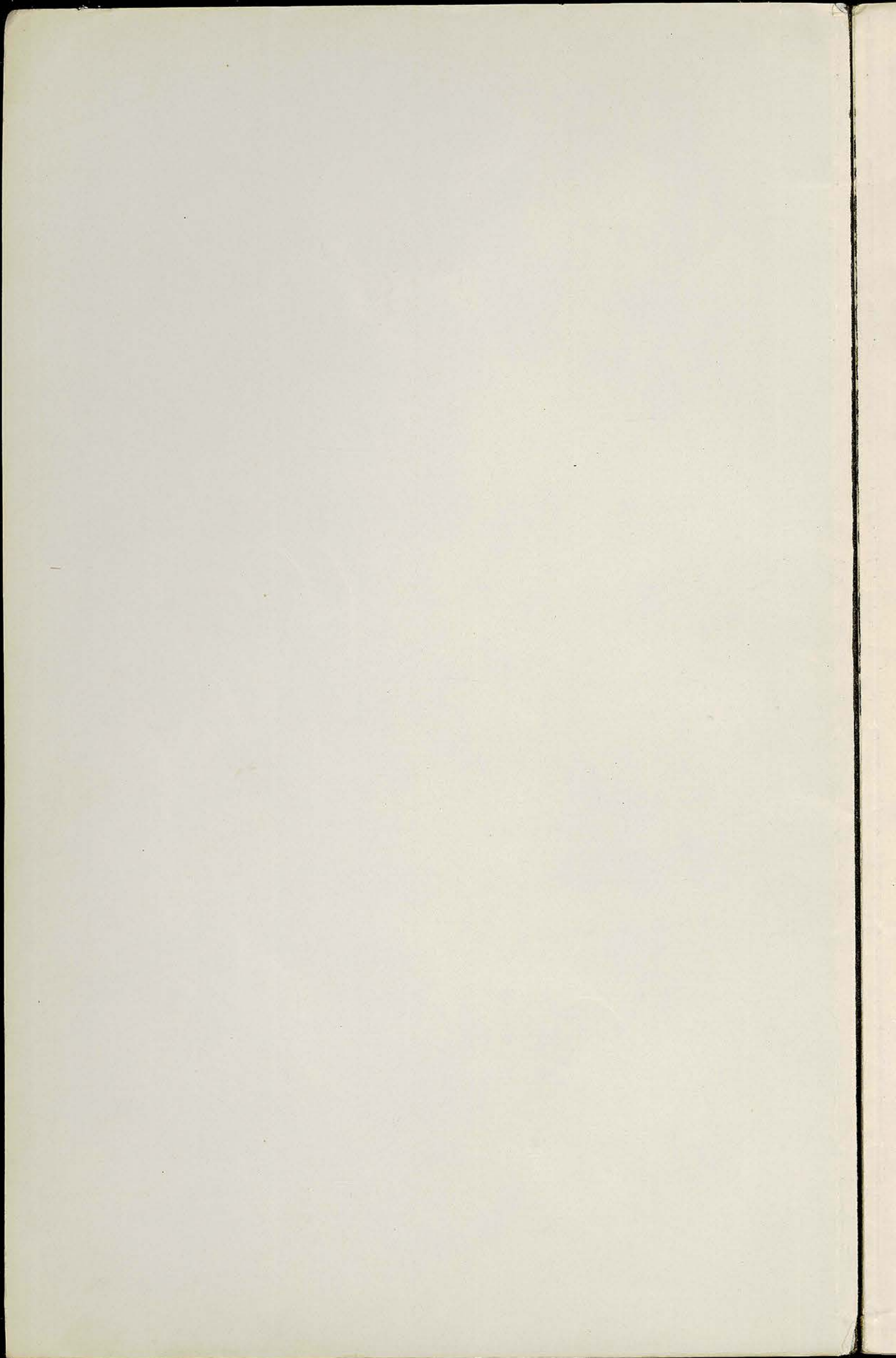


Philosophie der Kunst

A.



Philosophie der Kunst

I.

Die Kunst als "Ausdruck" und die Mittel-  
lungsformen der Erlebnismwirklichkeit.

Die Aesthetik, welche ohne illegitt=  
me Voraussetzungen begründet werden soll, hat  
mit dieser Frage angefangen: "es gibt Kunst=  
werke - wie sind sie möglich?" Mit dieser  
Fragestellung ist aber die Möglichkeit ihrer  
Beantwortung noch nicht gegeben. Die Art wie  
das Faktum der Kunst für uns da ist, ist selbst  
bei der Anerkennung dieser ihrer Faktizität und  
der Notwendigkeit der daraus entspringenden  
Fragestellungen noch durchaus ungeklärt. Alles  
folgende hängt nun davon ab, inwiefern es uns  
gelingen wird, das Dasein des Kunstwerks als  
erstes - und einziges-Faktum - für die  
Aesthetik klarzumachen und damit dem Weg der  
weiteren Fragen ~~ihre~~ <sup>seine, die</sup> richtige Richtung zuzu=  
weisen. Wenn wir nun darauf reflektieren, was  
es eigentlich bedeutet, dass es Kunstwerke gibt,  
so müssen wir sagen: es gibt gewisse Gebilde,  
die von Menschen geschaffen wurden, die, trotz=  
dem sie den Stempel der hervorbringenden Per=  
sönlichkeit an sich tragen, unabhängig von ihr  
und rein durch sich, durch die eigene Kraft  
ihres immanenten Form-Material-Complexes un=  
mittelbare Wirkungen auszuüben fähig sind; Wir=  
kungen, die ihrem erlebnishaften Wesen nach

von denen der gewöhnlichen Erlebniswirklichkeit nicht scharf zu unterscheiden sind, in denen sich aber - selbst in diesem Stadium unserer Erkenntnisse über sie - Elemente eines normativen Verhaltens, einer Beziehung auf einen Wert zeigen. Gegen diese Bestimmung des Kunstwerks, wobei das immanente In-sich-Vollendetsein seines Aufbaus und die unmittelbare und dennoch normative Art seiner Wirkung das Wesentliche sind, lässt sich wohl kaum etwas einwenden, sondern nur dagegen, dass in diesem Werk das Faktum der Aesthetik erblickt und von ihm aus - mit der kantischen Fragestellung - der Aufbau der Aesthetik versucht wird: Wir müssen hier zwei andere, wichtige Möglichkeiten ins Auge fassen. Erstens ist es denkbar, dass man in dem Kunstwerk nicht den aesthetischen Wert oder nicht einmal seine höchste oder allein wesentliche Realisation anerkennen will, sondern diesen in dem - bewusst oder unbewusst metaphysischen - Begriff der Schönheit erblickt und nun ihre Objektivationen in Kunst und Natur näher untersucht, womit dem Kunstwerk nur die Bedeutung einer Realisation des aesthetischen Wertes zukommt - und es ist sehr fraglich, ob sie die höhere von beiden ist. Zweitens kann man von den Verhaltensarten der Menschen zu dem "Schönen" (oder eventuell: zu der Kunst) ausgehen und in ihnen das Normative aufzufin-

den suchen und als Kunstwerk nun die Totalität der Werke anerkennen, welchen gegenüber dieses normative Verhalten gesetzmässig eintritt. Es kann hier keineswegs unsere Absicht sein, gegen diese beiden, in sich mannigfaltig verzweigten Anschauungen zu polemisieren und durch ihre Kritik das Recht auf unsere Fragestellung zu erweisen: sowohl Polemik wie Rechtfertigung sollen die folgenden Ausführungen, als immanentes Ganze, enthalten, und nur gelegentlich bei Klärung einzelner Fragen wollen wir auf ~~das~~ entgegengesetzte andere Anschauungen näher eingehen. Hier seien nur folgende einleitenden Bemerkungen gestattet. Dass der Begriff des "Schönen" metaphysischen Ursprungs ist, kann nicht bezweifelt werden. In einer metaphysischen Systematik des gesamten Seins ist es also durchaus gestattet, <sup>diesen Begriff</sup> rein nach seinem hierarchischen Zusammenhang mit den über oder unter ihn geordneten Begriffen zu behandeln und aus ihm seine spezifischen Objektivationen (Natur- und Kunstschönheit) zu deduzieren. Es fragt sich nur, ob diese Systematik nicht zur Aufhebung der Kunst führt; d.h. zu dem Resultat, <sup>ob</sup> ~~das~~ das immanent in sich abgeschlossene, aus Menschenarbeit entstandene Werk nicht als etwas Vorläufiges oder sogar Verwerfliches erscheinen muss. Ueber das metaphysische Recht dieser Anschauung kann nur in ~~ei~~ anderen Zusammen-

hängen entschieden werden; hier/ist nur der Standpunkt zu betonen, dass damit die Tatsache der Existenz solcher Werke nicht erklärt, sondern nur beurteilt (beziehungsweise verurteilt) wird, dass es uns jetzt vorerst darauf ankommt zu wissen, wie die Kunstwerke möglich sind, daß wir deshalb - aus methodischen Gründen - jede Anschauung, die ihren erkannten Tatsachencharakter nicht zu erklären vermag, von uns weisen müssen, um - wie früher schon betont wurde - auf das metaphysische Problem der Kunst nur nach dem Begreifen ihrer Möglichkeit und ihres Wesens einzugehen. Wenn aber die systematisch-metaphysische Deduktion des Schönen (und aus ihm der Kunst) nicht als<sup>das</sup> /den aesthetischen Untersuchungen methodisch Vorangehende acceptiert wird, so muss gefragt werden: wie kommt die Aesthetik, die den Schönheitswert in ihren Mittelpunkt stellt, überhaupt zu dessen klaren Begriff? Von dem normativen Verhalten auf die Norm selbst zu schliessen, e ist ein offener Zirkel, denn mit welchem Recht wählt man gewisse Verhaltensarten zu einem unbekanntem und unbestimmten - Wert als den Normen entsprechende aus, vernachlässigt andere, wenn der Wert selbst, der diese Auswahl möglich macht, noch nicht gefunden ist? Und fügen wir hinzu: auf diesem Wege auch nicht auffindbar ist. Jede neuere Aesthetik, der es

weniger auf die letzte metaphysische Stellungnahme zum Faktum der Kunst, als auf das Begreifen ihrer Gesamtheit ankommt, sieht immer größere Schwierigkeiten in der, historisch verschärften, Vieldeutigkeit des Schönheitsbegriffes. Erstens ist das Schöne nur ein Moment in dem anerkannten ästhetischen Verhalten und es sind ihm viele andere, das Erhabene, das Komische etc. beigeordnet; zweitens soll sich das Geltungsreich dieses (in sich vieldeutigen) ästhetischen Centralwerts nicht nur auf das Verhalten der Kunst, sondern auch auf das der Natur gegenüber beziehen. Um hier zu einer Klarheit zu kommen, sind zwei Wege möglich: entweder wird der metaphysische Begriff des Schönen als leitender Wegweiser in der Auswahl - unbewusst - vorangesetzt, oder es werden die Verhaltensarten, die ~~den~~ <sup>sich</sup> den, historisch anerkannten, Kunstwerken gegenüber zeigen, untersucht und die ihnen ähnlichen der Natur gegenüber auch in die Aesthetik mit einbezogen. Im ersten Fall ist man, in verschleierte Form, zu der deduktiv-metaphysischen Aesthetik zurückgekehrt, nur wegen der unklaren Art der Voraussetzungen in wesentlich unklarerer Weise, im anderen Fall ist unsere Anfangsfrage, bloß in ebenfalls weniger eindeutig, gestellt. Dass es überhaupt eine Naturschönheit gibt, kann nur bewiesen werden, wenn entweder der Natur gegenüber, notwendig und gesetzmässig, sich ein re-



ceptives Verhalten zeigt, das mit dem, zu den Werken der Kunst, notwendig, identisch ist (wobei also dieses Verhalten als erkannt vorausgesetzt wird), oder wenn die objektive innere Struktur von Naturschönheit und Kunstschönheit ihrem Wesen nach dieselbe ist (was zu beweisen nur in einer metaphysischen Naturphilosophie möglich wäre, die aber ebenfalls - zum reinen Vergleich - dem Kunstwerk gegenüber unsere Fragestellung nicht umgehen könnte). Wir sehen: die Frage, ob das Kunstwerk oder das Schöne in den Mittelpunkt der ästhetischen Methodik gestellt ist, bringt augenblicklich das für das Schicksal der ganzen Aesthetik entscheidende Problem der Naturschönheit in den Vordergrund. Rein methodisch kann das Problem so ausgesprochen werden: entspricht der reinen Immanenz des ästhetischen Erlebnisses (dessen Charakter seit Kant als klar erkannt vorausgesetzt werden darf) notwendig irgend ein ihm angemessenes Objekt? Wenn diese Frage bejaht wird, so sind zwei Möglichkeiten da: Erstens muss die Naturschönheit als wesentliches Element aus der Aesthetik ausscheiden, denn in diesem Falle ist die Immanenz (die kantische "Interesselosigkeit") nur das subjektive Verhalten, das der gewollten und erreichten Immanenz des Werks notwendig entspricht und aus ihr folgt, und ein ähnliches Verhalten der "Natur" gegenüber beruht nur darauf, dass in ihr ein

"glücklicher Zufall" Konstellationen zu Stande bringt, die ein ähnliches Verhalten möglich, ihrer Zufälligkeit wegen aber niemals notwendig <sup>machen</sup> ~~machen~~ können; es gibt also höchstens dem ästhetisch normativen Verhalten verwandte Erlebnisse der Natur gegenüber, aber keine Aesthetik der Natur als Gegenstück zu der der Kunst. Zweitens wird die Naturschönheit dadurch gerettet, dass sie eine Folge von auf sie intendierenden, objektiven Kräften ist, dass sie das Ziel der Natur, die Offenbarung ihres Wesens ist, dass - mit einem Wort - es eine Aesthetik der Natur gibt, deren Kategorien, weil sie die objektive Struktur der Natur treffen, naturphilosophisch und weil sie die normativ-ästhetische Struktur erzeugen, ästhetisch konstitutiv sind, dass also Aesthetik und Naturphilosophie zusammenfallen oder wenigstens ein für beide sehr bedeutsames Gebiet gemeinsam besitzen. Wenn aber die oben gestellte Frage verneint wird, so ist das Zusammentreffen von objektiver Immanenz des Kunstwerks und subjektiver Immanenz des ästhetischen Verhaltens zufällig geworden; sowohl Natur wie Kunst können diese Immanenz des Erlebnisses hervorrufen, es ist aber weder für die Natur noch für die Kunst notwendig, dass sie es entstehen lassen. Die Kunst hat dadurch jeden für sich bestehenden Wert verloren: was sie leisten

kann, ist nicht ihre notwendige Folge, und nicht sie allein ist es, die diese Wirkung hervorzurufen vermag. Das Wesentliche ist die subjektive Immanenz des Erlebnisses, das als solches in sich vollendet ist, und von dem Objekt nur ~~erzeugt~~<sup>erweckt</sup> aber nicht erzeugt wird; für das Subjekt liegt also der entscheidende Accent auf dem Verhalten selbst und sofern es doch nicht rein in sich abgeschlossen bleibt, so ist es eine Vorbereitung für ein anderes subjektives Verhalten: für das Ethische. Wenn aber trotz alledem das Objekt auch hier zu einer Bedeutung gelangt, so wird es vielmehr die Natur sein, als die Kunst. "Da es aber die Vernunft auch interessiert,... dass die Natur wenigstens eine Spur zeige oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgend einen Grund, eine gesetzmässige Uebereinstimmung ihrer Produkte zu unserem, von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen... kann das Gemüt über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert zu finden", sagt Kant. Ob und wie dadurch auch die Immanenz des Erlebnisses aufgehoben wird, inwiefern dieses nicht doch ein ihr angemessenes Objekt (das Kunstwerk) fordert, um immanent verbleiben zu können, kann erst später untersucht werden; ~~zu~~<sup>zu</sup> betonen ist jedoch schon hier, dass aus einer solchen Problemstellung aus die Faktizität der Kunst nie aufgehoben werden kann: dass ~~e~~ Kunstwerke (und

einen Schaffensprozess) gibt), bleibt eine Tatsache, der die Folgen dieser Voraussetzungen nie eine Notwendigkeit zu geben vermögen. Ich verweise bloß auf den ungewollten methodischen Sprung, der - trotz aller ~~der~~ Feinheit der Einzelbemerkungen - die Abschnitte über das Ge-  
 nie von den grundlegenden der Kritik der ~~A-~~  
~~urteilskraft~~ <sup>Urteilskraft</sup> trennt. Aus alledem tritt die Rechtfertigung unseres Problems doch schon einigermaßen hervor: wenn auch noch nicht erwiesen ist, dass die Aesthetik nur auf diese Weise widerspruchlos aufgebaut werden kann (diesen Beweis soll die Gesamtheit unserer Ausführungen leisten) so scheint es doch, dass das Wesen der Kunst nur auf solche Weise zu erfassen ist; und zu beweisen ist nur noch, dass damit die ganze Aesthetik erschöpft ist. Wenn wir aber unsere ganze Aufmerksamkeit auf die Kunst konzentrieren, so bleibt noch eine methodische Gefahr übrig, die zu beseitigen ist, bevor wir das Faktum der Kunst <sup>solcher</sup> in Klarheit als Gegebenheit besitzen, dass wir von dortaus an ihr Begreifen fortschreiten können; diese Gefahr ist: die Kunst als Ausdruck des künstlerischen Willens und ihre Wirkung als das angemessene Ende eines adäquaten Mitteilungsprozesses. In der Tatsache der Kunst liegt nämlich mit einbegriffen, dass sie vom menschlichen, das Werk suchenden Willen hervorgebracht wird und dass sie

die Unmittelbarkeit des Affiziertseins mit der Erlebniswirklichkeit gemeint hat. Wenn diese beiden, mit dem Dasein des Werks simultan gesetzten Typen, der Schaffende und der Receptive, und der Prozess, der sich vom Schaffen über das Werk bis zum Genossen vollzieht, nicht genau untersucht werden, so kann das Faktum der Kunst nie in wirklicher, zur Weiterführung erforderlichen Klarheit zu Tage treten. Wenn also einerseits nicht darauf reflektiert wird, wie tief unwahrscheinlich es ist, dass die immanente Vollendung des Werks seine Existenz einem menschlichen (also brüchigen und unvollkommenen) Schaffensakt verdankt, und wenn andererseits die Merkwürdigkeit des/receptiven Verhaltens, dass es als Erlebnis, ohne Aufhebung seiner Unmittelbarkeit, ewig geltenden Normen entsprechen soll, nicht bewusst wird, wenn mit hin aus diesem Gegebenheitskomplex sein innerlich paradoxer Charakter <sup>nicht</sup> hervortritt, so ist die grosse methodische Gefahr entstanden, die Kunst der Erlebniswirklichkeit allzusehr anzunähern und so ihr eigentliches Wesen zu verkennen. Es entsteht die Gefahr, dass dieser Prozess als eine einfache, wenn auch möglichst intensive, Fortsetzung und Vollendung des Mitteilungsprozesses in der Erlebniswirklichkeit und das Werk als ein blosses/Mittel des Ausdrucks erscheint, was wieder die primäre Tatsache seines Daseins, seine immanente In-

sich-Abgeschlossenheit aufhebt. Denn in dieser Paradoxie, in dieser gleichzeitigen Nähe und Ferne zur Erlebniswirklichkeit liegt das Wesen der Kunst: indem wir ihr Dasein anerkennen, müssen wir gleichzeitig die Unwahrscheinlichkeit dieses Daseins klar erblicken und sie weder in eine Verwechslungen bringende und ihre wirkliche konstitutive Eigenart verdeckende Nähe zu anderen Wertsphären bringen, noch dürfen wir eine ebenfalls verwirrende, allzu grobe Verwandtschaft zwischen Kunst und Erlebniswirklichkeit bestehen lassen, wodurch beide in ihrem eigensten Wesen getrübt werden. Da unsere Aufgabe jetzt darin besteht, das Faktum der Kunst möglichst ungetrübt zu erhalten, müssen wir sie, so wie sie in ihrer selbstverständlich scheinenden Unwahrscheinlichkeit sich unmittelbar aus der gewöhnlichen Erlebniswirklichkeit erhebt, zu erblicken versuchen und - soweit dies überhaupt möglich ist - nichts als dieses ihr Dasein und das Dasein der Erlebniswirklichkeit voraussetzen, um die Verwandtschaft und die Ferne beider zu einander offenbar werden zu lassen.

Wir werden aber in die Erlebniswirklichkeit als in etwas Unaufhebbares und nur als Selbstverständlichkeit Erlebbares hineingeboren. Darum wird für das einfache Nachdenken, das nur die in dieser Wirklichkeit, die sich in einer historisch gegebenen Fülle vor

uns ausbreitet, deutlich sich aufweisenden Li-  
 nien zu Ende läuft, die Wirklichkeit aber nicht  
 in ihrem wirklichen Wesen zu begreifen sucht,  
 alles durch die geschichtlich gegebene Vergan-  
 genheit der Menschheit Produzierte in einer  
 Atmosphäre der natürlichen Notwendigkeit und  
 fernab von jeder Fragwürdigkeit stehen. Für  
 ein solches Nachdenken und noch mehr für das  
 ihm entsprechende, unmittelbare Erleben hebt  
 das Dasein von etwas jede wirkliche oder denk-  
 bare Problematik auf. So werden hier die Wer-  
 ke der Kunst als eine un<sup>S</sup> angeborene freundli-  
 che und fraglose Selbstverständlichkeit erschet-  
 nen. Für alle unsere Stimmungen scheinen über-  
 all entsprechende Stimulancen hoher oder nie-  
 derer Ordnung in einer angenehmen und leicht  
 erreichbaren harmonia praestabilita bereit zu  
 stehen. Und von den Werken an deren nicht  
 ganz erreichten Vollendung ~~steht~~ unser kriti-  
 scher Scharfsinn sich wohltuend erprobt bis  
 zu dem schlechten <sup>hin</sup> Vollendeten, an die sich un-  
 sere hingeebene Ergriffenheit lautlos an-  
 schmiegt, von unseren Möbeln bis zu den Kathe-  
 dralen, von Zeitungsnovellen <sup>bis</sup> ~~bst~~ zur Divina  
 Comödia zieht sich der ununterbrochene und  
 nicht durchbrechbare Strom der geschichtlich  
 erlebten Continuität. Der Wert der niederen  
 Stufen wird durch den unbezweifel<sup>baren</sup> ~~ten~~ der hohen  
 in dieser Continuität garantiert und der stete

Zusammenhang von diesen mit jenen, gibt uns selbst mit den höchsten und kältest-einsamen Werken eine nicht aufhebbare Gemeinschaft. Von der mystischen Verkündigung Ham~~pa~~n's, dass Poesie die Muttersprache der Menschheit sei, bis hinunter zu dem albernsten Liedersingen der Ausflügler durchzieht unsere ganze Erlebniswirklichkeit der unerschütterliche Glaube von der die Menschen miteinander verbindenden, ihre Freuden und Leiden aussprechenden, erleichternden und erlösenden Macht der Kunst. Und die Werke der Kunst verlieren in diesem grossen Zusammenhange jede Isoliertheit: in ungebrochener und unverfälschter Geradlinigkeit strömt das, was die Künstler aussprechen wollen über ihre Werke, als adaequate Media der Vermittlung zu uns, und erreicht uns, und die Welt, die uns umgibt, verliert durch sie ihre oft drückende Verworrenheit und quälende Stummheit, sie wird einfach, klar, laut und selbstverständlich. Das grosse Bedürfnis der Menschen nach Mitteilung, das nur eine abgeschwächte Form ihrer tieferen Sehnsucht nach Gemeinschaft und Einheit miteinander ist, findet hier eine im Leben bleibende Erfüllung und eine das Leben bejahende Bestätigung. Und diese Verbrüderung des Menschen mit allen anderen Menschen, diese Antwort, die ihm auf seine nicht



aussprechbaren Fragen seine Welt, alle Men-  
 schen und die ganze Nation<sup>en</sup> geben, durchbricht  
 sein Beschränktsein in Raum und Zeit; er wird  
 befreit aus der soziologischen, nationalen und  
 zeitgeschichtlichen Isoliertheit, aus seiner  
<sup>bannt</sup>~~Gesamtheit~~ in die Welt, in die er eingeboren,  
 die ihm als unmittelbares Erlebnis gegeben ist.  
 So erlangt diese humane Selbstverständlichkeit  
 der Kunst einen hohen, aber zugleich weit über  
 sie hinausgehenden Sinn: die Möglichkeit der  
 allgemeinen und restlosen Mittelbarkeit von  
 allem Menschlichen wird in ihr offenbar und  
 durch ihre Existenz gesichert, dadurch aber  
 wird sie selbst nur ein Vehikel unter vielen  
 anderen dieser Mitteilung. Sie ist nur das  
 Organ, durch das die zur Wahren Mitteilung prae-  
 destinierte menschliche Seele, die des Genies,  
 sprechen kann; das Wichtige und das Entscheidende  
 ist aber das Faktum, dass so gesprochen  
 werden kann und der Inhalt, der so ausgespro-  
 chen wird. Das Kunstwerk ist noch da, ver-  
 schwindet aber in diesem Strom, der von Seele  
 zu Seele rauscht, immer stärker werden die Con-  
 turen seines abgeschlossenen Für-sich-seins  
 weggeschwemmt, bis schliesslich nichts mehr  
 übrig bleibt als eine Art von vermittelnden  
<sup>aber</sup>~~oder~~ zugleich trübenden Medium in dieser Ver-  
 bindung. Hier ist das entscheidende Moment die-  
 ser Gestaltung: die Bewegung, in der das Kunst-

werk ein Vehikel der Mitteilung ist, muss über das Werk selbst hinausführen, ihre über das angenehme und erfreuliche des bloß Erlebnishaften hinausgehende Bedeutung hebt die einzig wirkliche Garantie ihres Bestehens: die Werke der Kunst, auf.

Das ist die grosse Gefahr in der Bestimmung der Kunst aus einer solchen erlebten Tatsächlichkeit: indem die <sup>Kunst</sup> zum Organon des Wunsches zur Einheit wird, hört sie auf, sie selbst zu sein, wird in einen Zusammenhang eingefügt, der auf ihr steht und sie doch aufhebt. Der grossartige aber leichtfertige Flug des Geistes von dieser <sup>~</sup> seiner Sehnsucht zur ihrer Erfüllung überschlägt den alles entscheidenden Prozess des Reinmachens und der Selbsterkenntnis von Sehnsucht und verliert dadurch die Klarheit über eine mögliche Erfüllung. Wenn daher für Schelling die Kunst deshalb das Höchste ist, "weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muss", so muss die ganze, ebenfalls auf Erfüllung drängende Philosophie und Religion in dieses ihr vorgezeichnete Ziel einströmen, Was früher getrennt war, muss sich einen und das utopische Ziel des Denkens, von dem die

glanzvolle Vollendung der Kunst als Führer und Wegweiser stand, wird doch in der Philosophie selbst realisiert. Da hat sich aber - gegen den Willen des Denkers, aus der immanenten Logik dieser Problemstellung heraus - die Kunst selbst aufgehoben: alle ihre Erfüllungen sind nur kleine Inseln in einem Meere der Vereinzeltheit und des Ringens nach Einheit; wenn der Ruf zur Sammlung, der für das Denken aus ihnen ihnen erschallt, erhört wird, so hat der große Strom des endgültigen Zusammengehörens von Allem auch ihre schwachen und vorläufigen Dämme weggerissen und ihre Existenz - ihr einsames Für-sich-Bestehen - vernichtet. Dass aber eine solche Vereinigung überhaupt möglich ist, dazu ist ihre - unaufhebbare - so geartete Existenz, das einzige Zeichen und der allein mögliche Beweis.

Darum müssen wir diese Wirklichkeit verlassen und sie aus der Ferne und mit fremden Blicken betrachten, damit wir die Sehnsucht nach Vereinigung und ihre Erfüllungen, als deren vornehmste und einzig inäsch-reale sich vorerst nur noch die Kunst zeigt, als nackte Tatsachen sehen, und ihre wirkliche Struktur und ihr wahres Verhältnis zu einander begreifen können. Das erste, das sich bei dieser Aenderung des Augenpunkts, als naiv geglaubte, jedoch durch nichts bewiesene noch beweisbare Voraus-

setzungen zeigt, ist die Restlosigkeit und Adäquatheit in der zwischen-menschlichen Mitteilung. Diese Voraussetzung erweist sich, sobald sie über ein mehr als rein erlebnishaftes oder bloß praktisches Verhalten zu den Objekten hinausgehen soll, als naiver und unhaltbarer Dogmatismus, ist aber zugleich als Strukturelement der reinen Erlebnismöglichkeit, deren entscheidende, konstitutive Gebietskategorie. Denn die "Wirklichkeit" dieser Welt besteht eben darin, dass nichts in ihr vorkommen kann, was nicht augenblicklich den für das Objekt zwar subjektiv reflexiven; für das Subjekt dieser Wirklichkeit aber allein konstitutiven Charakter des "Erlebten" und "Erlebbaeren" aufnimmt. Der tiefe Unterschied, der diese Sphäre von allen anderen (sowohl des wie immer gearteten Erkennens, wie des ethischen oder religiösen Verhaltens etc.) trennt, ist, dass sich in ihr keine Maxime der normativen Stellungnahme zu den Objekten aufweisen lässt, dass sich also zwischen den verschiedenen "Erlebnissen" verschiedenster Menschen von den Prinzipien dieser Sphäre aus, keine Wert- oder Wahrheitsdifferenz zeigt, dass diese vielmehr rein subjektiv bleiben und nie eindeutig auf ein irgendwie garantiert gemeinsames Objekt treffen. Die Unterschiede, die zwischen ihnen vorhanden sind, sind die der Qualität und der

Intensität, sie sind also untereinander unvergleichbar, und jeder Versuch die verschiedenen Erlebnisse verschiedener Menschen zu ordnen und miteinander zu vergleichen, ist nur durch ein Verlassen des rein Erlebnishaften möglich. Diese Unbegrenztheit und Gegensatzlosigkeit dieser Sphäre, die so stark ist, dass selbst das "Kein-Erlebnis" auch nur in erlebnishafter Form erscheinen kann, bestimmt das Schwankende und Problematische der in ihr möglichen Mitteilbarkeit. Denn das Wesen des Erlebnisses kann nicht anders als durch seine qualitative Einzigartigkeit definiert werden, der gegenüber jedes Ausdrucksmittel blass, abstrakt, verfälschend und gerade alles wesentliche weglassend sein muss. Diese Diskrepanz zwischen Stoff und Form des Ausdrucks entsteht aus dem hier notwendigen Mangel an normativem Verhalten: jede Maxime, durch deren Annahme man in irgend eine Sphäre der Homogenität gelangt, setzt eine gewisse - für sie - konstitutive Zusammengehörigkeit und organische Verbindung des in ihr vorkommenden Stoffes mit den diesen organisierenden Formen voraus. Indem man durch Unterwerfung unter die Notmässigkeit der Maxime sich in die betreffende Sphäre hineinbegeben hat, ist in ihr und für sie eine absolute Eindeutigkeit und Mangel an Missverständnis sichergestellt? Die früh griechische Skepsis, die - wie z.B. im dritten Satze des *Georgias* -

die eindeutige Mittelbarkeit der Erkenntnis geleugnet und damit die von ihr ebenfalls beweiserte Möglichkeit einer Erkenntnis bis zur absoluten Wertlosigkeit herabgesetzt hat, meint und trifft letzten Endes nur die Erlebniswirklichkeit und nicht das Wissen. Nur weil es aus der Struktur des griechischen Geistes fern stand, Erleben und Erkennen streng zu scheiden und sowohl Subjekt <sup>wie</sup> ~~und~~ Objekt und Mittel des Erkennens der Sphäre des Erlebens zu entrücken, musste diese genaue Beschreibung der Struktur der Erlebniswirklichkeit zu der Skepsis der Erkennbarkeit gegenüber führen. Denn die Verschiedenheit des Zeichens vom Bezeichneten - z.B. des Wortes "Farbe" von der Vorstellung "Farbe" - bezieht sich nur auf die Erlebniswirklichkeit: die Farbe, die in der logischen Sphäre mitgeteilt wird, hat nichts mehr mit den Erlebnissen der Sinne zu tun, noch weniger mit den Unterschieden, die sich in ihrer Qualität bei den verschiedenen Individuen aufweisen. Durch den Willen zur Wahrheit, der Unterwerfung des Subjekts unter die Maxime der Logik, ist eine Sphäre entstanden, in der der Begriff "Farbe", als Material der logischen Formen, alle Qualitätsunterschiede seiner Erlebbarkeit verloren hat; und verloren haben muss, da mit dem Wollen der Logik das logische Subjekt simultan gesetzt ist und dieses hat

nichts mehr mit den qualitativen Verschiedenheiten, die aus den empirischen Subjekten entstammen, zu tun. Wenn hingegen ein Individuum einem anderen Individuum sein Erlebnis von einer bestimmten Farbe mitteilen will, so tritt die von Gorgias erkannte Diskrepanz zwischen Zeichen und Bezeichneten zu Tage: dann ist das Zeichen etwas *Abstraktes, Abgezogenes*, das gerade dem, worauf es ankommt, was den Erlebnischarakter des Erlebten ausmacht, seiner besonderen Qualität nie beizukommen vermag. Es kann hier also keine Garantie oder Kontrolle geben, dass der sein Erlebnis ausdrückende Mensch tatsächlich sein Erlebnis ausgedrückt hat und ob seine Mitteilung verstanden wurde; denn wenn er etwa - um den primitivsten Fall zu nehmen, - das andere Individuum auf das erlebniserrregende Objekt selbst hinweist, so ist in nachweisbarer Weise doch nur so viel geschehen, dass zwei Individuen vor einem und demselben Objekte etwas erlebt haben und dass sie ihre Erlebnisse eventuell mit denselben Worten bezeichnen. Die Worte sind aber für den Ausdruck jeder Erlebnisqualität gleich inadäquat und es wird immer unbeweisbar bleiben, ob die beiden selbst in diesem Fall dasselbe oder selbst etwas nur annähernd einander Ähnliches erlebt haben. Eine Eindeutigkeit kann <sup>nur</sup> ~~aber~~ erreicht werden, wenn auf die Mit-

teilung dieser Qualität bewusst verzichtet und das ihr gegenüber abstrakte, begriffliche Vehikel der Mitteilung als solches gewollt wird; wenn eine eindeutige und homogene, von Maximen bestimmte Sphäre entsteht. Jede dieser Maximengruppen (man denke etwas an die Axiome und Postulate der Geometrie) hat aber vom Standpunkt der Erlebbarkeit betrachtet, etwas Willkürliches, manchmal sogar conventionell Scheinendes, gerade das, worauf es dem Erlebnis ankommt, Vernachlässigendes und Vergewaltigendes. Eine Reaktion, die das genaue Gegenstück zu dem Bestreben der Logik ist, ihre Voraussetzungen, Elemente und Zusammenhänge von jedem Kriterium der Erlebbarkeit und jedem Vergleich mit ihr sorgsam frei zu halten. Es handelt sich in beiden Fällen um notwendige Selbstregulierungen der Sphaeren, um ihre unwillkürliche Tendenz, alles, was in ihnen vorkommt, den eigenen Strukturen entsprechend zu verarbeiten und alles Widerstrebende als (für sie) nicht-seiend zu behandeln. Dadurch wäre der notwendige Gegensatz zwischen der qualitativen Ungleichbarkeit des reinen Erlebens und jedem irgendwie denkbaren Ausdruck, der, wenn er Ausdruck sein soll, schon Gemeinsames zwischen den beiden Subjekten der gegenseitigen Mitteilung voraussetzt, begründet und als wesentliches Charakteristikon dieser Sphäre erkannt. Dieser Gegensatz selbst wird freilich innerhalb dieser



Sphäre stets verdunkelt und nur ganz selten zu Tage treten. Die Gründe dieser Unklarheit sind aber sehr verschiedenartig. Einerseits knüpft sich eine sehr grosse Masse der Erlebnisse dieser Wirklichkeit an das gewöhnliche praktische Handeln, wofür die abgestandenste und abstrakteste Begriffsbildung ausreicht. Indem hier weit mehr das ~~sich~~ in Handlung umgesetzte Erlebnis, <sup>als</sup> ~~es~~ selbst <sup>wichtig</sup> ~~nichts~~ ist, kann und wird garnicht untersucht werden, ob eine in ihren Consequenzen der Absicht des einem erlebenden Subjekt entsprechende Handlung des anderen Subjekts, wirklich das Verstehen des subjektiv Wesentlichen in der Absicht zum Motiv hat. Hier reicht die Uebereinstimmung von Absicht und Resultat vollkommen aus und nur im Falle des Versagens kann das Problem des Nicht-verstandenwerdens auftauchen; muss es aber nicht, da so viele andere praktisch näherliegende Motive (Böswilligkeit, Unfähigkeit etc.) zur Verfügung stehen und zudem das Subjekt an dem praktischen Gelingen seiner Absicht zu sehr interessiert ist, um auf - jenseits des Praktischen liegende - Gründe des Scheiterns zu reflektieren. Andererseits kommen in der Erlebniswirklichkeit in bunter Vermischung und grenzenloser Abschwächung allerlei Elemente bereits homogen verarbeiteter Wirklichkeiten vor, und einzelne normative Verhalten (das

aesthetische, das religiöse etc.) fordern auch eine gewisse Art der Erlebbarkeit, die scheinbar in einer übergangslosen Verlängerungslinie der Erlebniswelt liegt. Dazu kommt, dass jeder voreilige und ohne Erschwerungen zum Ziele eilende Intellektualismus nur in dem begrifflich Ausdrückbaren Wesenhaften<sup>S</sup> erblickt und die Sphäre der reinen Qualität allzu rasch und unerledigt hinter sich lässt und als bloße Quantität/möglichable behandeln zu können glaubt. Deshalb wird die Untersuchung dieser Wirklichkeit fast immer der Psychologie überlassen, die als Naturwissenschaft gar keine Organe für das Eigentliche dieser Welt haben kann, und für ihre Zwecke auch nicht zu haben braucht; die unser Problem von der Struktur dieser Sphäre, gar nicht zu fassen vermag, da für sie die adaequate Aussagbarkeit des Erlebnisses eine notwendige und fruchtbare methodologische Voraussetzung ist. Der entscheidende Grund liegt aber doch im Wesen der Erlebniswirklichkeit selbst: sie ist der dem Menschen "natürliche" Zustand, aus dem er, um in eine der homogenen Sphären, z.B. in die des normativen ethischen Verhaltens zu gelangen, <sup>sich</sup> gewaltsam herausreißen muss, in der er aber ständig, mit einer Art von Fallgesetz des Kreatürlichen, wiederkehren bestrebt ist; dessen Gegensatz zu allem anderen er deshalb, um sich die Uebergänge zu

erleichtern, unwillkürlich immer zu verwischen sucht. Darum wird das In-sich-eingesperrt-sein des bloß erlebenden Menschen nur ganz selten bewusst. Die glanzvollsten, bezaubernsten und raffiniertesten Hilfsmittel werden ausgespielt, um die Inadaequatheit von Ausdrucksinhalt und Ausdrucksmittel zu verdecken. Da sind vor allem die Gebärden und Betonungsnuancen des Verkehrs der Menschen untereinander, Gespräche z.B., vorhanden, mit ihren allseitigen bis ins grenzenlos kleine und feine heruntersteigenden Möglichkeiten der Differenzierung und mit ihrer grossen Schmiegsamkeit und Bereitwilligkeit gerade auf das Wesentliche und Einzigtige des anderen Individuums einzugehen. Aber alle Reizbarkeit Eindrücken gegenüber beweist doch nichts dafür, dass das, was hinter diesen Eindrücken steht, das Erlebnis, das sie hervorgebracht hat und das sie ausdrücken sollen, wirklich verstanden wurde, wie stark und fein auch die Komplizierung des Zeichensystems werden kann, durch Verfeinerung wird ihre Grundparadoxie nie überwunden. Daran schliessen sich die theoretisch begründeten Gegenüberstellungen des abstrakten, in sich bleibenden Begriffs und der das Wesen der sonst unaussprechbaren Qualität restlos treffenden Intuition an. Wobei jedoch stets übersehen wird, dass mit der Betonung ihrer alleinigen ~~Konstitutiv~~<sup>von</sup> ~~Gewalt~~

gerade ihre Mittelbarkeit zerstört wird: je mehr der Begriff, als Abstraktum, als dem "Wesen fremdes herabgesetzt wird, desto aussichtsloser scheint es, mit den ihm verwandten Mitteln der Sprache das "Wesentliche", den eigentlichen Inhalt auch nur annähernd anzudeuten. Dass aber die auf diese Weise zur Stummheit verurteilte Intuition bei allen Menschen die gleiche ist, d.h. dass dieselbe metaphysische Essenz der Aussenwelt zum Objekt wird und Individuen, die in ihrer aufnehmenden Qualität wesensgleich sind, als Subjekte hat, deren Identität nur durch das trübende Medium der abstrakten Ausdrucksmittel verdeckt wird, kann gerade hier nur behauptet aber nie bewiesen werden. So wird aus naivem Selbsterhaltungstrieb nichts unversucht gelassen, um diesen Abgrund zu überdecken. Und die praktische Wirklichkeit mit ihren Apparaten, die die Reinheit des Erlebnishaften bloß abschwächen aber nicht aufheben, kommt dieser Bestrebung entgegen: innerhalb ihrer matten Intensität scheint alles tadellos zu funktionieren und nur ganz selten, in den trauervollen Zeiten der großen Verlassenheit wird dem Menschen der Erlebnishwirklichkeit dieser Zwiespalt bewusst, wenn auch wieder nur subjektiv, nur "erlebt", nicht begriffen. "Alle diese Dinge sind anders, und die Worte, die wir brauchen, sind wieder anders", sagt eine

adsequat, als qualitativ gefärbte rein auf Aus-

Heldin von Hofmannsthal.

Inwiefern diese Lage der Dinge das ethische oder religiöse Verhalten beeinflussen kann, ist hier nicht unsere Aufgabe zu untersuchen; wichtig in diesem Zusammenhang ist nur die eine Frage: ob Zeichen, in des Wortes weitestem und umfassendstem Sinne, Erlebnisqualität überhaupt auszudrücken im Stande sind. Wenn diese Frage ganz klar gestellt wird, d.h. wenn man unter Ausdruck die vollständige Eindeutigkeit des Ausdrucksmittels, seine absolute Angemessenheit an Stoff und Inhalt und die ebenso unbezweifelbare Kontrollierbarkeit, daß das Mitzuteilende tatsächlich mitgeteilt wurde, versteht, so muss mit der so gestellten Frage ihre Möglichkeit zugleich verneint werden. Dann muss gesagt werden, dass wir über gar kein Mittel der Kontrolle verfügen, noch uns überhaupt eins denken können, womit festgestellt werden könnte, ob zwischen zwei erlebten Qualitäten, der Ausgedrückten und der Aufgenommenen, irgend ein Verhältnis von Gleichheit oder gar Identität besteht oder nicht besteht. Das Paradoxon der Ausdrucksmittel, wovon diese Unmöglichkeit herkommt, ist folgendes: entweder besitzen diese Mittel eine Tendenz zur Eindeutigkeit und Kontrollfähigkeit, so sind sie abstrakt, Begriffe, und mit sind dem rein qualitativen Inhalt unangemessen; oder sie sind ihm adaequat, als qualitativ gefärbte rein auf Aus-

druck der Qualität angelegte Zeichen und Andeutungen; so gibt es keine Möglichkeit festzustellen, ob sie - eindeutig, unverwechselbar und ohne Verfälschung - wirklich das mitteilen, was mit ihnen beabsichtigt wurde. Das Zusammenstimmen-Scheinen der motorischen Reaktionen, der Einklang von Stimmungen bei verschiedenen Menschen in einzelnen Lebenslagen, kann hier nicht als Argument gelten, weil ihm jede Nachweisbarkeit und Nachprüfbarkeit fehlen muss; jede Anschauung aber, die in den einzelnen qualitativen Erlebnissubjekten dieselbe qualitative, also letzten Endes erlebnishaft und erlebbare Substanz als Erklärung der adäquaten Mittelbarkeit erblickt, setzt eine Metaphysik voraus, die in dieser Sphäre und für sie nie beweisbar sein kann. Da die Paradoxie von Inhalt und Form für sie geradeso wie für die nichtmetaphysische Form Untersuchung besteht und durch das einfache Setzen einer einheitlichen Substanz hinter der Welt der Begriffe durchaus nicht aufgehoben werden kann. Auch können religiöse oder zum Religiösen zustrebende Erlebnisse hier nicht als Beweis dienen: das religiöse Verhalten der Seele ist eine homogene Sphäre mit normativ-allgemein gültigen Maximen, so gut wie die ethische, logische oder ästhetische; sie muss deshalb ebenso wie diese eine eindeutige Mittelbarkeit sui generis

ihrer eigentlichen Inhalte besitzen, wie diese aber beschaffen, was Inhalt und was Form dieser Mitteilung ist, kann nur durch die Analyse ihrer spezifischen Struktur, <sup>entschieden werden</sup> und es ist keineswegs gestattet, eine eventuell dort auffindbare und nachweisbare Art der Mitteilung in der reinen Erlebniswirklichkeit auch als realisiert vorzustellen.

Was wir also hier als Tatbestand dieses Strukturzusammenhanges vorfinden und zu begreifen haben, ist: der unaufhebbare Wunsch nach Mitteilung, der allgemeine Glaube, dass man wirklich das Gewollte mitgeteilt beziehungsweise in sich aufgenommen hat, das hier und da aufdämmernde Entsetzen, dass alle Mittel des Ausdrucks unangenehm <sup>nehmen</sup> sind und die heftige Sehnsucht die dadurch entstandene Kluft zu überbrücken - oder zu vergessen. Demgegenüber steht die eben festgestellte Paradoxie aller Ausdrucksmittel im Verhältnis zur reinen Qualität und die Tatsache, dass die Summe alles Mitgeteilten sich dennoch zu einer als Selbstverständlichkeit erlebten Continuität und Kohärenz zusammenballt. Diese <sup>ivität</sup> Faktum der Mitteilung zwingt uns einen neuen Begriff der Form als Ausdrucksmittel des Erlebnisses auf. Da die selbstverständliche Adäquatheit und immanente Homogenität der Ausdrucksform <sup>er</sup> sich als trügerisch erwiesen haben, müssen wir erst durch ihre getrennte Zergliederung als Ausdruck und als

Eindruck die Vorbedingungen dieses Begriffes genügend aufklären, um dann seine wahre Struktur erkennen zu können. Von dem Moment des Aufnehmens, des Verstehens der Zeichen aus betrachtet, erweist sich die Ausdrucksform nun als etwas auf Suggestibilität Angelegtes. Jede Mitteilung kann in uns ein gewisses Erlebnis, von rein qualitativer, subjektiv-unvergleichbarer Art hervorrufen, welches wir, da es in uns durch die von aussen auf uns zukommende Ausdrucksform und ihren Urheber erweckt wurde, in seinen Ausgangspunkt, den Mitteilenden hineinprojizieren und es, als sein Erlebnis, nacherleben. Je intensiver dieses Nacherleben ist, desto spontaner wird sich der Prozess des Hineinprojizierens vollziehen und mit der einzigen Ausnahme gewisser rein praktisch-emotionaler Gegenwirkungen, die prinzipiell nicht in Betracht kommen können, ist diese Intensität für das Subjekt das Kriterium des Verstandenshabens von der Seite des Aufnehmens. Eine ähnliche auf Suggestion und Intensität hinstrebende Richtung zeigt auch die Form als Aeusserung des Erlebnisses; nur ist hier der Drang nach Wirkung auf den anderen von <sup>noch</sup> reinen <sup>per</sup> emotionalen Charakter. Der Grad der Vollkommenheit in der Mitteilung entsteht einerseits aus dem sie begleitenden Gefühl, dass man sich wirklich ausgedrückt hat, welches Gefühl durch ein Er-



lebnis von Intensitätsgleichung~~en~~ des ursprünglichen Erlebnisses mit dem emotionalen der Ausdrucksbewegungen bestimmt ist, andererseits erprobt und kontrolliert es sich durch die Intensität im rückwirkenden Charakter des geäußerten Eindrucks beim Aufnehmen. Wir sehen also, dass das wesentliche Erlebnis von Sich-mitteln-können und Verstanden-werden von der Spontaneität und Intensität unmittelbarer Wirkungen und Gegenwirkungen abhängt, welche ihrerseits <sup>Funktionen der</sup> Suggestionskraft in den Formen des Ausdrucks sind. Aus dem unmittelbaren und nie durchbrechbaren Charakter der Erlebnissphäre folgt nun die für sie notwendige Illusion, daß starker, reicher und spontaner Eindruck Zeichen und Gewähr für wirkliche Mitteilung ist. Eine andere pragmatischere und für das unmittelbare Erleben noch kräftigere Gewähr bietet die Continuität der reinen Erlebniswelt. Indem alles (selbst das Ausbleiben des Erlebnisses) irgendwie doch ein Erlebnis ist, entsteht eine undurchbrechbare Stetigkeit und Dichtigkeit, die durch ihr Bestehenkönnen, dadurch, dass sie funktioniert, Garantien für das Unproblematische ihrer Grundstruktur zu bieten scheint. Aber dieses Funktionieren ist - wie jeder pragmatische Beweis - kein wirklicher Beweis, d.h. es kann durch ihn nur aufgezeigt werden, dass es in der reinen Erlebniswirklichkeit

Strukturbedingungen der Erlebnisformen gibt, die die praktische und erlebnishafte Stetigkeit dieser Sphäre bestimmen; dass diese aber die Mittelbarkeit des wahren Erlebnisinhaltes und seiner entscheidenden Qualität als Grundlage besitzen oder zur Folge haben, kann so nie bewiesen werden. Das tiefe und feine orientalische Märchen von Togrul Bey und seinen Kindern (Aus dem Buch von den vierzig Vezieren) kann das hier Gemeinte drastisch illustrieren. Hier handelt es sich darum, dass ein christlicher Prälat an dem Hofe eines orientalischen Herrschers durch Gebärden Fragen stellt, die schliesslich nur ein Derwisch - ebenfalls durch Zeichen - zu beantworten vermag; und sie scheiden in dem Glauben, sich gegenseitig verstanden zu haben, wo doch jeder vom ihnen einen ganz anderen Inhalt seinen Zeichen gegeben hat. Da aber die Zeichen pünktlich den gegenseitigen Erwartungen entsprachen, sah jeder in den (inhaltlich ganz anders gemeinten) Zeichen des andern die Antwort auf seine Frage u.s.w. Diese Continuität, die durch die Erfüllung jedes fremden Zeichens durch eigene Erlebnisqualität und durch ihre Projektion als Realgrund in den Träger des Zeichens entsteht, erhält sich durch die Flüssigkeit ihrer Inhalte und durch die Flüchtigkeit ihrer Formen: solange diese Continuität nicht brutal abgebrochen wird, kann alles, was den Erwartungen des

Subjekts widerspricht, doch aufgesaugt werden; weil infolge der neuen Erlebnisse sowohl die Erwartungen für die kommenden Erlebnisse wie die Erinnerungen der Erwartungen Vergangenen gegenüber <sup>sich</sup> in mehr oder weniger gleitendem Uebergang verschleiben und den veränderten Umständen anpassen. So ist die Continuität der Erlebniswirklichkeit gerade wegen dem<sup>s</sup> ständigen Fluss<sup>23</sup> ihrer bestimmten und bestimmaren Inhalte, deren Flüssigkeit mit ihrer Gebundenheit an die subjektive Qualität des unmittelbaren Erlebnisses zusammenhängt, möglich geworden; und das empirische, erlebende Subjekt geht, solange es möglich ist, nicht darüber hinaus. Diese unentschiedene Unmittelbarkeit ist ja <sup>sein</sup> ~~ih~~ natürliches Lebenselement als empirisches Subjekt und diese Continuität scheint für seine Existenz auszureichen: alle Eindrücke einer bunten weiten und bunten äusseren Welt können unmittelbar aufgenommen werden und die Unfähigkeit des Subjekts etwas ausserhalb seiner eigenen Erlebnisqualität zu erleben, wird von ihm nicht als Eingesperrtsein in die eigene Individualität, nicht als Kerker erlebt. Und es zeigt sich; ~~das~~ je feiner und differenzierter diese eigene Qualität der Erlebnisse ist, ~~desto~~ desto weniger wirkt sie als Kerker für das Individuum, desto weniger empfindet es das Bedürfnis über die Unmittelbarkeit der - im letzten

Grunde - solips<sup>is</sup>tischen reinen Erlebnis-  
 sphäre hinauszugehen, um eine mittelbare Sphäre  
 der Gemeinsamkeit zu erreichen. Aber die  
 äussere Wirklichkeit, die sich den Erlebnissen  
 darbietet, zerreißt immer wieder diese Conti-  
 nuität und selbst der stärkste Wille zum Ver-  
 bleiben in ihr wird durch den ~~K~~ äusseren Welt-  
 lauf gekreuzt: Die Continuität kann so vehem-  
 ent und brutal zerrissen werden, dass der  
 gleitende Uebergang von Erwartung zu Erinnerun-  
 gen und <sup>vice</sup> ~~universa~~ nicht mehr aufrecht zu erhal-  
 ten ist, dass ~~von~~ dem erlebenden Individuum  
 die reflexive, keinen Gegenstand treffende,  
 immer nur seine Subjektivität ausdrückende We-  
 sensart seiner Erlebnisse bewusst wird, dass  
 ihm so seine zusammenhängende Welt entschwin-  
 det und es einer leer und sinnlos gewordenen  
 Wirklichkeit gegenübersteht. Die stärkste und  
 sichtbarste Durchbrechung der Erlebniscontinui-  
 tät ist der Tod: er ist der Hauptgrund, <sup>deswegen</sup> dass  
 es keinen Menschen geben kann, der nie die  
 Continuität der Erlebniswirklichkeit verlässt,  
 um sich in eine Welt der verbundenen, gleich-  
 gemachten Subjekte, in eine Welt der Gemein-  
 samkeit und <sup>der</sup> homogenen Formen zu retten. Da-  
 rum konnte Schopenhauer sagen: "der Tod ist  
 der eigentliche inspirierende Genius oder der  
 Musaget der Philosophie. Schwerlich sogar  
 würde, auch ohne den Tod, philosophiert werden."

Uns aber ist <sup>es</sup> hier nicht so sehr um die Wirkung  
 des Wissens von dem eigenen Tode auf das erle=  
 bende Subjekt zu tun, sondern <sup>als</sup> um den Tod der  
 anderen, mit allen qualitativen Verfälschungen,  
 in das Leben des einen Subjekts hineinspielen=  
 den Individuen. In den Einleitungsseiten mei=  
 nes Essays über Beer-Hofmann (In dem Band "Die  
 Seele und die Formen) habe ich versucht, die  
 Phaenomenologie von diesem Abreißen der Er=  
 lebnisstetigkeit zu skizzieren: in dem Tode des  
 andern Menschen offenbart sich plötzlich seine  
 Fremdheit zu uns, "denn jede Illusion von Men=  
 schenkenntnis wird nur durch die neuen Wunder  
 und erwarteten Ueberraschungen des steten Zu=  
 sammenseins gespeist - Zusammengehörigkeit  
 wird nur durch Kontinuität lebendig erhalten  
 und wenn diese reißt, verschwindet selbst ~~es~~  
 die Vergangenheit; denn alles, was man von  
 einem andern wissen kann, ist nur Erwartung,  
 nur Möglichkeit, nur Wunsch oder Angst, nur  
 ein Traum, der irgend eine Realität erst durch  
 ein späteres Geschehen bekommen kann - und  
 jeder Riss zerreißt nicht nur die Zukunft für  
 alle Ewigkeit, er vernichtet auch die ganze  
 Vergangenheit. Darum ist aber dieser Tod  
 nichts Einzigartiges und Isoliertes: nur an In=  
 tensität und Endgiltigkeit übertrifft er "die  
 tausend Gräben und Schlünde irgend eines Zwie=  
 gesprächs". Denn die Continuität der Welt in

der Erlebnismwirklichkeit ist nur für das erlebende Subjekt notwendig und wird nur durch die Weite und Schmiegsamkeit in dessen qualitativen Apriori den Erlebnis<sup>mög</sup>lichkeiten gegenüber garantiert; und dafür, dass die Welt der wirklich gewordenen Erlebnisse dieser Subjektivität nur irgendwie angemessen wäre, gibt es keine Gewähr, ja sehr gewichtige Gründe für die Annahme des Gegenteils. So wird jedes Individuum immer wieder zum Verlassen der Erlebnismwirklichkeit gedrängt; wenn ihre Continuität reißt, erscheint sie wie ein Traum und die Welten der Gemeinsamkeiten wie Welten der wahren Wirklichkeit. Dieses Erwachen ist aber ein Aufgeben der Unmittelbarkeit (logisches Denken, ethisches Handeln nach Maximen etc.) und die Unmittelbarkeit wird stets als die eigentliche Heimat des Subjekts von ihm ~~erfunden~~ empfunden werden. Die Kunst scheint nun dazu praedestiniert zu sein, um diese Lücke aufzufüllen: alle Flüchtigkeit und Flüssigkeit der blossen Erlebnissphäre hat sie hinter sich gelassen und sich zu einer weit über Menschen und Zeiten hinausgehende Objektivität erhoben, und in ihren unmittelbaren Wirkungen treffen sich und vereinen sich die allein gebliebenen Subjekte. Die Kunst scheint die Sphäre zu sein, in der die Unmittelbarkeit der Wirkung nicht auf Kosten ihrer Eindeutig-

keit erreicht wird und damit scheint jede Angst und Sorge um das Eingesperrtsein des Individuums in sein Subjekt gehoben: es scheint nur ein Mangel an Ausdrucksfähigkeit zu sein, ein empirisches, überwindbares Hindernis, was die Subjekte so von einander scheidet: der vollkommene Mensch, das künstlerische Genie sprengt diese Mauern und kann sich völlig und restlos mitteilen. "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide". Dass dieser Wunsch der Kunst gegenüber entstehen musste, ist begreiflich, doch diese Einsicht ist noch kein Argument für das Begründetsein dieser Hoffnung. Dann worin unterscheidet sich die Kunst - wenn wir sie als unmittelbaren Ausdrucksakt des Mitteilungsprozesses fassen - gerade im wesentlichen Punkt, in der Eindeutigkeit und Controllierbarkeit dessen, dass wirklich der mitzuteilende Inhalt mitgeteilt wurde, von den anderen Mitteilungsformen der Erlebniswirklichkeit? Auch ihre Zeichen sind nur Zeichen und tragen denselben verwirrenden Fluch des Zeichen-seins an sich und das Erlebnis ihrer Wirkung ist - vom Standpunkt der Erlebniswirklichkeit aus betrachtet - nur an Intensität den anderen Erlebnissen überlegen; sonst trägt die Kunst keinerlei Gewähr dafür in sich das "Wesen" des Erlebnisses, das hinter ihr steht, das sie "ausdrückt"

wirklich und unverfälscht mitgeteilt zu haben. Im Gegenteil je unmittelbarer und tiefer ihre Wirkung ist, desto sicherer ist es, dass die Kunst als Ausdruck und Erlebnis sich von den anderen Erlebnissen gerade in Bezug auf Sicherheit der inhaltlichen Eindeutigkeit nicht unterscheiden kann: das Wesenszeichen der ganz tiefen künstlerischen Wirkung ist eben, dass in ihr das erlebende Subjekt gerade sich selbst am allertiefsten empfindet, dass es, das was in der Kunst geschaffen wird, gerade als das Offenbarwerden seines allerpersönlichsten Wesens erlebt, wenn sich diese Persönlichkeit auch zu einer ganzen Welt zu weiten scheint. Einen Beweis, ja selbst der Weg zum Aufsuchen eines solchen, dass dieses tiefe Erlebnis mit dem Erlebnis, das das Werk hervorgebracht hat, seiner Qualität oder selbst seinem Inhalt nach identisch wäre, ist nicht zu bringen. Was im Gefühl dafür spricht, dass eine so tiefe und echte Empfindung unmöglich gegenstandslos, ja betrügerisch sein kann, bringt die Wirkung der Kunst erst recht in die Nähe des Mitteilungsprozesses der Erlebniswirklichkeit, wo die Illusion lebendig war, dass die Suggestionskraft der Mitteilungsformen die Garantie für ihre Fähigkeit zur wirklichen Mitteilung bietet. Indem diese Illusion wegen des Verharrens in der Erlebnissphäre nicht als Illusion erkannt und



in der Suggestionskraft ein wirkliches Vehikel der Mitteilung erblickt wurde, konnten die Wirkungen der Kunst fast übergangslos als gerade Fortsetzungen der natürlichen Beeindruckbarkeit aufgefasst werden. So mussten Anschauungen entstehen, wie die von Hemsterhays<sup>u</sup>, dass das Schöne dasjenige sei, welches uns die grösste Menge von Ideen in der kürzesten Zeit gewährt. So musste aber auch durch eine solche Anschauung, in der die Kunst, als adaequater Ausdruck einer gemeinsamen und mitteilbaren Substanz gefasst wurde, das eigentliche Kunstwerk als blosses Vehikel dieses Mitteilungsprozesses immer mehr übersprungen werden und die Kunst zum Mitteilungsprozess zwischen Schaffenden und Geniessenden herabgesetzt werden. [Erst wenn diese Illusion als Illusion, zwar zugleich aber als allgemeines und unentbehrliches Element der Mitteilung von Erlebnissen erkannt wird, erlangen wir die Möglichkeit, den Begriff dieser Form zu fassen. Wenn sich die adaequate inhaltliche Mitteilung als unbeweisbar gezeigt hat, so wird man für das dadurch nicht aufhebbare Faktum und das Funktionieren des wie immer gearteten Ausdrucks eine andere Garantie suchen müssen. Dann wird man die Mitteilungsformen genauer ins Auge fassen und in ihr ein Schema erblicken, welches zwar nur ein abstraktes und darum inadaequates Zeichen, aber

doch ein Zeichen für das Erlebnis ist und deshalb über eine gewisse Kraft zum Erwecken neuer Erlebnisse und zur Suggestion der Erlebnisintensität verfügt. Das Wesen dieses Schemas ist durch seinen möglichst qualitativen und unmittelbaren Charakter bestimmt, dadurch dass darin alles Allgemeine, Abstrakte, Begriffliche nur ein notwendiges Uebel ist, dass es sowohl zu seiner Eindrucks- wie zu seiner Ausdrucksfunktion desto tauglicher ist, je konkreter es sich gestaltet. Sowohl die relativ hohe subjektive Sicherheit mit der geringen und zweifellos völlig unbeabsichtigten Einzelheiten der Äusserungen am deutlichsten eine Persönlichkeit zu bezeichnen und zu ~~berate-verraten-sich~~ verraten scheinen (die ganze Methode Lermolleffs in der Bestimmung der Maler zweifelhafter Bilder beruht auf dieser Voraussetzung) wie die menschliche Nähe und Stärke des Glaubens an Zusammengehören und Sich-verstehen, die aus eben diesen und nicht den rationalen und rationalisierbaren Elementen der Mitteilungsform entspringen, weisen eindeutig darauf hin. Während abstrakte, gewollte und kontrollierbare Mitteilungsformen nur zu rein praktischen Zwecken, also zu den niedersten und abgeschwächtesten Funktionen der Erlebnissphäre ausreichen. Damit wäre der deutlich zum Qualitativen hinstrebende, es aber dennoch nie erreichende Charakter dieser Form erkannt; dieser

Charakter hat aber das inhaltliche Missverständnis jeder Äusserung zur notwendigen Folge. Die paradoxe Struktur dieses Schemas besteht darin, dass es zur Illusion der inhaltlichen-Mitteilung vollständig ausreicht und diese dabei ebenso vollständig unmöglich macht. Diesen Charakter verdankt es dem Umstand, dass das qualitative Apriori der erlebenden und ihr Erlebnis ausdrückenden Persönlichkeit im Schema als Qualität und Intensität, als etwas ganz Konkretes wirkt und <sup>so</sup> ~~es~~ zur Uebertragung von Intensität und Erweckung von Erlebnisqualität fähig ist. Wobei jedoch Qualität und Intensität dem angehören, dem das Erlebnis mitgeteilt wird und hierdurch zu seiner Qualität und Intensität werden und von denen des Sich-Mittelnden prinzipiell verschieden sind. Denn dem reinen Erlebnis gegenüber ist jeder Ausdruck inadäquat: ein Schema; dieses Schema erhält aber bei jedem erlebenden Individuum eine Qualität sui generis, ja ist dem Wesen nach nichts anderes als die Projektion der Subjektivität des Erlebenden auf die "Träger" seines Erlebnisses, es ist die unmittelbare "Weltanschauung" des Individuums, die Färbung, das Cachet, das die ganze von ihm erlebte Welt von ihm erhält. Dass es sich hier um ein Apriori des Erlebnisses handelt, beweist die umformende Kraft dieses Schemas den Erlebnissen gegenüber;

jeder Mensch erlebt unmittelbar nur die eigenen Möglichkeiten des Handelns, Empfindens etc. bei anderen Menschen und ein Motiv, das seiner Psyche - der Qualität und der Möglichkeit nach - ganz fremd ist, wird er nur bei sehr höher Intellektualität und geringer Erlebnisintensität sich überhaupt vergegenwärtigen können. Freilich sind Breite und Intensitätsskala dieses Schemas bei den verschiedenen Persönlichkeiten total voneinander verschieden, aber jedes Schema umfasst die ganze, für das betreffende Subjekt erlebbare Welt; es kann für das Subjekt nichts existent werden, was nicht durch das Schema umgearbeitet wäre. Darum bedeutet aber (für das erlebende Subjekt) die Breite seines Schemas die Weite der Welt und seine Intensitätsskala die Grenze menschlicher Erlebnismöglichkeiten. Wenn also ein Mensch von dem tiefsten oder stärksten Gefühl z.B. spricht, so meint er die grösste Intensität des Gefühls, die für ihn erlebbar ist, und Tiefe, Stärke etc. bedeuten die durch sein Schema vorgezeichneten entsprechenden Erlebnisqualitäten. Und wenn das Subjekt durch einige seinem gewöhnlichen Wesen sehr fremde Erlebnisse getroffen wird, so hört das Funktionieren seines Schemas doch nicht auf: die "Träger" dieser Erlebnisse werden solange das Schema des Subjekts ausreicht durch ferner liegende und verborgenerer

Möglichkeiten seiner Erlebnisqualität ausgestattet und so noch immer innerhalb der apriorisch bestimmten Qualität des erlebenden Subjekts unmittelbar nach<sup>erlebt</sup>~~steht~~; Menschen, denen gegenüber selbst diese unmittelbare Auslegung nicht möglich ist, wird das Subjekt der Erlebniswirklichkeit als "pathologisch," krankhaft, wahnsinnig etc. erleben. (Dass diese Bedeutung des Pathologischen als Synonym für das Nicht-nach-erlebbare sich nur auf das unmittelbar erlebende Subjekt bezieht und nichts mit der medicinal-psychologischen Bedeutung dieses Begriffs zu tun hat, muss wohl kaum eigens betont werden). Der Drang des Subjekts nach Mitteilung ist von demselben Motive bestimmt, nur zeigt er sich notwendig in anderer Weise: das sich äussernde Subjekt wird sich unwillkürlich bestreben durch Mittel, die mit seinem qualitativen Erlebnisapriori enger zusammenhängen, wie die/aus der Sphäre der Gemeinsamkeit stammenden Worte, mit Gebärden, Stimmmitteln, Betonungsnuancen etc. gerade dem ihm Wesentlichen, dem qualitativ-Einzigartigen seines Erlebnisses Ausdruck zu verleihen. Dadurch ist aber die Unaufhebbarkeit des Missverständnisses notwendig gemacht. Denn erstens kann man durch diese qualitativen Ausdrucksmittel nur die Qualität des Erlebnisses ausdrücken oder suggerieren, um seinen Inhalt anzudeuten

sind die - im Vergleich dazu - immer abstrakte, und inadequate, Worte doch unentbehrlich. Zweitens vermischen sich diese qualitativen und qualitätsfremden Ausdruckselemente im Ausdruck selbst zu einer unentwirrbaren neuen Einheit, in der die Beziehung des abstrakten Zeichens zur nach Ausdruck ringenden Qualität, für den Aufnehmenden notwendig eine andere sein muss wie bei dem Sich-mitteilenden; es wird z.B. zur Bezeichnung eines Erlebnisses eigens ein Wort gewählt, weil es für den Sprechenden von Erinnerungen, die sich auf seine Erlebnisse beziehen, erfüllt ist, für den Hörenden ist aber dieses Wort entweder ganz erlebnislos oder seine eigenen Erlebnisse assoziieren sich daran, wodurch es einen ganz anderen als den beabsichtigten Accent erhält; und weil die Einheit von Wort und Betonung auch für ihn unabweisbar ist, wird die Auslegung mit seinen eigenen Erlebnissen in Beziehung gebracht. Drittens kann die Wirkung der qualitativen Ausdrucksmittel nie eine andere sein, als ein Eindruck, ein Erlebnis (das ist ja auch die Absicht des Sprechenden); aber dem Erlebnis des Zuhörenden gegenüber gilt auch alles, was über das Erlebnis des Sprechenden bestimmt wurde: es kann nur die eigene Qualität des Erlebnisses erlebt werden. Dass die Intensität des Erlebnisses, wenn auch mit der subjektiven Projektion der eigenen Erlebnisqualität, übermittelt werden

kann, scheint freilich ein Zeichen dafür zu sein, dass die Isolierung der erlebenden Subjekte doch nicht so vollständig ist, wie sie sich in unserer Analyse gezeigt hat. Und wenn wir <sup>es</sup> wieder hier nur wieder betonen müssen, dass das Intensitätserlebnis auch nur ein Erlebnis der eigenen Intensität ist, so scheint sich hier doch eine gewisse Art der Gemeinsamkeit festzustellen, die darauf hinweist, dass die Bedingungen des Erlebens überhaupt oder wenigstens ein Teil von ihnen allgemein und allen Subjekten gemeinsam sind. Es darf aber nicht vergessen werden, dass die Uebertragbarkeit der Intensität auch nur eine Suggestion, keine Mitteilung ist, dass sie nur in beschränktem Maße von der wirklichen Erlebnisintensität abhängt und viel mehr von der motorisch-emotionalen, erlebniserweckenden Kraft der, beinahe in sich selbständig gewordenen, Ausdrucksmittel; dass diese - bis zu einem gewissen Grad - die Fähigkeit haben, eine schwach im Erlebnis vorhandene Intensität stark zu suggerieren und dass sie, wenn sie keine motorisch-emotionale Welt Macht besitzen, die wirklichen Erlebnisintensitäten, selbst bei verfälschter Qualität, keineswegs anzudeuten vermögen. Dazu kommt noch die Undurchdringlichkeit der Ausdrucksmittel: wenn eine Intensität wirkt, so ist es so gut wie unmöglich zu entscheiden, ob sie aus

dem Erlebnis stammt, oder von den Ausdrucksmitteln hervorgebracht wird; für den Erlebenden sind das mitgeteilte Erlebnis und seine Mitteilung unzertrennbar mit einander verflochten. Diese Möglichkeit der Uebermittlung kann also nur auf eine ganz abstrakte Gattungsgemeinsamkeit hindeuten, die für den Aufbau einzelner Werk-sphären sehr wichtig ist (z.B. die Gesetzmäßigkeit der motorisch-emotionalen Suggestion von Intensität für die Aesthetik) aber keine wirkliche Gemeinschaft der<sup>er</sup> Subjekte innerhalb der reinen Erlebniswirklichkeit statuieren kann. Dieser fast völlig freischwebende Charakter der Ausdrucksmittel ist allerdings durch die Continuität der Erlebniswirklichkeit und ihrem subjektiven<sup>s</sup> Äquivalent und Organ, dem<sup>as</sup> Gedächtnis wesentlich gemildert und corrigiert: wenn die Eindrücke, die ein Subjekt dieser Sphäre ~~von~~ von einem andern erhält, zu einem intuitiv erfassten Gesamtbild zu convergieren scheinen (das eventuell sowohl intellektuell formuliert wie emotional ausgedrückt werden kann, z.B. durch das sichere Vorgefühl, wie die betreffende Persönlichkeit in einer bestimmten Lage handeln, empfinden etc. würde), so könnte man darin auch etwas wie eine Aufhebung dieser Isoliertheit erblicken. Jedoch unsere frühere Analyse dieser Continuität konnte ~~uns~~ uns davon überzeugen, dass auch hier vergebens eine Garantie für die Uebermittlungsfähigkeit der<sup>s</sup>



eigenst Persönlichen, des unmittelbar Erlebten möglich ist. Wir haben gesehen, wie labil, schwanken und gleitend diese dem Gefühl nach so sichere Convergenz in Wahrheit beschaffen ist. Und wir müssen hinzufügen, dass selbst durch ihre höchste erreichte Vollendung nur soviel bewiesen werden kann, dass das qualitative Erlebnisapriori die Fähigkeit hat, ganze Menschen und verwickelte Totalitäten <sup>zu umfassen</sup> umzufassen, sie mit der eigenen Qualität und Intensität <sup>zu durchdringen</sup> durchzudringen und so das eigene Subjekt mit zusammenhängenden Spiegelungen fremder Subjekte zu bevölkern. Dies alles kann aber nur die eigene Qualität haben und wird von keiner das Erlebnisapriori durchbrechenden, das fremde Wesen treffenden Intuition, sondern von dem Apriori selbst geleitet: der Kerker der eigenen Individualität hat sich zu einer Welt geweitet - ein Kerker ist sie dennoch geblieben. Damit kann freilich gegen die Möglichkeit einer religiösen Intuition nichts gesagt werden: die bezieht sich auf die Objekte der religiösen Sphäre und trifft - um bei unserem Fall zu bleiben - die "Seele" des Individuums; dass aber diese "Seele" mit dem unmittelbar gegebenen Subjekt der Erlebniswirklichkeit identisch wäre, dafür ist, hier wenigstens, kein Beweis zu führen. Selbst wenn es eine Religion gäbe, die den Begriff der Seele mit

dem des erlebenden Subjekts vollständig identifiziert, so würde dies auch nur für die Eindeutigkeit der unmittelbaren Mitteilung innerhalb und sub specie der religiösen Formen ein Beweis sein und mit dem Mitteilungsprozess der Erlebniswirklichkeit nur das Objekt nicht aber die Struktur gemeinsam haben). Die Paradoxie in der Mitteilung der Erlebnisse zeigt sich also darin; dass jedes Ausdrucksmittel sich verselbständigt und eine eigene Gesetzmäßigkeit erhält: indem die einzige Möglichkeit, das wirklich Unmittelbare am Erlebnis mitzuteilen, die Suggestionkraft der Mitteilungsformen ist, bekommen diese ein eigenes Leben. Sie erhalten die Fähigkeit, Erlebnisse zu erwecken, eröffnen aber dadurch nicht den Kerker der Individualität für den sich-Mittelnden; denn seine Erlebnisintensität schafft nur in sich selbständige Formen, durchbricht jedoch seine Schranken nicht; und sie können für den Aufnehmenden nur seine eigene Welt bereichern, doch niemals durch Einströmenlassen von fremder Qualität, ihr Abgeschlossensein aufheben. Dies ist das tiefe Elend und die unaufhebbare Vereinsamung des Menschen der Erlebniswirklichkeit; jede Annäherung an etwas "Allgemeines" im Ausdruck macht diesen von vornherein unmöglich und das wirklich Eigene gewinnt durch das Faktum des Ausdrucks, eine vom Aussernden, sei-

Diese schwankende Stellungnahme ist nur durch

Wollen und Wesen selbstständige und losgelöste Form, die eine eigene Dialektik, eigene unabhängige Wirkungsfaktoren und dazu eine undurchdringbare Immanenz besitzt. Denn die grausame und tückische List dieser Form besteht eben darin, dass sie den Drang nach Aeusserung auf die grösste Intensität im rein Qualitativen zutreibt, diese<sup>n</sup> die hinreissende und bezau<sup>n</sup>bernde Macht der unmittelbaren Wirkung verleiht - Wirkung, Wirkendes und Gewirktes aber, eben durch das Vehikel der Wirkung, der Unvergleichbarkeit des Qualitativen <sup>n</sup>wie zur Vereinigung und wirklichen Erfüllung gedeihen, sie vielmehr in einem nie völlig lichtwerdenden Helldunkel des Beinahe verschmachten lässt. Der Soli<sup>ps</sup>stismus ist also - wie aus den vorhergehenden Analysen schon klar geworden ist - der begriffliche Ausdruck für die innere Struktur der Erlebniswirklichkeit, und jede Logik, die aus dieser erwächst, oder in sie zurückzukehren beabsichtigt, ist gezwungen, die logische Möglichkeit des Soli<sup>ps</sup>stismus als etwas Unwiderlegbares, wenn auch ebenso Unfruchtbares unerledigt hinter sich zu lassen. Der Soli<sup>ps</sup>stismus ist nach Schopenhauers Worten "eine kleine Grenzfestung, die zwar auf immer unbezwinglich ist, deren Besatzung aber durchaus nie aus ihr herauskann, daher man ihr vorbeigehen und ohne Gefahr sie im Rücken liegen lassen kann". Diese schwankende Stellungnahme ist nur durch

die, aus eigener Kraft und Substantialität gesicherte, Kraft Macht des Begriffes, der sich definitiv von der Erlebniswelt abgelöst hat, aufhaltbar. Ob diese selbstständige Bedeutung des Begriffes, als Form der Logik und Vehikel ihrer nachweisbaren und allgemeinen Bestimmtheit einen methodologischen oder metaphysischen Accent hat, ist hier einerlei; wichtig ist, dass weder die logische Allgemeingiltigkeit irgendwie diese Heterogenität der Subjekte zu überwinden bestrebt sei, noch dass man in dem erreichten letzten metasubjektiven logischen Medium der Gemeinsamkeit und Eindeutigkeit ein verbindendes Medium für die Getrenntheit der Subjekte in der Erlebniswirklichkeit erblicke. Denn einerseits werden dadurch beide Sphären miteinander vermischt und der Logik für sie unauflösbare (weil ihrem Wesen nach nicht ihr aufgegebenes) Probleme aufgebürdet und andererseits wird dann die wahre Struktur der Erlebniswirklichkeit verdunkelt und die homogenen Werksphären, die in Beziehung zur Erlebbarkeit stehen, (Aesthetik z.B.), von vornherein durch einen falschen Begriff des Erlebnisses mit unfruchtbaren und Verwirrung stiftenden Voraussetzungen beladen. Jedoch weder für eine irgendeine Normwissenschaft, noch für den einzelnen nach Klarheit ringenden Menschen (also weder phänomenologisch noch psychologisch) ist diese scharfe und genaue Schet-

dung von Erlebniswirklichkeit und Normensphäre ohne weiteres gegeben, und der Zustand der Erlebniswirklichkeit, mit der Verlockung ihrer Unmittelbarkeit und der Gefahr ihrer Vereinsamung bleibt für jede Systematik ein ewiges Problem. Ob die Entfernung aus ihr sich als eine - religiös-metaphysische - Flucht in die Logik und die Ethik vollzieht, oder ob, nachdem die von ihr total unabhängige Logik und Ethik sichergestellt sind, eine Wiederannäherung, als Grundlegung für Aesthetik oder Religionsphilosophie, vollzogen wird, ist schon eine Detailfrage, die uns hier nicht zu beschäftigen hat. Wenn wir dennoch einige Typen der Lösungen andeuten, so wollen wir damit nur das Verhältnis von Aesthetik und Erlebniswirklichkeit zu grösserer Klarheit bringen. Dem griechischen Rationalismus war hier das Gefühl des *Entfliehens* so deutlich und so stark, dass für ihn das Aufsteigen einer wirklichen, nicht mehr dem Mißverständnis ausgesetzten Mittelbarkeit mit dem metaphysischen Accent des Teilhabens an dem Guten begleitet wurde, weil es für den in die Isoliertheit der unmittelbar und sinnlich gegebenen Welt eingesponnenen Menschen unmöglich schien, sich ohne höhere Hilfe daraus zu erretten. So entstand im Begriff dessen, woran die Seele teilhaben kann, eine neue, homogene, darum adaequat mittelbare *Sub* Instanz; und die Annäherung an sie, das Wach=

sen der Mittelbarkeit ist zu einer ethisch-metaphysischen Hierarchie geworden, in der, je mehr die schillernde, schwankende und trügerische Masse des Erlebten, des Nicht-seienden zurückweicht, destomehr die durch sie bewirkte Isoliertheit und Getrenntheit von den Menschen abfällt und eine wirkliche Gemeinschaft zwischen ihnen erblüht. "Deshalb haben ~~wir~~ auch die reinen und vorzüglich guten Menschen eine viel nähere Verwandtschaft untereinander", sagt Plotin. Kant, der den qualitativ unvergleichbaren und darum zur Mitteilung nicht fähigen Charakter der "passiven" Sinnlichkeit klar erkannt hat und auf die "Aktivität" und "Spontaneität" des logischen und ethischen Verhaltens seine Logik und Ethik aufgebaut hat, sucht in dem Begriff des Geschmacks als *sensus communis* ein Medium der Vermittlung zwischen den Welten der Normen und der Erlebnisse als Grundlegung seiner Aesthetik. Der Prozess des rapiden Verlassens von allem, was mit Sinnlichkeit behaftet ist, die sehnsuchterfüllte Heimkehr der befleckten und durch Unreinheit einsam gewordenen Seele zur Einheit des Begriffs, scheint seiner klar-sichtigen Gründlichkeit leichtfertig und ~~zu sehr~~ <sup>viel</sup> überschlagend. Er untersucht, ob es nicht erlebnisartige Verhalten gibt, die man "jedermann ansinnen" kann und muss, die deshalb voraussetzen und durch ihr Dasein beweisen können: "bei allen Menschen seien die

subjektiven ~~die~~ Bedingungen dieses Vermögens,  
 was das Verhältnis der darin in Tätigkeit ~~gest~~  
 gesetzten Erkenntniskräfte überhaupt betrifft,  
 einerlei". Durch diese Problemstellung, deren  
 Notwendigkeit aus Kants System wir später be=  
 greifen werden, wird aber unser Problem, wenn  
 auch nicht so krass wie bei Platon, doch wie=  
 der überholt und nicht ~~gehört~~ gelöst. Denn  
 was Kant aus dieser Zweideutigkeit rettet ist  
 kein Verhalten des Erlebenden, sondern das ~~de~~<sup>des</sup>  
 über gewisse Erlebnisgruppen urteilenden Men=  
 schen: ein logisches Verhalten. Wenn er also  
 auch den "Geschmack" als "was unser Gefühl an  
 einer gegebenen Vorstellung ohne Vermittlung  
 eines Begriffs allgemein mitteilbar macht",  
 definiert, so ist ~~es~~<sup>in</sup> diesem "ohne Begriff"  
 doch eben nur die Vörläufigkeit, das ~~erhalten~~  
 allmähliche Sich-aus-Klarheit-ringen dieser  
 Stufe gekennzeichnet, kein Positivum. Und  
 ihre Sicherheit, Eindeutigkeit und mithin ihre  
 Mittelbarkeit ist durch ihr unbewusstes aber  
 starkes Hinstreben und Hindeuten zur wirkli=  
 chen Reinheit: zur Logik und Ethik, durch ihren  
 Urteilscharakter und ihr Postulat der Allge=  
 meingültigkeit gewährleistet; dadurch, dass  
 ihre Voraussetzungen "subjektive Bedingungen  
 der Möglichkeit ~~und ein~~<sup>emes</sup> Erkennens überhaupt sind"  
 die bei allen Menschen die "nämlichen" sein  
 müssen. Der Zirkel, der hier begangen wurde

lässt sich vielleicht so am kürzesten bezeichnen: die allgemeine Mittelbarkeit dieses Verhaltens, auf die sein Ansinnen jedermann gegenüber hinweisen soll, wird durch die Urteilsform des Ausdrucks, und deren notwendig allgemeine und eindeutige (aber ebenso notwendig logische) Voraussetzungen bewiesen; und in Folge der Identifikation des "Verhaltens" selbst mit dem Urteil darüber, kann die allgemeine Mittelbarkeit dem Verhalten selbst zugesprochen werden. Dem gegenüber aber haben wir zu fragen: kann die Allgemeingültigkeit des sogenannten ästhetischen Urteils eine andere Basis als die logische besitzen, wenn deren Art auch wegen des ästhetischen Urteilsmaterials eine eigene Nuance aufweist? Wenn diese Frage - was uns notwendig erscheint - verneint werden muss, so zeigt sich erstens, dass das sich im Geschmacksurteil ausdrückende Verhalten schon an einem Wert orientiert ist, also die Erlebnissphäre verlassen hat und eine durch dieses Verlassen gewonnene Sicherheit in diese wieder zurückversetzt und damit die Geltungssphäre seines begründenden Wertes über Gebühr verallgemeinert; zweitens dass jedes Identifizieren von Geschmackserlebnis und Geschmacksurteil, ja selbst ihre allzustarke Annäherung an einander unstatthaft ist; drittens dass das "jedermann Ansinnen" nur durch eine ihr an sich



nicht zukommende ethisch-logische Interpretation beweisfähiger erscheint., als die von uns früher analysierte, nichts tragende und auf nichts treffende Sehnsucht nach Aufhebung der Isoliertheit und die Illusion ihres Aufgehobenseins. Das Mißverständnis der Ausdrucksform wird also auch bei Kant nur durch das nicht ganz bewusste Verlassen der Erlebniswelt, durch Intellektualisierung ihrer Struktur erreicht. Unsere Frage, die in dieser Terminologie etwa so lauten würde: ob die allgemeine Mittelbarkeit des Geschmacksurteils irgendwelche Garantie für eine wie immer aufgefasste Gleichartigkeit der ihm zu Grunde liegenden Erlebnisse, also für die Hebung des uns notwendig und konstitutiv scheinenden Mißverständnisses zu bieten vermag, kann hier noch nicht einmal aufgeworfen werden; und die von Kant aufgefundenen Möglichkeiten der Mitteilung können für unser Problem gar nicht in Betracht kommen. Frei-lich liegen in diesen Ausführungen Kants die wichtigsten Ansätze zu einer fruchtbaren Strukturanalyse der Erlebniswirklichkeit. In einer solchen dürfte der von uns immer stark pointierte negative Accent in der Mittelbarkeit weniger in der Negativität <sup>verharren</sup> ~~verharren~~ wie in diesen Untersuchungen: es/müsste klargelegt werden, welche die positiven, zusammenhaltenden Strukturbedingungen dieser Sphäre sind (z.B. die

Beziehung des qualitativen Erlebnisapriori zur empirischen Persönlichkeit; ihre Continuität und die Möglichkeit ihrer Veränderung in Zusammenhang mit Gedächtnis etc. Und in erster Reihe: ob sich in dieser die Persönlichkeit konstituierenden Apriorität nicht gewisse, wenn auch abstrakte, Gemeinsamkeiten zeigen, die die Continuität der Erlebniswirklichkeit erklären können u.s.w.). Es müsste also nicht nur unser Problem, wie die Mitteilung nicht beschaffen ist, sondern auch die Frage, wie sie in Wahrheit beschaffen ist, gelöst werden. Für uns kam es aber auf etwas anderes an: nicht an sich haben wir die Möglichkeit des Ausdrucks und des Verstehens in der Erlebniswirklichkeit analysiert, sondern um ihre Beziehung zur Grundlage Grundlegung der Aesthetik festzustellen. Ist doch die Stelle der Aesthetik im System der Philosophie, und damit die metaphysische Rolle der Kunst im Universum sehr stark durch dieses Verhältnis bestimmt: die Wirkung der Kunst scheint in ihrer Unmittelbarkeit dem aufnehmenden Erlebnis nahe verwandt zu sein und es sind sehr einleuchtende Theorien des Schaffens konstruierbar, die in diesem nur eine reiner und intensiver gewordene Form der Mitteilung überhaupt erblicken lassen. Dann aber ist eine Wertsphäre entstanden erreicht, die aus der Erlebniswelt Übergangslos herauswächst

und im gestalteten Werk nicht nur eine Stütze der objektiven und allgemeinen Giltigkeit hat, sondern wegen der Aequivalenz des Mitteilungsprozesses im Werk, im selbständig gewordenen Vehikel der zur Vollendung gebrachten Mitteilung, ein über alle Subjektivität hinausgehendes Organ für das unmittelbare Erfassen des Weltsinns besitzt. Es muss nur an die Aesthetik von Schelling, ~~Schell~~ Hegel und Schopenhauer erinnert werden, dass diese metaphysische Ueber-  
 äppnung der Kunst sichtbar werde; und letzten Endes liegt auch der Stellungnahme Platons und Plotins zur Kunst eine ähnliche Anschauung zu Grunde (worüber jedoch ausführlich an anderer Stelle zu sprechen sein wird). Hier kommt es nur darauf an, dass dadurch die Endgültigkeit und Selbständigkeit der künstlerischen Gestaltung und damit die Autonomie der Aesthetik aufgehoben ist. Wenn die Aesthetik eine Wissenschaft für sich sein soll, und nicht eine propädeutische ~~Vorbereitung~~ Vorbereitung zur Metaphysik oder Religionsphilosophie, so muss sie von der Voraussetzung ausgehen, beziehungsweise solche Voraussetzungen suchen, die für ihren letzten Wert, das Kunstwerk, eine eigene in sich abgeschlossene Bedeutung möglich machen. Sie muss, solange es ihr möglich ist, an der Immanenz ihres Gebietes festhalten, und erst wenn es bewiesen wäre, dass keine anderen Voraussetzungen zu finden sind, als solche, die

die Kunst nur als Moment in einem dialektischen Prozess und nicht als etwas in sich Fertiges, die Aesthetik also nicht als immanente, sondern bloß als ~~transzendend~~ transcendierende Disciplin bestehen lassen, ~~an~~ <sup>die</sup> der Möglichkeit ihrer Immanenz <sup>Aufgaben</sup> festhalten. Umso mehr als diese Immanenz im Wesen ihres letzten Wertes, dem Kunstwerk, stärker vielleicht als in jedem anderen centralen Wert anderer normativen Sphären, beschlossen liegt; weil mit der Aufhebung der Immanenz des Werks sein Dasein als Werk aufgehoben ist. Damit scheint die methodische Bedeutung unserer Untersuchung über den Mittelungsprozess in der Erlebnismwirklichkeit klar geworden zu sein: wenn in diesem Prozess eine adaequate inhaltliche Mitteilung möglich ist, so ist es denkbar, ja notwendig, dass sich eine allmählich ~~steigende~~ steigernde Hierarchie von dem unmittelbaren Erlebnisausdruck zur unmittelbaren Gotteserkenntnis aufbaut, in der die Kunst, bestenfalls, ein Durchgangsstadium ist; wenn es aber bewiesen ist, dass dieser Prozess zu keiner Mitteilung und Gemeinschaft tauglich ist, so sind die Organe, mit denen das "wahre Wesen" ergriffen wird von diesem radikal verschieden und der Kunst wird die paradoxe systematische Rolle zugewiesen, eine normative und allgemeine Unmittelbarkeit zu haben, einen objektiven überindividuellen Wert zu besitzen,

der einerseits mit den subjektiven Prozessen seiner Realisation notwendig verbunden ist, andererseits aber von innen nie in seinem Wesen getroffen wird. Diese  $\text{P}$  paradoxe und einzigartige Stelle des Kunstwerks, als des ewig gewordenen Mißverständnisses, macht erst die Selbständigkeit und Immanenz der Aesthetik möglich. Durch die Ewigkeit, Allgemeinheit und Objektivität ihres Centralwerts, ist sie scharf von der Erlebniswirklichkeit geschieden; durch die Spontanität und Erlebnishaftigkeit der normativen Wirkung des Werks, durch ~~eine~~ <sup>die</sup> Tendenz, nicht über die trübe und isolierende Unmittelbarkeit der Erlebniswelt hinauszugehen, ihr Mißverständnis nicht zu überwinden, ist jede mögliche Annäherung an andere Wertsphären von vornherein ~~ab~~ <sup>aus</sup>geschlossen. Die Kunst als "Ausdruck" erfordert eine in sich unselbständige transcendierende Aesthetik, das missverstandene und dennoch wirkende Werk eine immanente. (Ob und inwiefern diese methodische Stellung der Aesthetik für eine Metaphysik der Kunst von Bedeutung ist, kann und soll hier nicht untersucht werden).

Jede Aesthetik, die von Künstlern oder am unmittelbaren Dasein der Kunst interessierten Forschern geschaffen wurde, suchte die Lösung des Problems in dieser Richtung. Gleich~~wie~~ <sup>viel</sup> ob mit Semper in den Bedingungen des

Materials, mit Riegl im "absoluten Kunstwollen" mit Fiedler-Hildebrand in der produktiven Homogenisierungskraft der "künstlerischen Tätigkeit" das Wesen der Kunst erblickt wurde: immer lag diesen Bestrebungen die instinktive Sicherheit zu Grunde, dass die Autonomie der Aesthetik nur durch die resolute und scharfe Abtrennung des ~~Werk~~ Kunstwerks von jedem wie immer beschaffenen "Ausdruck" möglich ist; dass, um das Dasein des Werks begreifen zu können, ihm eine ganz eigene selbständige Gesetzmäßigkeit zugesprochen werden muss. Aber bewusst hatten sie nur die unkünstlerische Inhaltlichkeit im Aufnahmeprozess beseitigen wollen; das Vorurteil als ob die inhaltliche Erfüllung der Ergriffenheit des Receptiven ein Verstehen der Absichten des Künstlers wäre, und glaubten, auf anderer Art, doch an eine restlose Mittelbarkeit, nämlich an die des künstlerischen Willens, oder eventuell an die der Eigensetzlichkeit des Materials. So wurde für sie (in erster Reihe für Fiedler) der Schaffensprozess des absoluten Normative: das Werk ist die Realisation des rein gewordenen künstlerischen Willens und das der Erlebniswirklichkeit nahe, receptive Verhalten ist in seiner Inhaltlichkeit nur darum falsch und verwirrend, weil es nicht auf die wirklichen Absichten des Künstlers eingeht. Damit ist aber einerseits das

Prozess, als Vorbedingung, kann aber häufiglich  
 Wesen der Receptivität verkannt; die Sehnsucht,  
 die die Menschen zur Kunst führt, das Wieder=  
 findenwollen einer im Leben vergebens gesuch=  
 ten/sich vollendeten Welt wäre ein Irrtum,  
 eine Vorläufigkeit, aus der mit den pädagogi=  
 schen Mitteln der Aesthetik das "richtige" Ver=  
 halten, das Kennertum, das Eingehen auf die Ab=  
 sichten des Künstlers zu entwickeln wäre, wo=  
 durch aber die Kunst zu einer Art von Atelier=  
 Esoterik/herabsinken würde. Andererseits ist  
 aber dadurch, dass der Schaffensprozess das  
 schlechthin Ausschlaggebende geworden ist, der  
 einzig mögliche Ausgangspunkt der Aesthetik,  
 ihre einzige "Tatsache" aufgehoben: für Fried=  
 ler ist der Prozess das Ewige, das Werk nur  
 eine Station, eine Objektivation, etwas Frag=  
 mentarisches; "die Aufgabe der Kunst", sagt er,  
 "bleibt immer dieselbe, im ganzen ungelöste und  
 unlösbare und muss immer dieselbe bleiben, so=  
 lange es Menschen gibt". So ist die alte Ein=  
 deutigkeit nur mit entgegengesetzten Vorset=  
 zungen wiederhergestellt: es gibt etwas, das  
 mitgeteilt werden kann, und die Kunst ist nur  
 das Vehikel dieses "Ausdrucks", nur dass der  
 Inhalt problematischer geworden ist, weniger  
 allgemein, weniger allen Menschen gemeinsam.  
 Die "Tatsache" der Kunst bleibt eine wenig ge=  
 klärte Gegebenheit; denn das Dasein des Werks  
 der Kunst erfordert zwar den künstlerischen

Prozess, als Vorbedingung, kann aber unmöglich in diesem allein seinen Sinn erhalten und durch diesen seinen blossen Tatsachencharakter verlieren. Wenn die künstlerische Tätigkeit das Einzige und das Letzte ist, was uns zur Erklärung dieser "Tatsache" gegeben ist, so bleibt sie ebenso etwas schlechthin-Gegebenes und Hinzunehmendes, wie sie früher war: die Bedeutung aber, die diese "Tatsache" besitzt, und die in ihrer ganzen Schwere begriffen werden muss, liegt in dem tiefen Bedürfnis nach Kunst in den nicht künstlerischen Menschen, in dem hieraus unerklärlichen Dasein der Kunst, in deren systematischen und metaphysischen Sinn des Faktums der Kunst und in der <sup>T</sup>ätigkeit, die zu ihr führen muss. Indem dieses Motiv zum einzigen wird, entsteht die grosse Enge und Aesthetikhaftigkeit solcher Theorien: letzten Endes müssen sie darauf hinauslaufen, dass es merkwürdige, von allen anderen Menschen verschiedene organisierte Menschen gibt, die Künstler, aus deren psychologischen Verständnis ihr Hervorgebrachtes, die Kunst zu verstehen ist. Wenn aber nur durch ihr Verstehen die Kunst wirklich wirkt - wie ist das Faktum ihrer historischen Wirksamkeit zu erklären? wie ist es zu verstehen, dass ein und derselbe kulturhistorische Geist alle Aeusserungen einer Periode umfasst, dass Menschen, ohne auf das künstlerische Wollen einzugehen und es zu verstehen, sich



in den Werken ausgesprochen fühlen ? etc.

Riegl und seine Schule fassen das Kunstwollen auch weiter, verwischen aber auch dadurch den von Fiedler richtig erkannten Unterschied des spezifisch künstlerischen Wollens und der "Weltanschauung" und kommen, auf anderen Wegen, den älteren Theorien der adaequaten Mitteilung und des Ausdrucksnahes. In beiden Anschauungen ist aber das Mißverständnis, die notwendig inadäquate Mitteilung, enthalten; zu der klaren Ablebung der Kunst als "Ausdruck" konnten sie aber doch nicht kommen: Riegl, weil er in einer geschichtsphilosophisch-künstlerischen Gesamtaufassung nur das sich in den Werken (für den Philosophen) ausdrückende Gesamtwollen untersucht hat und auf den Aufbau und Unterbau dieses Systems nicht einging; Fiedler, weil er das - richtig erkannte - künstlerische Schöpfensprinzip zum einzigen Inhalt der Aesthetik hypostasierte und in dem inadäquaten Erlebnis des Receptiven nur eine pädagogisch zu überwindende Tatsache, nicht aber ein Strukturelement der Aesthetik erblickt hat. In beiden Fällen hat aber das einzige Faktum, worauf eine Aesthetik aufzubauen ist, seine Sicherheit verloren, es ist Mittel einer (an sich problematischen) Mitteilung geworden, hat sich in einen Prozeß aufgelöst. So ist aus keiner dieser bedeutenden Tendenzen eine Aesthetik geworden: bei Riegl entstanden wichtige Ansätze zu einer

Geschichtsphilosophie der Kunst, bei Fiedler zu einer Phaenomenologie des Künstlers, die aber beide, weil sie nicht bewusst als solche gewollt wurden, manches Unklare und Widerspruchsvolle an sich tragen. Dies tritt am klarsten bei Fiedler zu tage, der die alte "Ausdrucks" Aesthetik einfach umkehrt und statt das inhaltlich mißverstandene receptive Erlebnis in den Künstler zu projicieren und so einen adaequaten Strom der Mitteilung entstehen zu lassen, das technisch-künstlerische Wollen des Schaffenden zum - ebenso adaequat realisierbaren - Sollen des Receptiven macht. Dass dieses Sollen den Normen jeder möglichen Aesthetik widerspricht, haben wir bereits erkannt, dass es aber auch das Werk nicht zu erklären vermag, dass also nicht nur zwischen Receptiven und Werk, sondern auch zwischen Schaffenden und Werk eine paradoxe, inadaequate Beziehung besteht, zeigt sich in der für Fiedler notwendigen methodischen Consequenz; in dem Verzicht auf das Werk als erreichtes Sein, in der Betonung seiner Unerreichbarkeit. Damit hat Fiedler Schaffensprozess und Werk getrennt, nur musste er, in Folge seiner Methode, ~~das Werk~~, das Werk als unrealisierbar fassen, statt die Paradoxie zu pointieren, dass es zwar vom Schaffensprozess aus unerreichbar aber tatsächlich realisiert ist. Es zeigt sich also, dass

die Heterogenie der Ausdrucksbewegungen von der Seite der Produktivität gerade so wenig aufzuheben ist, wie von der Seite der Receptivität, dass der Werkgedanke die Heterogenität der auf das Werk zielenden Intentionen zur notwendigen Voraussetzung hat: das Missverständnis. Erst wenn dieses Missverständnis als die allein mögliche unmittelbare Mitteilungserkenntnis erkannt ist, wird es möglich, das Dasein des Werks in ungetrübter Weise zu verstehen: dann ist es nur mehr ein aufzulösendes Problem und nichts Unbegreifliches mehr, wie aus dem doppelten Mißverständnis (dem des "Ausdrucks" und dem des "Verstehens") eine Welt entsteht, die von keinem der beiden adaequat/erreichbar wird, die aber zu beiden in notwendigen normativen Beziehungen steht. Denn während der Mensch der Erlebnismöglichkeit die wahre Beschaffenheit seines Ausdrucksschemas nie wirklich erblickt, höchstens darunter leidet und es durch unklare Sehnsucht seines freischwebenden Charakters zu entkleiden sucht, jedes andere Verhalten des Menschen aber der adaequaten und eindeutigen Mittelbarkeit wegen die qualitative Einzigartigkeit der Ausdrucksschemata aufhebt und sie durch andere, begriffliche Mittel ersetzt, gewinnt in der Kunst gerade dieses Wesensmoment des Schemas zur alleinigen Substanz. Die von Willen und Wirkung unabhängige

eigene Dialektik dieses Schemas und seiner Ausdrucksmittel, die die tiefste Trübung in der auf inhaltliche Aequivalenz gerichteten Mitteilung verursacht haben, werden hier ganz rein und erlangen eine abgeschlossene und in sich ruhende Homogenität. Das wirre Beinahe sowohl von Nähe wie von Getrenntsein infolge des Schemas, wird hier zur scharf geschiedenen Doppeltheit des sich einsam über das Leben erhebenden Kunstwerks und des sehnsuchtsvoll vertrauten Verhaltens der Menschen dazu. Es ist Leo Poppers grosse Tat gewesen, dass er diese Grundtatsache der Kunst klar erkannt hat, wenn ihm auch sein kurzes, von Krankheit erfülltes Leben keine Möglichkeit bot, diesen Gedanken in seiner tief-künstlerischen und fein-essayistischen Weise auszuführen, wenn es auch seiner dem Wesen nach mehr auf das Künstlerische als auf das Systematisch-Philosophische gerichteten Persönlichkeit fern lag, aus dieser Erkenntnis eine Aesthetik zu machen. Aber sein hellseherischer Blick hat dieses Eigenleben des Werks klar erkannt und ebenso klar die notwendige Verbindung der beiden inadäquaten Verhalten, des Schöpfers und des Receptiven, zu dem Werk. In dieser Anschauung können alle Einseitigkeiten überwunden werden: für Leo Popper war die Theorie der Technik und des Materials die wahre Vorstufe zur Metaphysik der

Kunst; denn für seine Anschauung waren techni=
 sches Wollen und Gesetz des Materials metasub=
 jektive Träger des Willens zum Werk, <sup>der</sup> ~~er~~ über
 die wollenden und sich hingebenden Subjekte
 hinweg sich zu realisieren gezwungen ist und sich
 in dem Werk substantiiert, um ein von den Men=
 schen ersehntes, von ihnen erschaffenes, aber
 für ihren Willen und ihr Erlebnis doch nie er=
 reichbares irdisches Paradies zu errichten.

Durch die Erkenntnis dieser einzig=
 artigen und paradoxen Beschaffenheit des Werks
 ist der in sich klar gewordene Begriff seines
 Daseins erreicht. Zu diesem Begriff seines
 Gegebenseins mussten wir vordringen, um von
 hier aus sein wirkliches Wesen in Wahrheit und
 ohne Vermischungen mit anderen Bearbeitungen
 des Lebens erblicken und begreifen zu können.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arc.



