

Die individuelle Idee

SHIMAMOTO Tohru

Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe!
W.Goethe

I.

Was bedeutet der Begriff ‚die individuelle Idee‘ nach Nicolai Hartmann (von nun an Hartmann)? Über die Selbstbildnisse Rembrandts sagte er, daß sie in der vierten hintergründigen Schicht erscheint. Wenn wir hintergründige Schichten als Gehalt des Werkes erkennen, gibt es eine Möglichkeit, daß jene vierte Schicht dieselbe der individuellen Idee des Künstlers sei. Doch mit Hartmann erscheint dort eine Idee des Modells. „Es kann im Menschen, wie er ist, der Mensch erscheinen, wie er zwar nicht ist, wohl aber seinem Wesen und seiner Idee nach sein sollte; d.h. es kann seine individuelle Idee erscheinen—in der Weise, wie sie im Leben wohl nur dem liebenden Blick erscheint.“¹⁾

Mit den traditionellen, konventionellen Begriffen, Ideen, die Kant und Hegel genannt hatten, werden individuelle Idee unvorstellbar sein. Es gibt weder *ιδέα* von Achilleus noch *ιδέα* von einer bestimmten Liege, die *hic et nunc* ist. Schließlich kommt keine *ιδέα* von einem besonderen einzelnen Gegenstand oder einer Person auf Platons Gedanken. Seit Platon haben viele Ideenbegriffe eine allgemeine und überindividuelle Dimension vorausgesetzt. Mit Hartmann ist es jedoch der Beweis der Fazilität von einem ausgezeichneten Künstler, die eigene moralische Qualität des Modells mit seiner Eigenschaft, seinem Ideal und Intellekt zu erfassen. Sie zeigt das einzelne, besondere und eigene Wesen des Modells.

Diese Fähigkeit des Künstlers ist von derselben des sogenannten Menschenkenners „der stets nur das Typenhafte sieht,“²⁾ entfernt, und erkennt das einmalige, eigentliche Wesen. Diese Einmaligkeit und Eigenschaft und das Einzigartige des einzelnen Menschen lassen seine eigenen mehreren Porträts einander ähnlich und ahnend sein. Die Erscheinung dieser individuellen Idee erfolgt nur augenblicklich, und der Künstler kann diesen glücklichen Augenblick festhalten. Da liegen auch eigene Moralität und Idealität des Modells, sagte Hartmann.

Hartmanns Schichtenbau hat Verschiedenheit nicht nur im Vordergrund sondern auch in den Hintergründen. Zum Beispiel variiert es je nach Gattungen: Bildnis, Landschaft, Stilleben und Genremalerei usw. Vielleicht kann man keine Schicht der individuellen Idee zu einem Stilleben oder einer Landschaft zuschreiben. ‚Vielleicht‘ sagte ich, denn in der Ideallandschaft

1) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966.(W.de Gruyter) S.167

2) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966.(W.de Gruyter) S.167

oder im Bild der ‚Urpflanze‘ dürfen wir auch ihren ‚Ideellismus‘ suchen.³⁾ Doch wir begrenzen unser Thema auf die Aufgabe der Bildnismalerei.

In der letzten Schicht Rembrandts erscheint das Menschliche, das Allgemeine. Diese Schicht nennt er nicht ‚ideell‘. Was dort erscheint, ist „ungreifbar, und doch am inneren Wesen des Menschen haftend.“⁴⁾ Wer dieses Werk ansieht, erkennt das Allgemeine, das auch er bei sich trägt. Dann ist es gegensätzlich zu den individuellen Ideen, die im einzelnen verschieden sind. In jener letzten Schicht klärt sich das Allgemeine zum ersten Mal.

Es ist eigentlich unbeschreiblich, doch „Man hat derartiges in den Künsten das Symbolische genannt.“ : Aber, „Es gibt keinen Namen dafür: was man dafür eingeführt hat— das Bedeutsame, die Idee (oft war nur die religiöse eigene Überzeugung gemeint) oder der ‚tieferer Sinn‘—sagt nichts über seinen Gehalt aus.“⁵⁾ Trotz seines Symbolcharakters wird es jederzeit sehr klar wahrgenommen. Doch man kann es nicht als ideell bestimmen. Dennoch deutet er an, daß es in der Dichtkunst das Ideelle gebe. Dort handelt es sich um das Ideelle, das von seiner Konkretheit oder Anschaulichkeit entfernt ist. Diese Allgemeinheit ist nicht nur die wechselseitige Gemeinsamkeit oder Einfühlung in die Personencharaktere im Werke. Der Dichter stellt nicht mit Wörtern die unbekannte Sache dar, doch läßt er sie mit seinen eigenen Figuren erscheinen. Ohne diese Allgemeinheit würde das Werk sehr gewöhnlich, mittelmäßig und medioker sein. Wenn es sich um diese Allgemeinheit im Vordergrund des Werkes thematisch, objektiv handelt, wird es nicht poetisch sein. Wenn es sich auch dort um ein tieferes Konzept handelt, werden keine tiefen Eindrücke gegeben werden.

Hartmann sagte, daß es jede Idee in einzelnen Zonen, z.B. in der Religion und Politik, gebe und daß alle Lebensregionen jede allgemeine Idee haben. Schließlich sind Ideen Hartmanns keine Idee Hegels, sondern jedesmal konkrete Ideen, die entsprechende Sachkategorien besitzen. Doch er erwähnte, daß ein Dichter die Mannigfaltigkeit der Gehalte der Ideen anzeigt, wobei deren allgemeine Bedeutung für uns noch unbekannt bleibt. Wir können sie nur undeutlich spüren. Und es ist nicht Aufgabe des Dichters zu erklären oder zu nennen. „In der Verschleierung, als halbes Geheimnis, soll die allgemeine Idee stehen bleiben, die er erschaut. Aus den Geschehnissen allein soll sie sprechen. Er braucht also gar nicht in strengerer Form um sie zu ‚wissen‘. Gerade der Einschlag seines Nichtwissens befähigt ihn, sie aus der Dichtung sprechen zu lassen, ohne daß er von ihr spricht.“⁶⁾ Wenn wir statt des Wortes ‚Geschehnis‘ ‚Sache‘ gebrauchen, werden wir uns an Husserl erinnern.⁷⁾

Die letzte und finale Schicht des Musikwerkes ist die metaphysische, „in der Art, wie

3) Vom Gottbegriff von Herder aufgemuntert worden, war W.Goethe in der Naturwelt, besonders in der Botanikwelt zu einem Konzept, ἦν καὶ πᾶν , gekommen. Er vermochte aber nicht diese Idee ‚Urpflanze‘ mit der aktuellen Erscheinung, in der Botanikwelt in Süditalie, auch in Sicilia, zu erreichen. Mit Goethe wäre die Urpflanze eine eigentliche und vollkommene Pflanze, die er jedoch trotz seiner Überzeugung nicht fand, abgesehen von der „ursprünglichen Identität aller Pflanzenteile“ (Geschichte meiner Botanischen Studien, Werke, C.H.Beck, Bd.13, S.164)

4) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966.(W.de Gruyter) S.168

5) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966.(W.de Gruyter) ebda.

6) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966.(W.de Gruyter) S.183

Schopenhauer ein Erscheinen des Weltwillens meinte.“⁸⁾ Sie hat ein Gefühl mit dunkel geahnten, schicksalhaften Mächten, und ist nur selten aufweisbar. Sie besitzt einen Reichtum an metaphysischen und ideenhaften Gehalten und führt uns in die tiefste Offenbarung. Diese Schicht erscheint besonders in der religiösen Musik, sagt Hartmann, doch sie vermischt sich oft mit der Erscheinung des absoluten Willens, dann sind beide nicht immer von einander unterscheidbar. Die vordere Schicht ist ein Feld, das den Zuhörer anzieht, und ist offenbar, verkündigend und holt das Verborgene aus seiner Ich-Tiefe herauf. Die ‚ernste‘ Musik sichert ihre Spuren und Bahnen meistens auf dieser Schicht, die „außerordentlich differenziert und hoch individualisiert.“^{9) 10)}

II.

Hartmann meinte, daß Hegel das Erhabene von göttlichen Skulpturen authentisierte. Man kann es nicht in den Kleinigkeiten der Haltung, Emblem und Symbolum versuchen, doch nur „das Ganze der Haltung drückt es aus : zentral erleuchtend ist es der Gesichtsausdruck überlegener Ruhe, Strenge, Güte, Weisheit, was bestimmend wirkt. Man denke an die Kopfhaltung des Olympischen Apollo, an den Athena-Kopf im Korinthischen Helm : hier wird deutlich die Schicht sichtbar, in der das erscheinende Göttlich-Erhabene wurzelt. Es ist die letzte Schicht, die der allgemeinen Ideen : große Menschenideale, ins Übermenschliche gesteigert, visionär erschaut und im Stein festgehalten. Aber dieses Festgehaltensein ist ein voll-Anschauliches ; es erscheint, soweit immer es in die Raumform des Steines eingehen kann“¹¹⁾ Diese Auffassung ist vom Schein der Idee, das Hegel mit der Struktur der männlichen Nacktheit anzeigte, weit entfernt.

Übrigens kritisierte Hartmann daran, daß Hegels Dualität, die aktuelle Gegenstandswelt und die Idee, ohne Rücksicht auf die verschiedenen Zwischenphasen vorausgesetzt worden war. Mit Hartmann ist auch die Idee der ‚Idealisten‘ ein bodenloses Konzept. Es gibt wohl viele Ideen, die für Kunst genug funktionieren werden. Die religiöse, moralische Ideen, oder

7) Ich werde einst das Thema, die Idee des einzelnen Kunstwerkes, behandeln. Aber Goethe meinte, daß die Idee des Dichtwerkes eine absichtliche Konzeption des Dichters, die nur mit dem Verstand des Lesers faßbar sei, ist. „als Poet nach Verkörperung von etwas *Abstraktem* zu streben“ war nicht seine Weise. „Wollte ich jedoch einmal als Poet irgendeine Idee darstellen, so tat ich es in *kleinen* Gedichten, “ und „Das einzige Produkt von *größerem* Umfang, wo ich mir bewußt bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine *Wahlverwandtschaften*. Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden; aber ich will nicht sagen, daß er dadurch *besser* geworden wäre. Vielmehr bin ich der Meinung: *je inkommensurabeler und für den Verstand unfäßlicher eine poetische Produktion, desto besser*. “ (Eckermann: Gespräche mit Goethe, Dritter Teil, den 6. Mai 1827 — hrsg. von H. Houben Brockhaus 1975 S.482)

8) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) S.205

9) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) ebda.

10) Hegel meinte, die Konzeption des Musikwerkes sei die Leere innerhalb Subjekts, und diese Leere werde von den Gegenständen weder gefüllt noch besetzt werden. Für den Musikausdruck eignet sich das ganz objektlose Innere, und diese ist „die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt.“ (Vorlesungen über die Ästhetik — Theorie Werkausg. Suhrkampff, Hegel Werke Bd.15, S.135) Das Satz erinnert uns an die individuelle Idee, die in der Ich-Tiefe vom Komponisten verborgen ist.

11) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) S.381f.

die Ideen von Heldenepos, Drama, Bildniskunst und auch Musik—an den Funktionen dieser mannigfaltigen Ideen kann kein Zweifel sein, aber „es ist weit entfernt davon, allein den erscheinenden Gehalt des Kunstwerkes auszumachen. Zu diesem gehört noch vieles mehr, und zwar auch gerade Nicht-Ideenhaftes, Individuelles, Einmaliges, aber auch Typisches“¹²⁾; das ist innerhalb der relativen Welt und kann nicht Allgemeinheit erreichen. Es handelt sich um diese Sache auch in Personen der Dichtung. In der Kunst handelt es sich auch um das Irreale, Überreale, das mit der höheren Anschauung erscheinen kann. Mit dieser Erscheinung steigt unsere alltägliche, ordentliche Wahrnehmung zur ästhetischen, die uns zu noch höherer Anschauung führt. Dann erscheinen die allgemeinen Ideen : religiöse und moralische Ideen. Dann meinen wir, daß dieses Ideensystem eine Hierarchie innerhalb der höheren Ideen sei. Und es gibt in der Kunst mehrere Zwischenglieder zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und der Ideenschau.

Im ästhetischen Gegenstand gibt es eine Zwischenschicht, die zwischen dem sinnlich Gegebenen und dem wahrnehmungsfremden Ideengehalt ist. Und „diese Zwischenschicht muß gleich dem letzteren zum Erscheinenden gehören, dennoch aber gleich dem ersteren konkret, anschaulich und individuell sein.“¹³⁾ Die Formel der ‚Idealisten‘, die von Hartmann genannt sind, meinte er, ist zu einfach. Sie spannte die Gegenpole des Werkes unmittelbar, ohne Rücksicht auf die Zwischengliederungen. Sie meinte, daß nur beide Pole das Ganze bilden werden. Das Ganze steht im künstlerischen Objekt auf Gründen von Fülle der dargestellten Gegenstände. Diese Zwischenglieder bilden den Reichtum von Gehalten mit den verborgenen, verschiedenen Nuancen. Diese Mannigfaltigkeit enthüllt richtig das Feld von Aktualität und bereitet damit den Weg zu der Strukturanalyse von ästhetischen Gegenständen. Dann wird das eigentliche Wesen der Struktur entsprechend dem Zusammenhang der verschiedenen Schichten leichter zu fassen sein. Es ist jedoch nicht sicher, ob der Weg uns denn überhaupt zu dem finalen und ideellen ‚Finish‘ führen wird. Doch dieser Weg wird uns auf immer neue Horizonte hinweisen.

Dann beabsichtigte Hartmann, den Begriff ‚Scheinen‘ der Hegelschen Idee zu korrigieren, und wies dem Begriff ‚Schein‘ als dem Rückstand des traditionellen Intellektualismus seinen Fehler nach. „Schein besagt einen Gegensatz zur Wahrheit, Wahrheit gibt es nur im Bereich der Erkenntnis, also gibt es auch Schein nur, wo es um Erkenntnis geht (als Grenze oder als Versagen der Erkenntnis); oder umgekehrt: nur wo es darum geht, ‚daß etwas so ist‘, kann es Schein, Täuschung, Irreführung geben.“¹⁴⁾

„Wer bei einem Märchen, einer Ballade oder auch nur bei einer beliebigen Erzählung von der Frage nicht loskommt, ob es denn ‚wirklich so gewesen ist‘, der faßt das Dichtwerk überhaupt nicht als solches auf, er schaut nicht ästhetisch, sondern realistisch-naiv, kindlich. Und gerade dieser Realismus behindert die Schau, die Hingebung, den Genuß und vollends das Herausgehobensein aus dem Realzusammenhang. Er hält wie ein Bleigewicht die Erhebung

12) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) S.77f.

13) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) S.78

14) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) S.79

nieder, läßt es nicht zur freischwebenden ästhetischen Schau kommen.

Das ‚Erscheinen‘ dagegen ist als solches ganz indifferent gegen real und unreal. Was da erscheint, tritt ohne Erdenschwere, ohne Verantwortung für wahr und unwahr auf, ohne Anspruch auf Wahrheit. Darum wird es auch nur als Erscheinung aufgefaßt. Es ist zwar durchaus ‚Gegenstand‘, aber nur intentionaler, d.h. ein solcher, der in seinem Gegenstandsein aufgeht, also nicht wie der Erkenntnisgegenstand ein übergegenständliches Sein hat.“¹⁵⁾

III.

Die Begriffsbestimmung der Idee, die erstens transzendent und überverständlich ist, wurde mit Kant kompakt beschrieben. Mit Kant ist Grundsatz des ethischen Urteils die überverständliche Idee von Gut und Böse.¹⁶⁾ Wir können Erde oder Wasser sehen, und jedes als Erde oder Wasser erkennen, ohne die genaue wissenschaftliche Bestimmung von Erde oder Wasser zu kennen. Die Idee, die als Vernunftsbegriff für die Total- und Ganzbestimmung der verstandesmäßigen Erwerbe befähigt ist, darf sich selbst mit dem Verstand nicht erfassen, und benötigt Urteilskraft für die Verbindung der Idee mit den aktuellen Erlebnissen. Der Verstand kennt nur metaverständlich, daß er sich selbst als Brücke für diese Spannung nicht wirken kann.

Die Hegelsche Idee hat einen neuplatonischen Habitus und läßt uns am Eine, τὸν erinnern. Sie scheint mit unseren Sinnen auf der klassischen Kunstform. Sie ist die umfassende, allgemeine Idee, und keine relative Idee, auf die Hartmann z.B. bei den konkreten Götterskulpturen der Antike hinwies. Die Hegelsche Idee stellt uns jedoch viele Fragen. Darf die konfliktlose Gebärde der klassischen Skulpturen als Beweis für Schein der Idee antreten? Kann die konfliktlose und sättigende Vermischung des Subjekts und Objekts in einer Ekstase, die wir vor den Werken von Pheidias, Polykleitos usw. erleben, der Beweis für unsere Rührung an die absolute Idee sein? Ist eine gewisse Kraftlosigkeit, die wir vage in den Gebärden dieser Skulpturen fühlen mögen, auch das Zeichen von Epiphanie der Idee? Mit dem außerordentlichen Neoplatonismus z.B. des pseudo-Dionysios, sei das Schöne eine Ekstase, Katharsis, Entfremdung und Entrücktheit von uns auch von Gott.¹⁷⁾ Die Hegelsche Idee wird von uns mittels der ästhetischen Erlebnisse vor den Kunstwerken von der klassischen

15) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) ebda.

16) Kant hat den Wirkungsbereich unseres Bewußtseins innerhalb der Erfahrungswelt begrenzt. Wenn auch selbst Vernunft die Überschreitung wünsche, sei es auch keine angemessene Forderung, „alle unsere Schlüsse, die uns über das Feld möglicher Erfahrung hinausführen wollen, trüglisch und grundlos sein.“ (Kr. d. reinen Vernunft, stw. Kant Werkausg. Bd.IV. S.563f. Das Schlußwort ‚sein‘ ist wohl ein grammatischer Fehler. In der Akademische Ausg. ‚sind‘. ibid. S.564, Fußnote) Dennoch hat die Vernunft einen natürlichen „Hang diese Grenze zu überschreiten.“ „Es mag der Anziehungskraft der Ideen, die „einen bloßen, aber unwiderstehlichen Schein bewirken“ (ebda), die Vernunft zu diesem Hang aufhetzen. Während der Verstand mannigfaltige Gegenständlichkeiten durch Begriffe vereinigt, vereinigt die Vernunft mannigfaltige Begriffe durch Ideen. Aber die Ideen selbst verbieten den Zugang mit den Stufen des Verstandes. Die Vernunft und der Verstand gestalten eine Ordnung nach Ideen, die, trotz ihrer höchsten Wirkungen, von Kant mit focus imaginarius vergeglichen worden war. (Vgl. ibid. S.565)

Kunstform berührt. Man möchte meinen, daß das Absolute, τὸ ἄν, Gott usw. von unserer Berührung—ästhetisch oder religiös—verseucht —wenigstens verunreinigt würde.

Das ästhetische Erlebnis wird durch unsere relativen Sprach-, oder Skriptendarstellungen weder theoretisch noch symbolisch beschrieben. Es wird eigentlich nur unbeschreiblich oder mit Schweigen mitgeteilt. Diese Sache wird oftmals als Beweis von Transzendenz, Außerordentlichkeit und des Überirdischen usw. des Kunsterlebnisses benutzt.¹⁸⁾ Sollte sie den Beweis für die Transzendenz, die Glückseligkeit über das seltsame Bewußtseinerlebnis „In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen.“¹⁹⁾ sichern? Bei einer Offenbarung der transzendenten οὐσία, werden wir uns wohl verlieren. Wenn wir das Absolute, die Transzendenz außerhalb des Horizonts (Jaspers) τὸ ἄν, „das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine“²⁰⁾ usw. setzen, und diese metaphysische οὐσία einseitig als die Heimat unseres ästhetischen, außerordentlichen Erlebnisses feststellen, sollen wir andersartige Merkmale als beim Religionserlebnis versuchen. Da können wir das ästhetische Erlebnis vom Religionserlebnis unterscheiden, um die Vermischung ihrer Werte zu vermeiden und damit auch die Autonomie dieser beiden Erlebnisse zu sichern.

Wir Japaner, erleben keine Ehrfurcht vor den Figuren von RA oder KA aus der Periode der Pharaonen. Die Völker, die keinen Buddhismus kennenlernen, verstehen nicht die Seele der Mikkyo-Künste. Vor dem sehr stilisierten Ikonenbild von der Heiligen Mutter, kann sich das Heidentum in die byzantinische Kunst nicht einfühlen. Aber Heiden, Andersgläubige überhaupt können dem Fremdreligionsbild gegenüber etwas Pathetisches erleben. Dieses Pathetische hat wohl mit der Pietät der eigentlichen Gläubigen nichts zu tun. Ohne Religionsbewußtsein mag sich das reinästhetische Bewußtseinerlebnis enthüllen. Ohne Pietät für den eigentlichen und originalen Gott könne das Numinöse seine eigene Zauberkraft des Terribles und Faszinosums entfalten.

Altorientalische Architekturen und Denkmäler geben uns starke Eindrücke, nicht wegen ihrer originalen, religiösen Ursprünge sondern wegen reines Formgefühls oder Formwillens schlechthin. Während wir uns im schönen Werk der klassischen Kunstform verlieren mögen, wird im symbolischen Kunstwerk dagegen unser Bewußtsein wach bleiben. Da funktioniert das Bewußtsein, obwohl es undeutlich sein mag, ohne Entrücktheit oder Entzogenheit. Sind die erstere Agnostizität, Unbestimmtheit und Unlösbarkeit des ἀσθησις ein Beweis des Rufens vom Absoluten aus? Diese Agnostizität ist noch tätig auch im Romantizismus, worin die

- 17) Wenn wir mit der Schönheit von einer Blume gerührt sind, kommt Gott in die Blume hinein, da müssen wir auch von unserem Selbst auf die Blume hinaustreten, um an Gott durch die Schönheit zu rühren.(Vgl.Y.Kumada: Ästhetik des Lichtes und der Harmonie — Bigaku(Aesthetics)V.27 N.4, March 1977) Dann werden wir bei der Entrücktheit der Beiden, Gottes und Menschen, anwesend sein.
- 18) Über die Idee für Kunst überhaupt wies G.Gadamer auf die Unerreichbarkeit von ‚poésie pure‘(Mallarmé) und ihren Ideeismus, hin, und sagte noch dazu „Jedenfalls wissen wir, daß er Jahre einem intensiven Hegel-Studium gewidmet hat, und es waren die kostbarsten Gebilde seiner Poesie, in denen er die Begegnung mit dem Nichts wie die Beschwörung des Absoluten ins Wort bannt.“(Philosophie und Poesie, 1977 — Werke Bd 8, J.C.Mohr, S.239)
- 19) M.Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, (Holzwege.V.Klostermann, 6Aufl, S.20)
- 20) F.Nietzsche:Die Geburt der Tragödie(Kröners Taschenausg.Bd.70, S.61)

Erweiterung der Individualität des Künstlers besteht, wie Hegel anerkannte. In der romantischen Kunstform gibt es Erwachen und Scheinen der Idee mit den Sinnen nicht mehr. Natürlich wird die Kunst, die nach der Geburt des Christentums entstand, noch in der Geschichte, id est Selbst-denken der Idee eingenommen; doch sie hat nicht mehr die Eigenschaft als Epiphanie der Idee. Das Genie des Individuellen hat keine notwendige Verbindung mit der Hegelschen Idee. Diese Individualität existiert nur im Rahmen der relativen Individualität, und hat dort ihren eigenen Wert und Bedeutung, die keine Funktion als Beweisgrund von der Idee erfüllen können.²¹⁾

IV.

Ordentlich gebrauchen wir das Wort ‚Persönlichkeit‘ ‚persönlich‘ usw., doch aktuelle Persönlichkeit ist sehr mannigfaltig und verschiedenartig; jedermann hat seine eigene Persönlichkeit. Viele Persönlichkeiten mögen einander ähnlich sein, doch ‚Identifikation mit dem Anderen‘ ist *contradictio in adjecto*. In unserer Gesellschaft achten wir die einzelne Persönlichkeit gegenseitig. Selbst gegen den Charakter, der ein wenig negativ sei, werden wir umsichtig handeln; man kann gegen medizinische, besonders disurgische Behandlung usw. Befürchtungen hegen. Bekanntlich gibt es heute viele Disputationen über Clone-Mensch.

Die vierte Schicht, die dritte der hintergründigen Schichten, der Bildnismalerei, ist dieselbe des Charakters, der Innerlichkeit des Modells. In dieser Schicht erscheint etwas vom Ringen, Gelingen, Mißlingen und Schicksal. Dieses Schicksal ist „nicht das äußere Schicksal freilich, obgleich auch dieses einem Gesicht seine Spuren aufprägen kann, wohl aber das innere, d.h. das Schicksal, sofern es durch die eigene Persönlichkeit bedingt ist.“²²⁾ Diese Schicht ist auch „uns im Anschauen vielleicht am tiefsten erfaßt. Der Sichtbarkeit ist sie ihrem Wesen nach völlig entzogen; ihr fehlt Räumlichkeit, Farbigkeit, Dinglichkeit; wie sie denn auch am lebenden Menschen der Sichtbarkeit entrückt ist.“²³⁾ Dann kann der Künstler diese Schicht nur vermittelt erscheinen lassen.

Während Hartmann die Unsichtbarkeit dieser Schicht behauptet, sagt er „ist ihr Erscheinen durch die sichtbare Beweglichkeit der Züge erleichtert.“²⁴⁾ Hier ist es ein wenig schwierig Hartmann zu verstehen, denn selbst die Darstellung der Beweglichkeit der Züge mag auch räumlich, farbig und dinglich gegeben werden. Diese Schicht erscheine transparent durch die vordergründigen Schichten, vielleicht meinte Hartmann, dann werde das Schicksal an sich unsichtbar sein.

21) Gadamer deutet an, daß es bei der Begründung der Geschichte zwei Stellungnahmen, perspektivische und voperspektivische, gebe. In der ordentlichen Perspektive werde sich einmaliges, einzelnes Geschehnis in einer Horizont und in der Ordnung einstellen. Doch in Voperspektive sind „alle Dinge in ausgebreiteter Ewigkeit und im Durchblick auf eine jenseitige Bedeutung. Geschichtliche Wahrheit ist entsprechend nicht das Durchscheinen einer Idee, sondern das Verbindliche einer unwiederholbaren Entscheidung.“ (Das Problem der Geschichte in der neueren deutschen Philosophie, 1943 — Werke Bd. 2, S.35)

22) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) S.167

23) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) ebda.

24) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) ebda.

Mit diesem Schicksal verbinden sich die Innerlichkeit und der Charakter des Modells. Dieser Zusammenhang ist jedem einzelnen ein eigenes Eigentum, das mit seinem eigenen Lebensprozeß sehr nuancenreich ist.

G.Simmel sagte, daß Rembrandt an seinem Bildnis von Titus den dahinkommenden und zukünftigen Lebensprozeß dargestellt hatte.²⁵⁾ Der Maler ließ die Zukunft, die selbst Modell noch nicht erlebte, ins Bild hineintreten. Dann war zum erstenmal sein Bild des ganzen Lebensprozesses Modells fertig gemacht worden. Es war nicht Perfekt der Totenmaske sondern die Verlaufsform der Lebendmaske. Der Autor der Biographie, die üblich keinen zukünftigen Prozeß einnimmt, beschreibt doch oftmals die angenehme Zukunft, die uns an eine Welt vom Futur II—future perfect—konjunktiv erinnern läßt—,Er wurde auch von Fräulein Yoshiko geliebt worden sein.‘ Natürlich kann der Autor der Autobiographie keine Zukunft, die besonders postum nachkommen werde, objektiv beschreiben. Übrigens beginnt der Autor überhaupt mehrmals mit der Beschreibungen des Vorherprozesses vor der Geburt des Helden. Er wünscht rückwirkend die Herstammung von Ahnen von einigen Generationen zu suchen. Er meint, daß der Stammbaum vererblich für die ‚vorgeschichtliche‘ Menschenbildung wirke. Wenn die Erinnerung, Neuschätzung, Ausforschung der verborgenen Privatangelegenheiten usw. als Postumegeschichte genannt werden, sind sie Gegenstände für Beschreibungen. Dort gibt es jedoch weder die Lebensdauer noch das Hervortreten der aktuellen Persönlichkeit. Grundsätzlich mögen die Autoren der Biographie keine Geschichte von post mortem herausgeben. Darf die Persönlichkeit jedoch in der ganzen Phase nur in Lebensdauer begrenzt werden? Dann sind wir zweifelhaft, ob der Maler, der das Vor- und Nachherleben von Titus, das nur Gott wisse, dargestellt hatte, das rechte Maß überschreite. Wie der Maler jedenfalls den Nachherprozeß rechtmäßig malen kann? Rembrandt meinte, daß der Jetztpunkt des Lebens, worin sich die vergangenen Ergebnisse des Modells gehäuft haben, nicht genug für die Fassung seiner individuellen Eigenschaft sei. Wenn er gemeint habe, daß nur das Anhäufen der vergangenen Ergebnisse die vollkommene Persönlichkeit des Menschen bilde, hätte er kein Konzept von Ergänzung durch das Zukünftige.

25) G.Simmel sagte, während die Portraits von Hochrenaissance einen punktuellen, zeitlosen Lebensgipfel erfaßt hatten, bildete Rembrandt die Gebärde des Modells — oftmals an seinen Selbstbildnissen des Lebensabends — in der Phase des Prozesses.,in Portrats von Jugendlichen hat er dasselbe nur mit einigen Titusbildern durch eine Drehung der Dimension erreicht, indem hier gewissermaßen das zukünftige Leben mit seinen Entwicklungen und Schicksalen ebenso akkumuliert und als Gegenwart des zukünftigen Nacheinander erschaubar wird, wie dort die bereits abgelaufene Zeitfolge.“(Rembrandt, 2Aufl.1919, S.9) Simmel betonte auch, daß Rembrandt das Organ für unbeschreibliche Eigenschaften der Individualität hat.,,Rembrandt muß dieses Organ in erstaunlicher Ausbildung besessen haben. Aus seinen Porträts leuchtet uns, der Art nach, vor allem das entgegen, was wir von einem Menschen beim ersten Anblick als ganz Unausprechbares wissen, als die Einheit seiner Existenz.“(ibid. S.85) In diesem Zusammenhang mit dieser Existenz sagte er noch, daß im Gegensatz zu den gemeinen Prinzipien der Lebensform das einzelne Leben selbst und Lebensprozeß einmalig und einzig sei.,,Soll ein menschliches Phänomen aus dem Lebensprozeß heraus verstanden werden — statt aus der rationalen oder anschaulichen Logik des geschlossenen Erscheinungskomplexes selbst —, so kommt es eben aus einer absoluten Einmaligkeit und Einzigkeit der Existenz; diese Existenz mag ihre Form(oder, was in dieser Hinsicht gleichsteht, ihre Inhalte)mit unzähligen teilen, sie mag und muß in ihre Lebensströmung unzähliges aufgenommen haben, was andere, was die Weltinhalte ihr bieten, — dies alles eingerechnet, ist sie nun doch diese eine, in ihrer Zeitlichkeit von einem unvertauschbaren Punkt des Daseins zu einem andern unvertauschbaren sich streckend.“(ibid.S.86f.)

V.

„Früher Tod“ bedeutet den Abschluß einer Persönlichkeit, die noch nicht reifend ist. Er wird mit einer versprochenen Erwartung, die schließlich nicht, genug erfüllt war begleitet. Dann beklagen wir den halben Weg, der unberührt geblieben war. Da haben wir einige Vorstellungen über Verpassung der Gelegenheiten, die er hätte ergreifen sollen. Diese Vorstellungen setzen ein Bedürfnis für Fassung des Ganzenprozesses von einer Person mit allen den Möglichkeiten, die in Betracht gezogen wurden, voraus. Diese Möglichkeiten werden oftmals mit angenommenen Zielen, z.B. Amtsantritt des Ministers Präsidenten, Verleihung des Nobelpreises oder Beweis des Lehrsatz Fermat usw., begleitet. Doch ohne solche Lebens ‚finishes‘ mögen wir auf Grund von den Erinnerungen von seiner oder ihrer Individualität (verschiedene Potenzen, angeborene Eigenschaft, Haltung, Aussehen, atmosphärische Aura usw.) die ‚virtuelle Zukunft‘ vorstellen. Dann funktioniert unser Bewußtsein einigermaßen unbestimmt, in einer Phase ‚Protention‘.²⁶⁾ Das Schicksal des Males, das in den Selbstbildnissen von Rembrandt andeutet wurde, führt uns in die Kontemplation und Anschauung in den Menschen und Welt ein, doch ist nicht Gegenstand für Hermeneutik oder Bildrätsellösung gegen die Zukunft. Es ist sehr schwierig, diese ganze Phase des individuellen Lebens vollkommen zu erfassen. Es ist noch eine schwere Aufgabe, das Ganzbild des Modells mit der lebendigen Darstellung eines Durchfahrtpunktes der Lebensspur auszuführen, was dem mittelmäßigen Maler nicht gelingt. Die Aktualität des realen, zeitgenössischen Modells ist der angemessene Gegenstand, Sujet des Realismus, dessen Schilderung auch der mittleren Fähigkeit einigermaßen gelingen kann. Die zukünftige Spur wird wohl auch mit einem Realismus, der einigermaßen von der vergangenen Spur begründet wird, verfolgt. Doch ist es möglich nur mit einem ausgezeichneten und seltsamen Genie, das Ganzbild von Totalspur, einschließlich des Postumes, zu fassen und bilden.

Wie heißt überhaupt das vorstellbare, ganze Leben des Modells mit der möglichen, angenommenen Spur, die es nach seinem Tode hinterlassen habe? Wie sollen wir die ganze Persönlichkeit mit ihren eigenen pränatalen Stammesfaktoren, auch mit der vorstellbaren Spur, die es nach dem Frühesterben des Modells hinterlassen hätte, heißen? Wie heißt die Persönlichkeit, worin ein Mensch mit seiner versprochenen Zukunft sich zusammenziehen, konvergieren wird? Wo und wie ist die Mündung, Konvergenzpunkt von drei flußartigen

26) „Jeder ursprünglich konstituierende Prozeß ist beseelt von Protentionen, die das Kommende als solches leer konstituieren und auffangen, zur Erfüllung bringen.“(E.Husserl: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins — Husserliana Bd.X, S.52)Er deutete an, daß das Jetzt, das wir gegenwärtig wahrnehmen, wir mit zwei wahrnehmungsfreien Phasen, Retention und Protention, als einen Totalprozeß erleben. Dieser Prozeß besitzt „ein Steigerungskontinuum gegen eine ideale Grenze hin; ähnlich wie das Kontinuum der Rot-Spezies gegen ein ideales reines Rot konvergiert.“(ibid. S.40) Die Vorstellung der Mutter konnte nicht Roland Barthes in den Fotografien wieder annehmen. Aber als er fünfjährige Mutter in einem Familienfoto <jardin d’hiver> sah, gab es wirklich die Mutter. Mutter steht da.“Dans la Mère, il y avait un noyau rayonnant, irréductible: ma mère.”(La chambre claire.Gallimard, Le Seuil, 1980, p.117)

Dimensionen. 27) Sokrates, der von Ideenland aus gekommen war, nach kurzem Aufenthalt im irdischen Land, ging auf dem Ideenland zurück. Obwohl er jetzt in seiner Heimat, im Land von Ideen ruhe, doch werde er seine eigene Idee, *idéa* von Sokrates nicht gewinnen.

Die Ströme, die vom Vorherstrom via dem vorhandenen Strom zum Nachherstrom führen, formen eine linienförmige Vorstellung. Aber diese Ströme sind im Gesamtbild vielleicht fremd von der Linienform, doch schreiten sie kreisförmig und entelechisch zu sich selbst. Dieses Sich-Selbst ist weder Ziel, Finish noch Endpunkt, sondern ein focus imaginarius, der hier kein umfassendes Ideenhaftes, doch individuelles Ideenhaftes ist.

Selbstdenken vom Hegelschen Absoluten Geist gestaltet lange Reise zu Sich Selbst, Idee, die sinnlich von uns nur in der klassischen Kunstform gerührt wird. Diese Reise, die Geschichte, ist wie die Endlosbahn ohne Finish. Aber relative individuelle Reise hat sui generis ihren eigenen focus imaginarius, den unser Verstand halbwegs verfolgen kann. Nur die Kunst könne diesen focus imaginarius erreichen, doch mit Hartmann, nur mit dem liebenden Blick. Die objektive, schlechte Objektivität ist vielmehr in der Dimension und dem Bereich des Verstandes, der den unlogischen Sprung und die Absurdität vermeint. Der Verstand führt uns oftmals auf die Haarspaltereitreibung, die auch möglicherweise in den ‚hassenden Blick‘, der kein apathisch, doch antipathisch ist, führt.

Abermals sagte Simmel „das Erfassen der Totalität in höherem Maße ein Sich-einschmelzen, Sich-einfühlen, in sich schließt, das im Augenblick der Betrachtung die Subjekt-Objekt-Einstellung in der größeren Ungeschiedenheit der Intuition untertauchen läßt.“ 28) Das ist vielleicht nicht das einseitige Einfühlen, sondern ein Aneinander-schmelzen und Sympathieren. Die Transparenz 29), die vom lebenden Geist und Erscheinung gehaucht und ins Leben gerufen wird, werde das Feld für diese Ungeschiedenheit vorbereiten. Das mag uns auf ein Feld, das sich auf nur die ontologische Ausgabe nicht beschränken wird, führen. 30)

27) “Magna ista vis est memoriae, magna nimis, deus, penetrare amplum et infinitum: quis ad fundum eius pervenit? et vis est haec animi mei atque ad meam naturam pertinet, nec ego ipse capio totum, quod sum. ergo animus ad habendum se ipsum angustus est: ut ubi sit quod sui non capit?” (St. Augustinus: Confessione, liber X, cap. VIII, Loeb 98pp.) Zitierend einen Teil von hieraus sagt W. Perpeet „Ich bin nicht der, der ich bin, wenn ich mich jetzt erfasse. Ich bin erst ganz der, der ich bin, wenn ich zu dem geworden bin, der ich sein werde. Das ‚Noch-Nicht‘ gehört also ebenso zum daseinsintegrierenden Moment des menschlichen Lebens wie das sinnoffene Nicht-Mehr, dessen Erfüllungsmöglichkeit mit abhängig ist von der Weise des Weiterlebens. So gesehen hat der Mensch seine Vergangenheit bis zum Tode noch vor sich. Bis zuletzt ist er sich noch ausständig.“ (Von der Zeitlosigkeit der Kunst – Jahrbuch für Aesthetik und allg. Kunstwiss. I, 1951, S.7)

28) Simmel, *ibid.* S.85

29) Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, 1966. (W. de Gruyter) Vgl. S.166 u.a.

30) Die Monaden von Leibniz haben keine Fenster gegeneinander und tragen jede einzelne, absolute Selbstständigkeit. W. Benjamin, während er Konfiguration oder Konstellation und Mosaikarbeit mit der Idee verglich, hat auch unabhängige Schönheit und Glanz jedes einzelnen Sterns oder Stückchens aufgewiesen. Er sagte „Ideen bilden eine unreduzierbare Vielheit.“ (Ges. Schriften, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhauser, Suhrkamp, I-1, 3. Aufl. 1990, S.223) „Die Idee ist Monad — das heißt in kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt.“ (*ibid.* S.228)