

SCHÖNHEIT  
ZUM VERHÄLTNIS VON KUNST- UND SEINERFAHRUNG  
BEI HANS URS VON BALTHASAR

Jean Ehret

### Anliegen und Struktur des Vortrags

Balthasar wählt „Schönheit“ als „erstes Wort“, gleichsam als Ur-wort für seine Theologie. Schönheit, sagt er, sei eine allgemein menschliche Erfahrung: „Und daß es Schönes gibt, wissen wir aus der sinnhaften Erfahrung [...]“<sup>1</sup>. Und könnte man nicht als Beleg hinzufügen, dass alle Sprachen einen Begriff für das Schöne haben?

Sie zu definieren, scheint jedoch unmöglich. Der Streit um die ästhetischen Kanones hat seit dem 18. Jh. zu einem ästhetischen Relativismus, zur „Mehrzahl des Schönen“, geführt; die immer größere Begegnung mit den asiatischen Kulturen, der Zusammenbruch der großen Metaerzählungen und der ideologischen Systeme stellen nicht nur die abendländischen philosophischen und artistischen Vorstellungen von Schönheit nochmals in Frage, sondern führen uns die Relativität der Deutungen noch stärker vor Augen – sie sind relativ indem sie kulturbezogen sind. Schließlich gibt es Zeitgenossen, die sich als Künstler bezeichnen, und deren Werke auch als Kunst gehandelt werden, sowie Autoren, die mit ihren langen Kommentaren Dinge zu Kunstwerken erheben: sie sind der Ansicht sind, dass sie den Kunstbegriff erweitern können. Faktisch aber werden Kunst und Schönheit zu konturlosen, daher absolut subjektiven Begriffen, die nur noch momentgebunden mit Inhalt gefüllt werden. Anders gesagt: der wirtschaftlich nützliche, konsumfördernde Nominalismus hat sich auch den grundlegenden Begriffen menschlicher Seinsdeutung bemächtigt. Damit scheint Schönheit nicht nur ein „dreifach unzeitgemäßer Begriff“ zu sein, sondern der wohl ungeeignetste Zugang zur Offenbarung Gottes in der Geschichte.

Die eben eingeführten Einwände waren Balthasar auch zu seiner Zeit nicht ganz fremd; er weiß darum, dass die Menschen das Wort der Schönheit „[...]“ dauernd missbrauchend im Munde führen [...]“<sup>2</sup> aber Balthasar war zu sehr selbst ein Ästhet, als dass er sich einem herrschenden Diskurs unkritisch angepasst hätte. So definiert er Schönheit nicht über einen ästhetischen Normenkatalog, sondern als allgemein menschliche Erfahrung. Um dies auszudrücken, unterscheidet er „[...]“ zwei Momente am Schönen, [...] die man mit Thomas von Aquin als species (oder forma) und lumen (oder splendor) bezeichnen kann : Gestalt und Glanz“<sup>3</sup>.

Ich möchte seine Ausführungen nicht nur werkimmanent darstellen, sondern sie mit den Arbeiten des französischen vergleichenden Literaturwissenschaftlers Marc-Mathieu Münch konfrontieren, der eine anthropologische Definition von Literatur und Kunst erarbeitet hat. Er kommt zu dem Ergebnis, dass Kunst sich dann ereignet, wenn ein Werk bei seinem Rezipienten einen „Lebenseffekt“ (effet-de-vie) mittels des kohärenten Spiels mit den Formen und konkreten Materialien bewirkt. Anders gesagt: ein Kunstwerk vermittelt mehr als Sinn, es lässt den Rezipienten an einer virtuellen Wirklichkeit, an einer Fülle teilhaben, die der Rezipient mit dem Kunstwerk zusammen als psychische Realität erschafft.

---

<sup>1</sup> H III/1/1, 30.

<sup>2</sup> H I, 17.

<sup>3</sup> H I, 111.

Damit vollziehe ich jedoch an und für sich eine Reduktion. Münch kommt es nämlich darauf an, Kunst als allgemein menschliches Phänomen zu definieren indem er auf die Hirnforschung zurückgreift. Damit kann er aber höchstens Funktionsstrukturen offen legen, ohne ihnen einen bestimmten Inhalt zuzuweisen, noch eine Deutung zu geben. Inwiefern lässt sich dann aber die Deutung Balthasars der allgemein menschlichen Erfahrung von „Schönheit“ aufrechterhalten, deren subjektive Evidenz an eine objektive Evidenz gebunden ist? Hier wird die Frage der gewählten Perspektive dann wieder ins Spiel kommen. Balthasars Metaphysik entspringt explizit einem theologischen Apriori. Statt dass man dieses nun aber als ein Manko versteht, kann man gerade umgekehrt diese, im Kontext der bewussten Unmöglichkeit eines neutralen Standpunktes, klar ausgezeichnete Perspektive als Einladung verstehen.

Den hier vorgestellten Gedankengang möchte ich nun im einzelnen durcharbeiten, indem ich (1) den Schönheitsbegriff Balthasars vorstelle, dann (2) die Kunstdefinition Münchs zusammenfasse und schließlich (3) beide Positionen konfrontiere, um aus dieser komparatistischen Perspektive heraus, (4) die Schönheit des Seins bei Balthasar zu erläutern.

### **Balthasars Schönheitsbegriff**

Balthasar ist sich sehr wohl bewusst, dass die Wahl der Begriffe bereits eine Interpretation des zu bestimmenden Objekts beinhaltet. Er möchte deshalb „Schönheit“ „[...] weder philosophisch noch theologisch präjudizieren“; er geht weiterhin von „[...] ein[er] ganz laienhaft[en] Einsicht [...]“ aus, greift auf einen „[...] unreflektierte[n] Begriff“<sup>4</sup> zurück. Er sucht nach einer universellen Definition wenn er, wie bereits erwähnt, „[...] zwei Momente am Schönen, [...] unterscheidet und miteinander verbindet], die man mit Thomas von Aquin als species (oder forma) und lumen (oder splendor) bezeichnen kann : Gestalt und Glanz“<sup>5</sup>. Dies betrifft dann auch die Art und Weise, wie Schönheit wahrgenommen wird. Dabei geht es nicht nur um Erblicken, sondern auch um Entrücktwerden. So schreibt Balthasar gleich zu Beginn seiner Ästhetik: „Wenn alles Schöne objektiv im Kreuzpunkt zweier Momente steht, die Thomas species und lumen, Gestalt und Glanz nennt, so ist deren Begegnung durch die beiden Momente des Erblickens und Entrücktwerdens gekennzeichnet. Lehre vom Erblicken und Wahr-nehmen des Schönen (Ästhetik wie die Kritik der reinen Vernunft das Wort verwendet) und Lehre von der entrückenden Gewalt des Schönen sind einander zugestaltet, weil keiner in Wahrheit erblickt, der nicht auch schon entrückt wird, und keiner entrückt werden kann, der nicht wahr-genommen hat“<sup>6</sup>. Im Folgenden sollen deshalb zunächst der Begriff der Gestalt und dann der Begriff des Glanzes näher analysiert werden.

Der Begriff der Gestalt zeigt zunächst, dass es Schönheit an materiellen Gebilden erscheint: Balthasar entwickelt keine spiritualistische oder rein subjektivistische Ästhetik. Er verweist auf das lateinische Vokabular; hier kreisen „[d]ie Worte, die das Schöne auszusagen versuchen, [...] zuerst um das Geheimnis der Gestalt oder des Gebildes. Formosus von forma, speciosus von species“. Er schreibt weiter: „Als Gestalt hat das Schöne seine materielle Erfassbarkeit, sogar Berechenbarkeit als Verhältnis von Zahlen, als Harmonie und Seinsgesetz“<sup>7</sup>. Der letzte Begriff widersetzt sich jedoch einer rein formalen Analyse und erhebt das materielle in einen meta-physischen Zusammenhang. Damit ist jede Erfahrung von Schönheit bei Balthasar in einem bestimmten, metaphysischen Kontext verortet. Hier findet sie ihren Maßstab. Hier übersteigt die einzelne Gestalt, wenn sie wirklich schön ist, sich selber und lässt etwas von dem aufscheinen, das alles Seiende verbindet: splendor.

---

<sup>4</sup> Alle Zitate aus *HI*, 110f..

<sup>5</sup> *HI*, 111.

<sup>6</sup> *HI*, 10.

<sup>7</sup> *Ibid.*.

Der Begriff der Gestalt ist eine, wenn nicht die zentrale balthasarsche Kategorie. Balthasar bemerkt mehrmals, er habe den Begriff als Student von Goethe geerbt. So sagt er zum Beispiel in seiner Dankesrede an der Verleihung des Wolfgang-Amadeus-Mozartpreises 1987 in Innsbruck: „Aber ich studierte in Wien nicht Musik, sondern vor allem Germanistik, und was ich dort lernte, war das, was ich später in meinem theologischen Schrifttum ins Zentrum stellte: das Erblicken-, Werten- und Deutenkönnen einer *Gestalt*, sagen wir: den synthetischen Blick (im Gegensatz zum kritischen Kants, zum analytischen der Naturwissenschaft), und dies Gestaltsehen verdanke ich [...] Goethe. Ihm danke ich dieses für alles Hervorgebrachte entscheidende Werkzeug. [...] Dies war das für alles Spätere unentbehrliche Instrument.“<sup>8</sup>. Dieser Text geht auf mehrere Elemente ein, die für das Verstehen des balthasarschen Gestaltbegriffes wichtig sind.

So verweist er, wie bereits angedeutet, auf Goethe als Quelle. In einem Interview beschreibt Balthasar weiter, wie er die Gestalt im Sinne von Goethe versteht: „die unauflösbar einmalige, organische, sich entwickelnde Gestalt“. Es geht hier um unverwechselbare Individualität, um ein Ganzes, das durch ein inneres, organisches Gesetz bestimmt ist, das eben nicht nur vom Betrachter den Elementen aufgelegt wird, sondern das die Elemente zu einem Ganzen verbindet. Um dies zu erfassen, um Gestalt zu sehen, lehrt Goethe auch, dass der „Blick“, d. h. der Zugang und die Methode, sich dem Objekt anpassen und es sich nicht unterordnen muss. Das betrachtende Auge darf nicht sich selbst zum Maßstab erheben, sondern es muss sich dem Gegebenen anpassen. Es geht hier für Balthasar um eine Haltung, die sich einer prometheischen, titanischen Geistphilosophie widersetzt, die sich seit der Renaissance entwickelt und ausgebreitet hat und in der sich der Geist zum Herrn über die Natur macht. Goethe hingegen nimmt eine Haltung der Frömmigkeit ein indem er „[...] die Natur weder schaffen noch überwinden [wollte], [...] er fand sich als ihr Geschöpf und wollte sie verstehen und ihr gehorchen.“<sup>9</sup> Anders gesagt: es geht nicht darum, lebendige Ganzheiten zunächst in ihre Einzelteile zu zerlegen (Analyse), um sie zu verstehen, sondern derjenige, der eine Gestalt versteht, muss sich dem Ganzen, das sich darbietet öffnen, es als das, was sich auch durch die Zeit zeigt, aufnehmen. In einer solchen Wahrnehmung verbinden sich auch Sinnlichkeit und Geist miteinander. Balthasar schreibt deshalb: „Goethe ist keineswegs naiver Objektivist; »Natur« ist für ihn von vornherein das Zu- und Ineinander von Subjekt und Objekt: »Alles, was im Subjekt ist, ist im Objekt und noch etwas mehr. Alles, was im Objekt ist, ist im Subjekt und noch etwas mehr.« Das gilt wesentlich in der Ästhetik: »Das Gesetz, das in Erscheinung tritt, in der größten Freiheit, nach seinen eigensten Bedingungen, bringt das Objektiv-Schöne hervor, welches freilich würdige Subjekte finden muß, von denen es aufgefaßt wird.« Die gleiche Struktur einer spannungshaften Identität fordert Goethe zwischen Sinnlichkeit und Geist: er mag nichts hören von »untern und obern Seelenkräften«. »In dem menschlichen Geiste sowie im Universum ist nichts oben noch unten, alles fordert gleiche Rechte an einen gemeinsamen Mittelpunkt, der sein geheimes Dasein eben durch das harmonische Verhältnis aller Teile zu ihm manifestiert.«<sup>10</sup> So spricht Carl Friedrich von Weizsäcker zutreffend von dem „denkenden Auge Goethes“ oder fasst dessen Position in dem Ausdruck „Platon und die Sinne“ zusammen.<sup>11</sup>

Balthasar spricht zudem vom Wertenkönnen einer Gestalt. Goethe hatte bereits zwischen mehr und weniger vollkommenen Geschöpfen unterschieden: „Je unvollkommener das Geschöpf ist, desto mehr sind diese Teile einander gleich oder ähnlich, und desto mehr gleichen sie dem Ganzen. Je vollkommener das Geschöpf wird, desto unähnlicher werden die

<sup>8</sup> H. U. von BALTHASAR, „Dank des Preisträgers an der Verleihung des Wolfgang Amadeus Mozart-Preises am 22. Mai 1987 in Innsbruck“, in: E. GUERRIERO: *Hans Urs von Balthasar*, S. 420.

<sup>9</sup> Carl Friedrich von WEIZSÄCKER, „Einige Begriffe aus Goethes Naturwissenschaft“, in: J. W. von GOETHE, *Werke*, Bd. 13, S. 545.

<sup>10</sup> *H III/1/2*, 711.

<sup>11</sup> Vgl. C. F. von WEIZSÄCKER, „Einige Begriffe“, S. 544.

Teile einander. In jenem Falle ist das Ganze den Teilen mehr oder weniger gleich, in diesem das Ganze den Teilen unähnlich. Je ähnlicher die Teile einander sind, desto weniger sind sie einander subordiniert. Die Subordination der Teile deutet auf ein vollkommenes Geschöpf.“<sup>12</sup> Und auch Balthasar übernimmt die Idee einer „Höhe der Gestalt“ und verweist in diesem Kontext auf Christian von Ehrenfels. Ein Beispiel um die Idee der unterschiedlichen Höhe der Gestalt zu illustrieren ist der Vergleich einer Rose mit einem Haufen Sand. Für Ehrenfels sind Höhe und Reinheit der Gestalt Eigenwerte, d. h. ein Gut an sich;<sup>13</sup> Balthasar bewertet die Höhe der Gestalt jedoch anders wenn er schreibt: „Alles begehrende Wirkliche ist in analogischen Abstufungen gestalthaft, wobei die »Höhe der Gestalt« beurteilt wird nach der größeren Macht der Einheit, gleiche Mannigfaltigkeiten zu versammeln (Ehrenfels), aber alle geistig erblickbaren Gestalten über sich auf das vollständige und vollkommene Sein verweisen, das nach Goethe »von uns nicht gedacht werden kann«. Das Licht, das aus der Gestalt bricht und sie dem Verstehen öffnet, ist somit untrennbar Licht der Form selbst (die Scholastik spricht deshalb von *splendor formae*) und Licht des Seins im ganzen, worin die Form badet, um überhaupt seinshafte Gestalt haben zu können.“<sup>14</sup> Hier verbindet Balthasar das Werten mit einem Prinzip, das für ihn das grundlegende Prinzip ist, nämlich das Sein, das sich in allem Seienden offenbart. Das Licht, das hervorbricht, der *splendor* ist *splendor formae*, weil sich das Sein selbst an und für sich nicht subsistiert, sondern sich immer in dem geformten Seienden zeigt. Die Kenntnis der Metaphysik erscheint hier als die unabkömmliche Grundlage eines richtigen Wertens und des nachfolgenden Deutens, denn auch Deuten setzt einen Deutungshorizont voraus.

Hier möchte ich die Darstellung der balthasarschen Gestalt- und Schönheitstheorie zunächst unterbrechen, um mit Münch ins Gespräch zu kommen. Tatsächlich sind die Grunderfahrungen sich sehr nahe – und die Grundpositionen doch sehr verschieden. Münch bestimmt nämlich nicht mehr das Schöne, sondern die Kunst, und spezifischer die Literatur.

### **Der Lebensseffekt als allgemeines ästhetisches Prinzip**

Münch fragt sich, was Literatur ist, nicht was die Schönheit in der Literatur ist. Er lehnt es ab, einen metaphysischen Standpunkt einzunehmen, weil er diesen immer bereits als kontextuell bestimmt, relativ ansieht: tatsächlich ist es so, dass die Menschen sich nicht auf eine Definition des Schönen einigen können und sich ständig widersprechen. Münch nimmt den ästhetischen Relativismus, der sich um 1800 in Europa durchgesetzt hat, als praktische und theoretische Tatsache hin; er weigert sich aber, diesen Relativismus zu verabsolutieren bis zu dem Punkt, wo alles oder nur das schön ist, was jemand in einem bestimmten Moment als schön bezeichnet. Ein solch inflationärer Gebrauch des Begriffs der Schönheit würde ihn jeglichen Inhaltes berauben: ein leerer Begriff ist jedoch ein obsoleter Begriff.

Deshalb versucht er Literatur zu definieren: sie ist ein besonderes menschliches Phänomen, in dessen Kontext sich Schönheit ereignen kann. Literatur zeigt sich in materiellen Produktionen, und ihre Bestimmung kann dazu beitragen, den allgemeinen Relativismus, den er als Gefahr ansieht, einzudämmen. Indem er nun die Poetiken der Schriftsteller, ihre Aussagen zur Literatur, ihre Manifeste und Pamphlete miteinander vergleicht, sieht er zunächst, dass sie sich in fast allem widersprechen. Es finden sich aber transkulturelle und diachronische Invarianten, d. h. Elemente auf einer Metaebene, mittels derer er Literatur definieren kann.

Der Lebensseffekt ist die zentrale Invariante. Dieser von Münch eingeführte Begriff bezeichnet das, was die Autoren intendieren, wenn sie ein Werk verfassen. Es geht ihnen nicht nur darum,

<sup>12</sup> J. W. von GOETHE, *Morphologie*, S. 56.

<sup>13</sup> Ch. von EHRENFELS, „Höhe und Reinheit der Gestalt“, S. 149.

<sup>14</sup> *H III/1/1*, 32.

einen Sinn zu vermitteln, sondern sie wollen den Leser an einer virtuellen Welt teilnehmen lassen. Deshalb kann man den Lebenseffekt auch z. Bsp. mit als textproduzierte Illusion bestimmen, oder als Erfahrung der Fülle, oder als Erfahrung der Leere. Jedenfalls wird der Leser ganz vom literarischen Werk in Beschlag genommen; das Werk entfaltet sich in ihm, so dass die Wirklichkeit der Umwelt in den Hintergrund tritt. Ja der Leser kann seine Umwelt, die Zeit usw. vergessen. Die anderen fünf Invarianten sind gewissermaßen die Möglichkeiten des Entstehens eines Lebenseffektes. Es sind: 1. die Öffnung des literarischen Werkes, d. h. seine Fähigkeit den Leser psychisch zum Mitschöpfer des Werkes zu machen; 2. die Mehrwertigkeit, die der Text mittels verschiedener Techniken im Gehirn des Menschen zu erzeugen vermag, d. h. seine Fähigkeit nicht nur ein Geistesvermögen anzusprechen, sondern alle miteinander zu vernetzen; 3. die Kohärenz des Textes, d. h. alle Teile sind untereinander vernetzt und bilden ein Ganzes; 4. das Spiel mit den Wörtern als Material der Literatur, d. h. die Suche des Autors nach dem Wort, das eben das passende ist, um den Lebenseffekt in der Beziehung mit den andern Wörtern und Textelementen zu erzielen. Schließlich ist es nötig, 5. dem konkreten Aspekt der Wörter, des Materials Rechnung zu tragen.

Diese sehr geraffte Darstellung einer komplexen Theorie ermöglicht es zunächst, Balthasars Gestalt- und Schönheitsverständnis zu überdenken und zu verstehen, inwiefern er interpretiert, oder, treffender gesagt, orientiert. Tatsächlich versucht Münch nämlich seine Literaturdefinition so objektiv als möglich, d. h. als in allen Kulturen gültig anzusehen. Er bezieht sich deshalb auf die Neurowissenschaften, um die Einheit der Gattung homo sapiens sapiens mittels des Gehirns des Menschen zu bestimmen. Seine Definition von Literatur läuft dann darauf hinaus, sie als die Materialisierung eines bestimmten Sprachvermögens anzusehen, eines Sprachvermögens eben, das es dem Menschen ermöglicht, mittels seiner Worte eine virtuelle Welt entstehen zu lassen. Was Münch dem Literaturwissenschaftler sowie dem Philosophen und Theologen bietet, ist ein tieferes Verständnis des Funktionierens unseres Gehirns und unserer Sprache. Dieses neurologische Funktionieren hat jedoch nicht nur eine Funktion im Leben, sondern sie gehört zum Menschen und sie ist ihm zugleich als Aufgabe aufgegeben. In diesem Licht kann man die balthasarsche Theorie überdenken, verstehen und würdigen.

### **Balthasarsche Gestalttheorie und Münchscher Lebenseffekt**

Es fällt zunächst eine ganze Reihe von Parallelen auf. Balthasar spricht vom splendor, von dem Entrücktwerden durch die Schönheit; Münch spricht davon, dass die Kunst den Menschen ganz erfassen kann, ihn an einer fiktiven Wirklichkeit teilnehmen lässt, die die wirkliche Wirklichkeit überdeckt. Ich möchte diese beiden Erfahrungen zunächst einmal als Hypothese gleichstellen. Nun wird man mir sagen, dass Balthasar sich nicht nur auf die Schönheitserfahrung in der Kunst beschränkt, sondern sie eben auch in der Natur und im menschlichen Leben sieht. Faktisch führt er uns dazu, zu verstehen, dass wir nicht nur abstrakt wahrnehmen: Münch und Balthasar sprechen faktisch von einem synästhetischen Wahrnehmungs- und Kommunikationspotential des menschlichen Geistes, respektive Gehirns. Der Mensch nimmt nicht nur Sinn wahr, sondern es bildet sich ihm eine komplexe Darstellung ein, die ihn ganz „betreffen“, erfassen kann. Kunst wäre in diesem Fall die komplexeste Möglichkeit, von der Erfahrung der Wirklichkeit Zeugnis zu geben, insofern sie nicht nur abstrakte Begriffe verwendet, sondern selbst die Erfahrung einer virtuellen Wirklichkeit schaffen will. Sie kann aber auch Welten erleben lassen, die eine weit größere Distanz zur Wirklichkeit haben. Sie trägt in diesem Sinn ihren Wahrheitsgehalt nicht in sich selbst. Aber hier kommt die Frage nach dem Erfahren der Wirklichkeit auf. Kunst ermöglicht immer Teilerfahrungen, und auch die Wirklichkeit an sich ermöglicht Teilerfahrungen und trotzdem stehen wir aber vor dem Ganzen. Hier stellt sich die Frage nach der Erfahrung des Ganzen an sich. Balthasar thematisiert deshalb die Erfahrung des Seins und erhebt sie letztlich auch zum Kriterium. Darauf werde ich im letzten Teil meines Vortrags eingehen.

Zuvor möchte ich hervorheben, dass Münch eben auch ein „Auge“ verlangt, das dem Objekt angepasst ist. Der Leser muss sich zunächst auf den ganzen Text einlassen und nicht versuchen, sich seiner „technisch“ zu bemächtigen. Die Lektüre steht bei Münch an erster Stelle, dann erst die Analyse, die der weiteren Lektüre dienen soll. Tatsächlich ist der Lebenseffekt eine Gesamterfahrung des literarischen Werkes, nicht nur einen momentane Erhebung, ein Spezialeffekt. Man muss den ganzen Roman, das ganze Gedicht auf sich oder gar in sich wirken lassen, um es zu erfassen. Der Lebenseffekt ist für Münch der Ausgangs- und der Zielpunkt jeder literaturwissenschaftlichen Arbeit indem er die Analyse leitet. Die Integration der Analyse in die Lektüre soll eine vertiefte, reichere Lebenseffekterfahrung ermöglichen. Man muss das Ganze als Ganzes erleben, wenn man verstehen will, was ein bestimmtes literarisches Werk ist. Man kann es z. Bsp. nicht nachträglich zusammensetzen aus den Elementen einer strukturalistischen Analyse. Hier treffen Münch, Goethe und Balthasar zusammen in ihrer Kunst- und letztlich auch in ihrer Wirklichkeitserfahrung. Aber was ist das Ganze? Für Münch ist es das einzelne Werk, es kann im Sinne Balthasars und Goethes auch ein Objekt in der Wirklichkeit sein, es kann ein Mensch sein – es ist für Balthasar aber auch das Ganze, das auch hier mehr als die Summe seiner Teile ist, und in dem dann alles was ist, seinen Platz hat: das Seinsdenken weitet sozusagen den künstlerischen Werkgedanken nicht nur auf alles Seiende aus, sondern auf das, was alles Seiende durchwirkt und zu dem sie dazugehören. Die Seinsfrage drängt sich auf, sie soll aber noch nicht sofort bedacht werden.

Wenn Goethe und Balthasar von der inneren Form sprechen, so spricht Münch von der Kohärenz als innerem Gesetz. Ein Werk ist nur dann gelungen, wenn alle seine Teile durch ein inneres Kohärenzprinzip zusammengehalten werden, das jedes einzelne Teil durchwaltet und ihm auch seine Stelle im Ganzen zuweist. Das Kohärenzprinzip ermöglicht es, selbst an und für sich gegensätzliche Elemente zusammenzubinden. Aber das künstlerische Kohärenzprinzip beginnt auch mit der Auswahl der Elemente, die zum Werk dazugehören sollen. Des Weiteren sind alle Teile des Werkes festgelegt, in dem was und wie sie sind: wirkliche Freiheit kennen die Romangestalten nicht. Der Leser erlebt mag jedes Mal neu erleben, wie sie vielleicht um ihre Freiheit ringen, aber sie ringen jedenfalls immer in der ihnen vom Autor vorgegebenen Form und Situation. Hier unterscheidet sich dann doch das Wahrnehmen der Wirklichkeit von der Wahrnehmung des Romans, oder es gleicht der ersten Lektüererfahrung, wo man noch nicht weiß, was auf der nächsten Seite geschehen wird, noch wie lange der Roman ist und wo man auch nicht zurückblättern kann, sondern sich höchstens während des Weiterlesens erinnern kann. Die Literaturerfahrung kann vielleicht eine Einübung sein in den Umgang mit dem Unvorhergesehenen, ihre Theorisierung vermag es, den Unterschied und die Parallelen von Kunst- und Wirklichkeitserfahrung zu erhellen, aber sie kann keinesfalls den Umgang in der Wirklichkeit ersetzen. Der Leser des Romans vermutet während seiner Lektüre, welches Kohärenzprinzip das Ganze durchwaltet; er kann es erst dann „sehen“, bestimmen, wenn er das ganze Werk durchlaufen hat. Das kann er im wirklichen Leben nur aus der Perspektive Gottes, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfasst, ohne die Freiheit der Schöpfung und der Menschen einzuschränken. Es muss sich also um ein anderes Kohärenzprinzip halten. Wollte man die gleiche Logik, die ein Kunstwerk durchzieht, auf das Leben als Ganzes anwenden, dann würde man titanisch das Ganze der Extrapolation einer Teilgesetzlichkeit, die wir erfasst haben, unterwerfen. Das ist genau das, was Balthasar dem prometheischen Denken der Neuzeit vorwirft, vielleicht ohne genügend zu zeigen, wie das Miteinbeziehen der analytischen Daten uns das Erleben und Mitgestalten des Ganzen vertiefen lassen kann. Auch hier stellt sich letztlich die Frage nach dem, was das Sein zusammenhält, was man nur aus der Perspektive Gottes sehen kann. Andernfalls überträgt man sein Teilwissen auf das Ganze und legt es damit fest. Die Frage nach der Kohärenz des Ganzen wird in letzter Instanz notwendigerweise zur theologischen Frage.

Man kann auch noch die Konkretetheit des Materials der Literatur, d. h. der Wörter, unterstreichen. Es geht darum, alle Dimensionen, die mit dem, was wir auf- oder wahrnehmen, zu würdigen und sich in den Lebens effekt des „Gesamtbildes“ einbringen zu lassen. Dieser Aspekt scheint mir wichtig, gegen jede falsche Spiritualisierung, in Richtung auf eine tiefere Dichte der Welterfahrung. Die Isolation, die (alleinige) Dominanz solcher Elemente aus dem Ganzen tragen jedoch nicht mehr zum Lebens effekt bei, sondern schaffen im besten Fall einen partiellen Effekt, im weniger guten zerstören sie einfach das Zusammenspiel der verschiedenen Elemente. Das Material an sich kann noch keinen Lebens effekt erstellen, dieser entsteht erst aus seiner Formung durch die Hand und den sie leitenden Geist des Gestalters, der die verschiedenen Elemente aufeinander bezieht. Das Kohärenzprinzip muss auch hier die Einordnung der konkreten Aspekte in die Perspektive des entstehenden Wirklichkeitsbildes bestimmen.

Eine Dimension, die jedoch bei Balthasar und Goethe nicht in diesem Kontext thematisiert wird, ist die Offenheit des Kunstwerkes. Anders ausgedrückt: Goethe und Balthasar gehen von einer größeren Objektivität des Eindrucks aus als Münch, der darauf hinweist, dass ein Kunstwerk nur dann einen Lebens effekt erzielen kann, wenn derjenige, der es wahrnimmt, mitarbeitet. Unter Offenheit versteht Münch aber nicht das Aufdrücken der eigenen Gesetzlichkeit auf die Werke. Hier besteht sicherlich ein Argumentationsbedarf, um die Extrapolation der Münchschen Theorie in eine allgemeine Ästhetik, Wahrnehmungslehre, wie ich sie jetzt vornehme, zu durchdenken. Aber die Offenheit des Ganzen, der Wirklichkeit besteht darin, dass mein Leben ein Teil dessen ist, was ich wahrnehme. Wirklichkeit ist auf mich hin offen, der ich sie wahrnehme und zugleich mitgestalte, ohne dass ich mich dieser Position entziehen könnte. Diese Parallelen sollen vorläufig hier abgeschlossen werden.

Fassen wir zusammen. Wir hatten zunächst einmal Kunst- und Schönheitserfahrung gleichgesetzt. Tatsächlich kann die Kunst, oder die synästhetische Wahrnehmung von Wirklichkeit uns ganz erfüllen. Diese Dimension hervorstreichen, sich nicht mit dem naturwissenschaftlichen, reduktionistischen Wahrnehmungsschema zu begnügen scheint sehr wichtig. Aber genau eine solche Wahrnehmung wirft dann Fragen auf: muss, kann Kunst schön sein? Können wir nicht auch die Erfahrung des Schreckens machen? Was heißt es dann noch, Schönheit und Kunst zu identifizieren, wie es Münch tut? Ist Schönheit die Erfahrung der Fülle des Lebens effektes? Ist der Schrecken, ist das Hässliche – und man wird sie unterscheiden müssen – dann etwas das zur Gestalt gehört, oder ist es das, was die Gestalt sprengt? Ist dies dann aber nur eine Wahrnehmungsfrage, oder gibt es Dinge die nicht zur Gestalt gehören und dann in sie einbrechen? Was sind die Grenzen dessen, was wir wahrnehmen: was ist das „Werk“, die Gesamtheit, mit dem uns das Leben konfrontiert? Und dabei erfährt sich dann der Mensch als derjenige, der vor einem Werk steht, das er nicht meistern kann, in dem er seine Stelle hat, das er selbst mitgestaltet, ohne dass es jedoch von ihm abhängen würde. Und er kann das Ganze eben nicht aus der Summe seiner Teile konstruieren. Er weiß, dass er, der sich die Frage nach dem Ganzen stellt, Teilaspekte isoliert, und das dies quasi vermeidbar ist, wenn er nicht einen anderen Standpunkt einnehmen kann, der es ihm ermöglicht, die Gegenwart zwischen Anfang und Ende des Ganzen zu situieren.

Münch unterstreicht zudem die Polysemie des literarischen Textes, den der Leser erfährt. Es gibt, anders gesagt, verschiedene Weisen, diesen Lebens effekt zu rationalisieren. Dazu muss der Leser aber eine bestimmte, seine Perspektive einnehmen. Es gibt keine Möglichkeit, sich dieser Verpflichtung zu entziehen. Es gibt keinen neutralen Grund: der kontingente, zeitlich und räumlich gebundene Mensch ist immer in Verantwortung genommen. Es gibt aber auch keinen zwingenden Grund, eine bestimmte Perspektive einzunehmen. Jede Rationalisierung geht immer bereits aus einem bestimmten Standpunkt hervor und denkt auch auf ihn hin. Dessen ist sich Balthasar bewusst. Er wählt dann den Standpunkt der Nachfolge Christi. (Vgl.

seine Berufung und die Folgen) Zwingende Argumente, um die Menschen zu überzeugen, hat er so viele wie Christus selbst, der sich unter die Menschen gegeben hatte.

Aber alles wird von ihm auf Christus hin geordnet, damit in allem und durch alles er aufscheinen möge, der am Anfang und bei der Vollendung von allem steht. Das betrifft auch das Verständnis der Wirklichkeit im Ganzen und des Seins. Aus der Offenbarung Gottes, wie sie im Glauben der Kirche bezeugt ist, entwickelt Balthasar sein Seinsverständnis: Liebe, die Liebe des dreifaltigen Gottes ist das Prinzip, das alles zusammenhält und durchwaltet ohne die Schöpfung in ihrer Selbstentfaltung zu begrenzen.<sup>15</sup> Im letzten Teil meines Vortrags möchte ich mich dann mit der Seinserfahrung bei Balthasar kurz auseinandersetzen.

### **Metaphysik und Ästhetik**

Das Sein ist das erste, was der denkende Mensch erkennt. Die Verwunderung, dass überhaupt etwas ist, ist die nicht nachlassende Ursprungssituation der Metaphysik. Balthasar entwickelt einen Weg über eine vierfache Differenzierung, die zeigt, wie der Mensch das Sein reflexiv erkennt und sich zugleich dessen Ungenügen bewusst wird, so dass sich die Frage nach dem Prinzip stellt, das die Dinge und Menschen das Sein lässt, was sie sind. Es kommt hier nicht darauf, Balthasars Seinsbegriff ganz darzustellen. Vielmehr soll der Idee, dass das Sein schön ist, bedacht werden.

Schönheit ist das, was der Mensch erfährt, wenn überhaupt etwas sich ihm zeigt, ja sich ihm offenbart. Sie ist der erste „Eindruck“, den die Erscheinung eines Wesens hinterlässt, weil es nicht auf sich selbst hin verschlossen bleibt, sondern einen Grund oder Quell, dem es entspringt, offenbart. „Schönheit ist in der Tat nichts anderes als das unmittelbare Hervortreten der Grundlosigkeit des Grundes aus allem Begründeten. Sie ist die Transparenz durch alle Erscheinung hindurch des geheimniserfüllten Hintergrundes des Seins. Darin ist sie zunächst die unmittelbare Offenbarung des nicht zu bewältigenden Überschusses an Offenbarung in allem Geoffenbarten, des ewigen Je-mehr, das im Wesen des Seienden selbst liegt.“<sup>16</sup> Man kann das Schöne auch als das bezeichnen, was das Seiende an Unversehrtem besitzt, seine Ausstrahlung, seine Herrlichkeit. Man wird hier den Glanz ansiedeln, den Balthasar in Bezug auf die Gestalt erwähnt hat.

Der von Münch beeinflusste Leser könnte sagen, dass diese Interpretation des Seins eine Projektion der erfahrenen Fülle des Lebenseffektes darstellt: ist nicht auch das Kunstwerk unerschöpflich in dem, was es uns erleben lässt? Ist diese Fülle nicht etwas, das uns ergreift? Kann nicht auch die Welt mit diesem synästhetischem Geist und den Augen, die weit blicken, erfahren werden? Aber hier geht es nicht nur mehr um einen Eindruck, sondern auch um wirkliche Wirklichkeit.

Und zwar ist alles, was ist, schön, wenn Schönheit eine Dimension des Seins ist. Alles hat an dieser Schönheit teil, selbst das, was von vornherein ausgeschlossen scheint. Um dies zu unterstreichen bildet Balthasar ein Crescendo von Erfahrungen, die die Würde des Menschen in Frage stellen können und den Menschen gegebenenfalls verzweifeln lassen. So erwähnt er „[...] das Krude, ausgesprochen Häßliche bis an die Grenze des Sinnlosen Schmerzliche, das Geliefertsein an das Gemeine, Entwürdigende [...]“<sup>17</sup>. Er stellt fest, dass dies zum Ganzen, das so angenommen werden muss und kann, wie es ist. Eine solche Behauptung verlangt eine immer neue Entscheidung: „Man vergegenwärtige sich, was der geistige Entschluß zu einer solchen Behauptung voraussetzt, das Sein sei im Ganzen schön. Wird sie nicht täglich tausendfach durch die Aufdringlichkeit alles Häßlichen, Verworfenen, hoffnungslos

<sup>15</sup> Vgl. Werner LÖSER, „Das Sein – ausgelegt als Liebe“, in: *IKZ Communio*, 4 (1975).

<sup>16</sup> *TL I*, 253f.

<sup>17</sup> *H III/1/1*, 30.



Durchschnittlichen und Gemeinen widerlegt? Liegt somit nicht in dieser uneingeschränkten Behauptung ein Überstieg, eine Transzendenz, die etwas Utopisches, etwas Heroisches, oder soll man sagen: etwas Glaubensmäßiges an sich hat: ein Stehen zum Dasein-im-ganzen, mag es sich dem Einzelnen bieten wie es will?<sup>18</sup>. Es geht also keineswegs um eine ästhetische Verklärung des Daseins oder um eine Ausschnittaufnahme, mit der der Christ sich selber trösten würde. Der Karfreitag ist die schärfste Kritik aller Projektionstheorien.

Tatsächlich erklärt Balthasar, wie die griechische Tragödie den Zuschauer zwingt, die unerträglichsten, zerreißensten Situationen zu ertragen. Aber nicht sie ist das Paradigma der Versöhnung im Untergang, sondern Christus. Der Gekreuzigte ist die Zerstörung aller Schönheit und Gestalt und damit gewissermaßen aller menschlichen Kunst, aber auch der Anfang neuen Lebens, das die Geschichte nicht zerstört oder ablegt, sondern mit in die Auferstehung und damit Neuschöpfung hinein nimmt: „im Ereignis der Kreuznacht, worin aller erkennbare Form in unvorstellbare Ungestalt untergeht, sieht die heilige Schrift das allentscheidende Aufleuchten der Herrlichkeit Gottes“<sup>19</sup>. Nur weil Gott zu allem Ja sagt und es in seiner Liebe zur eschatologischen Vollendung hin trägt, kann auch der Mensch glauben, das alles zutiefst schön, gut und wahr ist. Hier handelt es sich aber um einen Glaubensakt, der zum Kohärenzprinzip eines Schauens, Wertens und Deutens, ja auch des Mitgestaltens von Wirklichkeit wird. Hier kommen der philosophische Akt, das ästhetische Einverständnis und die Glaubenshaltung zusammen. Hier sieht der Christ auch etwas, das erst angebrochen, aber noch nicht verwirklicht ist. Es gibt keine Ästhetik, die „von unten“ sich zu dieser Einsicht emporarbeiten könnte, nicht nur weil immer auch ein anderer Standpunkt möglich ist, sondern auch weil der Mensch nicht von sich aus den qualitativen Sprung in Gottes Licht tun kann. Hier denkt Balthasar aus dem Jawort her, das Gott in Christus zur Welt im Ganzen gesprochen hat.

## Schluss

Hat Balthasar, der es nicht schätzte, als Theologe der Schönheit betitelt zu werden, eine ästhetische Lebenseinstellung? Hält man sich vor Augen, was Kierkegaard über Ästhetik geschrieben hat und erinnert man sich der Hochschätzung Balthasars für den Dänen, so kann die Frage selbst schon blasphemisch wirken. Erinnert man sich jedoch, dass er eine Ästhetik schreibt, die von den ästhetischen Kategorien der Offenbarung ausgeht, so muss man die Frage wohl mit Ja beantworten. Denn das Werk, die Kunst Gottes ist alles, was ist, ist das Sein, das sich frei in der Liebe Gottes gestaltet. Balthasar hatte seine künstlerischen Kategorien auf das Geheimnis der Offenbarung hin geweitet. Münch hat das nicht getan; aber was er über das menschliche Kunsterleben sagt, zeigt, wie die Idee der Fülle oder des Lebenseffektes uns ermöglichen, Realität in ihrer Komplexität und Tiefe zu erfassen. Welche Tiefe jedoch da aufscheint, inwiefern sie auf das Sein öffnet oder sich ihm verschließt bleibt in diesem Vortrag offen. Jedenfalls brauch aber der Christ weder vor dem, was hässlich ist, noch vor dem, was naturwissenschaftlich ist, die Augen zu schließen. Wer von der Offenbarung her im Glauben der Kirche denkt, der wird ein Jawort zum Sein im Ganzen sprechen können und zugleich es auch schätzen, wie der Mensch auf den Reichtum der Offenbarung hin geschaffen ist.

---

<sup>18</sup> H III/1/1, 21.

<sup>19</sup> H III/1/1, 18.