagt nicht bloß etwas über den Erkennenden: Sich beobachtet spüren verändert Situation und Verhalten.

Erkennen war für die Alten ein Einungsvollzug;³² Erkenntnis verstanden sie gleichsam als Kind von Subjekt und Objekt: nicht einfach diese selbst, doch ihre Wirklichkeit (= von ihnen erwirkt). Im Deutschen nutzt mancher die Möglichkeit, zwischen Wirklichkeit und Realität zu unterscheiden. «Wirklichkeit» bezeichnet dann die Realität, insofern sie in der Begegnung mit dem Subjekt durch dessen Auffassungsweise mitbestimmt wird. Ist die Rose rot, wenn niemand sie anschaut? Sie (selbst) ist so, dass sie für uns, wenn wir sie anschauen, rot (als rot da) ist.

Die Neuzeit, unter Maßgabe der (mesokosmischen) Physik, die durch das Subjekt sozusagen «kürzen» konnte (wer auch immer einen Tisch maß oder wog, kam zum gleichen Ergebnis), hat diesen altbekannten Sachverhalt vergessen. Darum musste die Entdeckung, dass in der Mikrophysik unser Messen das Objekt verändert, wie ein Schock wirken. So bringt das 20. Jahrhundert Reaktionen bis hin zu einem «radikalen Konstruktivismus», der ebenso wenig dialogisch ist³³ wie vorher etwa der marxistische Abpiegelungs-Realismus.

Müssen wir – als endliche Wesen – aber beanspruchen, unser Gegenüber, die Welt überhaupt, schließlich Gott so zu erkennen, wie sie «an und für sich» sind, statt uns damit zu begnügen, sie in ihrem (wirklichen, wahren) Für-uns-Sein zu erkennen? Warum sollten wir jemand dann erst kennen, wenn wir wüssten, wie er außerhalb unseres In-einander-Blicks blickt? (Die Person als solche wird grundsätzlich nur in Selbstkundgabe offenbar.³⁴)

Den Aufglanz solcher Wahrheit, der «Wesensform», nennt Albert der Große Schönheit.³⁵ Nach Thomas von Aquin ist schön, was im Anschauen gefällt.³⁶ Das Schöne bestimmt sich nach ihm durch die drei Momente Ganzheit und Vollkommenheit, gebotene Stimmigkeit oder Zusammenklang und schließlich *claritas*, also Helligkeit, Deutlichkeit. Steckt darin dann doch der Aufglanz?³⁷

Wenn aber Schönheit die *claritas* der Wahrheit ist, wie hat dann eine abscheuliche Wahrheit zu erscheinen? Nach alter Tradition liebt es der Teufel, sich als ein Engel des Lichts zu maskieren. Wie ihn in seiner Wahrheit zeigen? – Dazu sei an einen der Texte erinnert, die vor Jahren Hans Sedlmayr unter dem Titel «Kunst und Wahrheit» zusammengestellt hat. Der Text ist seinerseits die kommentierte Erinnerung an «vier Texte zur Unterscheidung der Geister in der Kunst». ³⁸

Das erste Zitat stammt von Bonaventura: Ein Bild ist schön, wenn es 1. gut gemacht ist und 2. den, den es meint, auch gut darstellt (ein Teufelsbild ist schön, wenn es seine Abscheulichkeit gut herausbringt). ³⁹ Im zweiten Zitat kommentiert Hugo von St. Victor den Pseudo-Areopagiten Dionysius: Gott muss durch unähnliche, fremde Gestalten gelobt werden, weil ihm nichts ähnlich, er ein *totum aliud* ist. ⁴⁰

Ohne dies näher zu kommentieren, tun wir den Sprung ins Heute: «Unter Betonung der Herausarbeitung der Sichtbarkeit der Dinge als de[s] originären Ziel[s] der bildenden Kunst wird die prinzipielle Bindung der Kunst an das Schöne als *πρῶτον ψεῦδος* [proton pseudos], als Grundirrtum zurückgewiesen.» ⁴¹ In der Tat begegnet der Schönheit heute beinahe ausnahmslos nur Misstrauen und Abwehr. Adorno: «Keine Schönheit kann heute der Frage mehr ausweichen, ob sie denn auch schön sei.» ⁴² Er schreibt vom «Gestank der himmlischen Rosen». Kunst dürfe sich nicht etwa als *l'art pour l'art* in bloßen Gegensatz zur hässlichen Wirklichkeit setzen (352), als «Verschönerung des Lebens ohne dessen Veränderung» (382). Andererseits bleibt Adorno dabei: In welcher Form auch immer, gehöre zur Kunst der Hinweis auf das, was schön sei, Hinweis auf Frieden (383). Dies gewiss heute in Aufnahme des Hässlichen; doch «in der Absorption des Häßlichen ist Schönheit kräftig genug, durch ihren Widerspruch sich zu erweitern» (407). ⁴³

Stehen wir damit nicht wieder bei der klassischen Frage, ob das Schöne zu den Transzendentalien gehöre? Ob also alles schön sei? Dagegen spricht, dass Schönheit, mehr als «wahr» = erkennbar/erkannt und «gut» = wollbar/zur wollen/gewollt, ein Höhenbegriff ist. Sie meint ja nicht einfach Wahrheit, sondern deren Aufglanz.

Ein Ausweg ins pur Subjektive kommt nach dem Bisherigen nicht mehr in Betracht. ⁴⁴ Vielleicht ist hier letztlich nur theo-logisch weiterzukommen. Sogar in Doppelrichtung, will sagen: in Auf- und Abstieg. Simone Weil hat der Kirche vorgehalten, dass sie in ihrer Tradition zu wenig von der Schönheit als Weg zu Gott Gebrauch gemacht hat. Sie erschließe sich allen Menschen, gerade den Armen. ⁴⁵ In unserer Zeit ist natürlich Hans Urs v. Balthasar zu nennen. Der erste Teil seiner großen Trilogie trägt den Titel «Herrlichkeit». ⁴⁶ Und dahinter steht Gottes Urteil aus dem ersten der biblischen Bücher (Gen 1, 31): «Gott sah alles, was er gemacht hatte: והנה טוב מאד (w^chinneh-tow m^cod) – und siehe: schön sehr.» ⁴⁷

Unser Weg hat uns wieder zum Titel geführt, unter dem er steht: Transfiguration. Johannes B. Lotz zitiert im Vorwort seiner Ästhetik Wilhelm Hausenstein mit Sätzen zu Rembrandt: «Rembrandt verwandelt – und das Verwandelnkönnen ist die Mitgift des großen Künstlers. Nicht nachahmen, nicht Naturalismus! Auch nicht freihin erfinden, auf Kosten der Natur und aus alberner Verachtung des Gegenständlichen! Sondern verwandeln! Das ist die Kunst. Verwandeln...». ⁴⁸

Hausenstein meint damit das Gegenteil jener verzweifelten Ausflucht, die Friedrich Nietzsche im Blick auf Raffaels *Trasfiguratione* gesucht hat: Einzig ästhetisch sei die Welt zu rechtfertigen, also entwirklicht, zu bloßem Schein depotenziert. ⁴⁹ Die Realität sei unerträglich; sie müsse verwandelt werden in Traum. «Die Wahrheit ist häßlich: *wir haben die Kunst*, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.» ⁵⁰

Kunst ist nicht Lüge, obwohl Künstler wie Werke zu lügen vermögen: indem sie nicht bloß Schmerz und Leid, sondern auch das Böse verklären. Sedlmayr hat unter seinen Texten über Wahrheit und Kunst auch Gedanken Franz v. Baaders aufgenommen, die einen doppelten Selbstüberstieg zur Sprache bringen, einerseits Transszendenz ins Mystische, andererseits eine Transdeszendenz ins Infernal-Dämonische. Es gebe ein künstlerisches Bemühen, «um – nicht ohne Geburtswehen – das Brautkleid der himmlischen Sophia [...] auszuwirken», aber auch «den schwarzen Schleier der Hekate». ⁵¹

Tatsächlich hat auch der «zum Rühmen Bestellte» ⁵² nicht bloß zu rühmen. Der Wahrheit ist oft genug nur so die Ehre zu geben, dass man das Falsche als solches denunziert, indem man seine Lüge entlarvt und das Übel als Übel vorführt. Rühmung wird dann zur Klage, die die Befreiung verdeckter, verstellter Wahrheit einklagt.

Dazu bedarf es freilich nicht bloß (oder nicht einmal?) der Verwandlung der Welt, sondern vor allem und eigentlich der unser selbst. ⁵³

★ ★ ★

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht ...

...

Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* das Erstarre ⁵⁴

Halten wir uns dem Wandel zwischen die Zähne,
daß er uns völlig begreift in sein schauendes Haupt. ⁵⁵

Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein. ⁵⁶

ANMERKUNGEN

- ¹ Karl RAHNER, *Alltägliche Dinge*, Einsiedeln 1964.
- ² Hans GERCKE, ASKR, in: DERS., *Klaus Simon: Skulpturen 1992–1998* (Heidelberger Kunstverein), Heidelberg 1998, 10–14, 11; ebd. 43–48: Helga WILFROTH, MORGEN – zwischen Vergänglichkeit und Wachstum; dort eingangs das Folgezitat (C. KLINGER).
- ³ Arthur C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass. 1981. Dt.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* (übers. v. Max LOOSER), Frankfurt/M. 1984.
- ⁴ Sören KIERKEGAARD, *Entweder / Oder* (übers. v. Emanuel HIRSCH), Düsseldorf 1964, I, 30 (SV I, 12).
- ⁵ ARISTOTELES, *Poetik*, Kap. 4, 1448b.
- ⁶ Danto verweist hierzu auf Ad Reinhardt, dessen schwarze Quadrate sehr ähnlich, aber, demselben Impuls entstammend, «keine Duplikate voneinander» waren (nicht anders bei den Stillleben Morandis), im Kontrast zu Chagall, «der früher einen Stil hatte, nun aber eine Manier hat...» (309).
- ⁷ Ich nenne dazu nur: Michael LÜTHY, *Das Ende wovon?, Kunsttheoretische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst*, in: Christoph MENKE – Juliane REBENTISCH (Hg.), *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin 2006, 57–66.
- ⁸ Hans-Jürgen MÜLLER, *Kunst kommt nicht von Können. Über die Schwierigkeiten beim Umgang mit zeitgenössischer Kunst. Ein Streifzug durch die sechziger Jahre*, Stuttgart 1976.
- ⁹ Siehe das geflügelte Wort vom Raffael ohne Hände. Z.B. Gotthold Ephraim LESSING, *Emilia Galotti* I, 4 (Werke [Göpfert] 1996, II, 134); Friedrich NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*, Nr. 274 (Sämtl. Werke [Giorgio COLLI – Mazzino MONTINARI – KStA], München 1980, 5, 228).
- ¹⁰ *Hinter dem Nordwind* (übers. v. Sybil Gräfin SCHÖNFELDT), Wien/München 1981, 51; Jörg SPLETT, *Erscheinung: Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, in: TheoPhil 86 (2011) 342–359, 352.
- ¹¹ PLATON, *Symposion* 205c.
- ¹² Paul WATZLAWICK, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn. Täuschung. Verstehen*, München 1980, 69.
- ¹³ Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* (GS 3, hg. v. Rolf TIEDEMANN), Frankfurt/M. 1986, 31.
- ¹⁴ DERS., *Ästhetische Theorie* (GS 7, s. Anm. 13), 99 f.
- ¹⁵ Ebd. 396. 397: «Die Schwermut des Abends ist nicht die Stimmung dessen, der sie fühlt, aber sie ergreift nur den, der so sehr sich differenziert hat, so sehr Subjekt wurde, daß er nicht blind ist gegen sie.»
- ¹⁶ Norbert BAUMERT, *Der Weg des Trauens. Übersetzung und Auslegung des Briefes an die Galater und des Briefes an die Philipper*, Würzburg 2009, 294; DERS., «Kein unrechtmäßiger Besitz» – eine Litotes in *Phil 2, 6*, in: BZ 56 [2012], 113–117.
- ¹⁷ Siehe die paradoxe Formulierung (Joh 21, 21): «Keiner von den Jüngern wagte ihn zu fragen: Wer bist du? Denn sie wussten, dass es der Herr war.»
- ¹⁸ *Über Ernst Bloch*, Frankfurt/M. 1968, 82–103, 85f (in der Werkausg. fehlend!).
- ¹⁹ Martin GAYFORD, *Mann mit blauem Schal. Ich saß für Lucian Freud. Ein Tagebuch*, Bern 2011 (übers. v. Heike REISSIG), 111 (3. 2. 2004).
- ²⁰ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* (Werke 3, hg. v. Eva MOLDENHAUER – Karl Markus MICHEL), Frankfurt/M., 70.
- ²¹ Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, 391 (Sonett 83 [FREY]):
 Non ha l'ottimo artista alcun concetto
 c'un marmo solo in sè non circonscriva
 col suo superchio, e solo a quelle arriva
 a man che ubbidisce all'intelletto.
- ²² AUGUSTINUS, Sol. II, 8. – Das Folgende nimmt einen Abschnitt auf aus: Jörg SPLETT, *Es gibt die Wahrheit! Profilierungen eines philosophisch-theologischen Grundbegriffs*, in: *Was ist Wahrheit?* (Hg. Hanns-Gregor NISSING), München 2011, 35–55.

²³ ARISTOTELES, Met IV 7 (1011 b 27).

²⁴ Das erklärt, warum oft gar nicht zwischen Wirklichkeit und Wahrheit unterschieden wird. Augustinus nennt in diesem Sinn Gott selbst (= Gott-Vater) die Wahrheit, und wie er auch andere Kirchenlehrer.

²⁵ *Chance und Risiko der Gegenwart. Eine kritische Analyse der wissenschaftlich-technischen Welt*, Paderborn ²1976, 240–246.

²⁶ HEGEL, Werke (s. Anm. 20) 17, 220; 8, 97.

²⁷ Das darf bei Diskussionen zur «Wahrheit am Krankenbett» nicht fehlen, hat aber auch für das Reden von sich selbst Bedeutung. Es gibt eine Weise schamlos-unverschämten Bekennens – etwa bei dem «Buß-Richter» Jean-Baptiste Clamence in CAMUS' Erzählung *La Chute* –, bei der man sich durch die richtige «Interpretation» des eigenen Elends davon dispensiert, sich zu ändern. – Das wäre zum Kult der «Aufrichtigkeit», nicht nur in Selbsterfahrungsgruppen, zu bedenken. Auch für das Selbstverhältnis gilt die Einsicht GOETHES: «Wenn wir die Menschen nur nehmen, wie sie sind, so machen wir sie schlechter.» *Lehrjahre VIII*, – (Hamb. Ausgabe, ¹⁰1981, 7, 531).

²⁸ Klaus SCHWARZWÄLLER, *Die Wissenschaft von der Torheit. Evangelische Theologie im Schnittpunkt von christlichem Glauben und kritischer Vernunft*, Stuttgart 1976, 113f.

²⁹ MySal II 379f (Systemat. Entwurf einer Theologie der Trinität).

³⁰ *De vera religione*, 66.

³¹ Im Deutschen müssen wir hier mit «lassen» konstruieren (2 Kor 5, 20: Lasst euch mit Gott versöhnen). Doch haben wir auch «mediale» Wörter, z.B. «dulden» (im Unterschied zu «leiden [machen]»). Siehe Jörg SPLETT, *Gott-ergriffen. Grundkapitel einer Religionsanthropologie*, Köln ⁵2010, Einführung.

³² Vgl. Gen 4, 1: Adam erkannte seine Frau.

³³ Vgl. Richard SCHAEFFLER, *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*, Freiburg/München 1995.

³⁴ Dass wir so, wie wir «uns geben», ungewollt, ja wider Willen viel von uns verraten, zeigt gerade, dass wir leib-seelischen Individuen nur unvollkommen Person sind.

³⁵ Als ersten von mehreren Aspekten nennt er «splendorem formae substantialis», in: *De pulchro et bono* (zweite solutio), überliefert unter den Opuscula des Aquinaten, weil in seiner Abschrift enthalten. – Zur transzendentalen Qualität des *pulchrum* bei diesem siehe: Günther PÖLTNER, *Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin*, Wien–Freiburg 1978. Sie mündet in die Bestimmung der Schönheit als Eröffnung des Da-seins Gottes; Johannes B. LOTZ, *Ästhetik aus der ontologischen Differenz. Das An-wesen des Unsichtbaren im Sichtbaren*, München 1984.

³⁶ Sth I, 5, 4 ad 1: «pulchra sunt, quae visa placent.»

³⁷ THOMAS, Sth. I, 39, 8.

³⁸ *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958, 128–139 (*Das Problem der Wahrheit*).

³⁹ Sent. I d 31 p 2 art 1 qu 3 (Opera 1 544b, QUARACCHI)

⁴⁰ MPL 175, c 978. Dazu DE BRUYNE: «Man findet und lobt Gott mehr im Hässlichen als im Schönen. Die Empfindung des Schönen ist irdisch, die des Hässlichen erweckt ein überirdisches Heimweh...».

⁴¹ U. FRANKE zu K. FIEDLER, im Artikel «Kunst/Kunstwerk»: HWP 4, 1401.

⁴² ADORNO, Ästhetische Theorie (s. Anm. 14), 347.

⁴³ Es ist ja diese Kraft, deren Fehlen zum Kitsch führt – womit er jedoch nicht auf bloße Schwäche reduziert werden soll (so wenig wie andere Formen der Lüge). Dies jedenfalls bei einem qualifizierten Kitschbegriff, der nicht ein Stil-Niveau, sondern die Einstellung meint. Zur Etymologie des Wortes vgl. O. F. BEST, *Das verbotene Glück. Kitsch und Freiheit in der deutschen Literatur*, München 1978, 209–222. Aus der Position emanzipativer Soziologie attackiert BEST die «elitäre» und «elitistische» Verwerfung des Kitsches durch Broch, Egenter, Deschner, Killy und Giesz (226–243). Die Herleitung der verwendeten Prädikate aus Mystik und Pietismus (236f) beweist indes wenig, zumal die Perversion des Genusses (des Augustinischen «frui») zu ipsistischer Genüßlichkeit die

ästhetische wie die religiöse Erfahrung bedroht. Gewiss lässt sich fragen, ob ein rigoroses Kitsch-Verdikt nicht Ursache und Wirkung verwechselt: «Nicht Kitsch schafft die Unfreiheit, sondern Unfreiheit den Kitsch. Als Quasi-Erlösung» (239). Doch eine taugliche Antwort liegt jenseits dieser schlichten Antithese. Dazu bedarf es freilich einer Anthropologie der Freiheit, die sich nicht auf die soziologische Perspektive bourniert. Sie wird sich nicht mit BENJAMINS Definition zufrieden geben, Kitsch sei «die Seite, die das Ding dem Traume zukehrt» (241), weil es relevant verschiedene Weisen von Traum und Traumzukehr gibt. Im Hinblick auf den meisten Kaufhaus-Kitsch mag hochmoralische Empörung verfehlt, also eine «Humanisierung» des Kitschbegriffs «längst fällig» sein (242): zum Ernst des Humanen, auch und gerade angesichts der Schönheit, gehört jedoch die Frage nach dem Gewilltsein des Menschen zur Wahrheit, biblisch gesprochen: nach der Lauterkeit seines Auges (Mt 6, 22).

⁴⁴ Siehe phänomenologisch über die Objektivität der Schönheit Dietrich v. HILDEBRAND, *Ästhetik I*, Ges. Werke V, Stuttgart–Berlin u. a. 1977, Kap 1.

⁴⁵ Gerd HAEFFNER, *Simone Weils «Gottesbeweis» aus der Erfahrung des Schönen*, in: ThPh 70 (1995) 526–542; Otto BETZ, *Das Schöne als Spiegelung des Göttlichen. Konturen einer Theologie der Schönheit bei Simone Weil*, in: ABBT – MÜLLER, *Simone Weil. Ein Leben gibt zu denken*, St. Ottilien 1999, 217–233; Jörg SPLETT, *Schmerz der Schönheit – Schöner Schmerz: Sich von Simone Weil ansprechen lassen*, in: ΦΙΛΟΘΕΟΣ/ PHILOTHEOS 8 (2008) 311–332.

⁴⁶ Hans Urs v. BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, I. Schau der Gestalt – II, 2, II Theologie Neuer Bund, Einsiedeln 1961–1969.

⁴⁷ Neutestamentlich, und obendrein auf uns bezogen, gehört ein Wort aus dem 1 Johannesbrief hierher (3, 20): «Wenn das Herz uns auch verurteilt – Gott ist größer als unser Herz, und er weiß alles.»

⁴⁸ LOTZ, *Ästhetik* (s. Anm. 35), 12; Wilhelm HAUSENSTEIN, *Meister und Werke*, München 1930, 108f.

⁴⁹ *Die Geburt der Tragödie*, Nr. 3 u. 4 (Versuch einer Selbstkritik, Nr. 5) KStA 1, 17, 34–40. – Das tiefe Leiden, das sich hier ausspricht, spricht sich ohne Bilder in seinem Brief vom 2. 7. 1885 an Overbeck aus, mit dem etwa Karl LÖWITZ wie Gerd-Günther GRAU ihre Nietzsche-Bücher beschlossen haben: «Mir besteht mein Leben jetzt in dem *Wunsche*, daß es mit allen Dingen *anders* stehn möge, als ich sie begreife; und daß mir Jemand *meine* «Wahrheiten» ungläubwürdig mache.» *Sämtl. Briefe* (KStA), München 1986, 7, 63. (Karl LÖWITZ, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Neuausg. Stuttgart 1956, 198; Gerd-Günther GRAU, *Christlicher Glaube und intellektuelle Redlichkeit. Eine religionsphilosophische Studie über Nietzsche*, Frankfurt/M. 1958, 289.)

⁵⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Nachlass, Frühjahr/Sommer 1888*, 16 [40] 6 (KStA 13, 500).

⁵¹ SEDLMAYR, *Kunst* (s. Anm. 38) 136 f.

⁵² Rainer Maria RILKE, *Sonette an Orpheus, 1. Teil, VII*, *Sämtl. Werke 1* (Hg. v. Ernst ZINN), Frankfurt/M. 1970ff, 735. – Siehe zu den Sonett-Zitaten: Hermann MÖRCHEN, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart 1958.

⁵³ «Du mußt dein Leben ändern». RILKE, *Archaischer Torso Apollos*, (SW 1, 557).

⁵⁴ *Sonette...* 2. Teil, XII (SW 1, 758).

⁵⁵ *Vergänglichkeit* (SW 2, 159).

⁵⁶ *Sonette an Orpheus, 2. Teil, XXIX* (das letzte – SW 1, 770).