

2.

Tolnay Károly
példánya.

Országos Levéltár
a Lúrágy Archivumban,
1979, decemberben,

Tolnay Károly

Adolf Hühns

2. Kap.

Phänomenologische Skizze des schöpferischen

und receptiven Verhaltens.

im Geiz im Lukács.

Das uns als Resultat dieser Analyse "gegebene" Werk ist aber noch leer und inhaltslos; ja das Einzige, was wir jetzt schon ganz bestimmt über sein Wesen wissen können, ist etwas rein Negatives: die Gewissheit, dass weder das Erlebnis des Schaffenden, dessen "Ausdruck" das Werk nach gewissen Anschauungen sein soll, noch das des Genießenden, dem es "mitgeteilt" und von dem es "verstanden" wurde, irgend etwas Adequates darüber aussagen können. Dieses Nichtwissen ist aber, weil wir ^{keine} ~~ihre~~ Gründe, Beschaffenheit und Notwendigkeit erkannt haben, kein blosser Mangel an Wissen mehr, sondern eine Art von docta ignorantia: wenn für uns auch keine unmittelbare Erkenntnis vom Wesen des Werks möglich ist, so sind die Richtungslinien zur mittelbaren desto klarer und eindeutiger vorgezeichnet. Denn die ^{Inc} Kompetenz des schöpferischen und genießerischen Erlebens ist schon jetzt nicht mehr bloß eine ^a abstrakte Negativität, sondern jeder ^L von beiden kann als ein ganz bestimmtes und eigenartiges Gerichtetsein auf das Werk bestimmt werden, und das Werk selbst erscheint auch nur für das unmittelbare Erleben nicht in seiner wirklichen

Gestalt; einer begrifflichen Erkenntnis seiner Struktur ist es jedoch durchaus nicht unzugänglich. Es kommt nur darauf an, die Konkretionsstufe, des uns so gegebenen Werks, sowie die Schwimmerichtung im Treiben zum Werk bei Schaffenden und Receptiven zu erkennen und die so gewonnenen phänomenologischen Typen rein zu machen und zu Ende zu führen; damit wir das Werk in einer höheren Schicht seines Daseins erhalten, nunmehr inhaltlich erfüllt und zur vollständigen Klarheit der Struktur bloss noch einer Analyse bedürftig. Von dem so erlangten Werk aus betrachtet, erscheinen dann die beiden Richtungen des phänomenologischen Hinstrebens als einfache Nachkonstruktionen des ästhetischen Verhaltens, die den empirisch-psychologischen Prozess des Schaffens und des Geniesens gegenüber die normative Geltung von Maximen, von Befehlen zur Realisierung besitzen. So entsteht ^{die Reinheit} das für das Resultat im Aufbau der Ästhetik sehr folgenreiche Unterscheidung von Phänomenologie und Nachkonstruktion, deren Unterschied wir vorläufig nur als den Unterschied der Erkenntnis des ästhetisch relevanten Verhaltens vor dem erkannten Werk und dem nach ihm bezeichnen können: die Wichtigkeit der Betonung dieser Verschiedenheit in der methodischen Stellung wird sich im weiteren Verlauf unserer Untersuchungen erweisen.

Damit ist für das bis jetzt erreichte Stadium unserer Erkenntnisse die phänomenologische Untersuchung ins Zentrum der Fragestellung gerückt. Bei der Vieldeutigkeit dieser Methode und ihrer Ungewohntheit in spezifisch ästhetischen wird es notwendig sein, sie genauer zu bestimmen. Vor allem haben wir zu betonen, dass jede phänomenologische Forschung in welcher Sphäre immer des homogenen Verhältnisses des Dasein, das irgendwie Bestimmte- und Gesichertsein des centralen Wertes, auf den die Phänomenologie orientiert und gerichtet ist, voraussetzt. Es ist eine Selbsttäuschung, zu glauben, dass in der einfach gegebenen seelischen Wirklichkeit, die Stoff und Gegenstand der empirischen Psychologie ist, durch ein "Hinschauen" in "immanenten Fluss der Phänomene" Formen oder selbst Hindeutungen auf Formen, subjektive Beziehungen zum Überindividuellen, abgeschlossenes Vorahnungen und Erlebnisse des Objektiven vorfindbar sein könnten. Dass wir diese überhaupt erblicken, sie in ungelösten und heterogenen Ablauf der seelischen Wirklichkeit als Zeichen eines über diese Wirklichkeit gespannten und in ihr zu realisierenden Wertideals erkennen und begreifen können, müssen wir dieses Ideal bereits als gegeben irgendwie besitzen. Indem es nun - in des Wortes eigenster Bedeutung - vorangesetzt

wird, scheidet alles, ihm heterogen^e aus der
 nun in Betracht kommenden Wirklichkeit aus; die
 unklaren durch den richtungslosen Strom des
 Erlebens stets getrennten und abgeschwächten
 Hinweise auf das Ziel können offenbar werden,
 und ihre Andeutungen, Fingerzeige und Vorweg-
 nahmen der Realisation als Richtungen, die zum
 Wert führen, erkannt werden. Jedoch auch die
 Bedeutung des so reingemachten, phänomenolo-
 gischen Ausschnittes darf nicht überschätzt
 werden: was wir hier vorfinden, sind Bruch-
 stücke, Fragmente - vielleicht noch weniger
 als dies Konrad Fiedler, dessen Intuition wir
 die erste und bis jetzt einzige Phänomenologie
 des künstlerischen Schaffens verdanken, be-
 schreibt folgendermaßen dieses Stadium der
 homogen gemachten "sichtbaren" Wirklichkeit:
 "Es ist ein ungeheurer Irrtum zu meinen, dass
 wir von der sichtbaren Gestalt der Dinge eine
 nur einigermaßen reiche, zusammenhängende und
 entwickelte Vorstellungswelt besitzen; was wir
 als sichtbar in unseren sehenden Bewusstsein
 wahrnehmen, sind unzusammenhängende Bruchstücke,
 flüchtige vorübergehende Erscheinungen, und wir
 stehen hilflos da, wenn das Bedürfnis in uns
 mächtig wird, um ein zu Sehendes sichtbar zu ver-
 gegenwärtigen." So müssen wir uns darüber klar
 werden, dass das phänomenologische Treiben,
 mit dem das Werk erreicht wird, weder voraus-

setzungslos intuitiv gefunden, noch in einem fertig erkennbaren Zustand gegeben ist, dass es vielmehr erst aus den unsammenhängenden vorliegenden Fragmenten nachkonstruktiv ergänzt und aufgebaut werden kann.

Bewusst methodische Forschungen zur Phänomenologie wurden bis jetzt nur noch in der Logik vorgenommen. Was wir in der Ästhetik besitzen, sind teils - von Theorien beschwerte und darum für unsere Zwecke selten brauchbare - psychologische Analysen des rezeptiven Prozesses, teils Selbstbeobachtungen und Arbeitsnotizen und polemische Äußerungen der Künstler über das Schaffen, welchen gegenüber ebenfalls die größte Vorsicht im Gebrauch ratsam ist. Selbst die ausgezeichneten Untersuchungen Fiedlers (und nach ihm Hildebrands) sind aus dem methodischen Vorurteil entstehend, man könne durch das zureichende Begreifen des Schaffensprozesses das Wesen der Kunst ergründen, weshalb auch diese Darstellungen von Verwickelungen phänomenologischer ^{und} Verhältnismomente und Kategorien des Werks getrübt sind. Daher ist, wie aus dem bisher Gesagten folgt und leicht zu verstehen ist, die Bedeutung der Phänomenologie für den Aufbau der Ästhetik ungleich wichtiger, wie für den der Logik, und sie selbst zeigt hier eine viel größere innere Verwickeltheit wie dort. Der Grund beider, miteinander innig verbundener

Unterschiede liegt in den verschiedenen Begriffen der "Form", in Logik und Aesthetik, das in jedem Gebiet andere gearteten Verhältnisses der Form zum eigenen Gegensatzpaar (Inhalt, Stoff, Materie) einerseits und zur möglichen Realisierung im erlebenden Subjekte andererseits. Die Form in Logischen steht fest und ist gesichert, ohne irgend ein Zutun phänomenologischer Hilfskonstruktionen. Zweifellos können diese viel dazu beitragen, dass das Wesen der Logik, speziell aber die Welt ihrer Details klarer erkennbar werde, an und für sich ist aber eine Logik ohne phänomenologischen Unterbau durchaus denkbar, höchstens arbeitstechnisch nicht erreichbar. Denn sowohl der wesentliche und konstitutive Wert dieser Sphäre, wie das Subjekt, in dem er realisiert wird, stehen zu dem, wie immer rein gewordenen Subjekt der Wirklichkeit in keinem notwendigen Zusammenhange. Dass das Sein des Wertes im logischen Subjekt für das empirische Subjekt ein absolutes Sollen ist, ist nur für dieses und sein Verhältnis zum Wert, nicht aber für den Wert selbst konstitutiv. Die innere Struktur des Ausdrucks im empirischen Subjekt nämlich ist für Wesen und Ausdruck des Logischen nur ein trübendes und verfälschendes Medium; diese ganze Sphäre muss in ihrer ganzen Totalität beiseite geschoben werden, damit der

Eingang zur Logik frei werde, und es kann keinen
 Prozess der Reinigung oder der immanenten Wei-
 terentwicklung von irgendetwas hier ~~Wesentli-~~
 chem geben, wodurch es in die Logik hinüber-
^{tt}
 gereinigt werden könnte. Die Logik setzt eine
 innere Gleichartigkeit aller Subjekte voraus,
 ja sie kann - als Grenzbegriff - überhaupt
 nur ein und dasselbe Subjekt, das reine logi-
 sche (erkenntnistheoretische) Subjekt anerken-
 nen, und in allen Denkakten, die den Anspruch
 erheben, als logische in Betracht zu kommen,
 wird nur dieses eine Subjekt realisiert. Da-
 durch wird das die Menschen verbindende und
 trennende Schema der Mitteilung und das von
 ihm verursachte ^{Un}verständnis aufgehoben und
 beseitigt. Daraus folgt weiter, dass im logi-
 schen Prozess die Aussage und ihre Aufnahme
 einander prinzipiell gleich sind und dass jede
 Inadäquatheit, jede Verschiedenheit in der
 inhaltlichen Erfüllung der Formen nur als ein
 mangelhaftes Erreichen des logischen Ideals
 aufgefasst werden darf. Das ästhetische Ver-
 halten hebt aber die Wesensverschiedenheit der
 Subjekte nicht auf, besitzt sie und die Sehn-
 sucht nach einer nicht erreichbaren Identität
 derselben vielmehr als notwendige Vorausset-
 zung; der das ästhetische Werk konstituieren-
 de Begriff der Form entsteht eben aus dem Sche-
 ma der Mitteilung, nicht aber durch eine Aufhe-

dung desselben. Die daraus entspringenden wichtigsten Unterschiede logischer und aesthetischer Phänomenologie sind kurz folgende: die Aesthetik kennt nicht nur ein normatives Verhalten zu ihrem letzten Wert (das Werk) wie die Logik, sondern zwei: das schöpferische und das receptive; die wenn auch parallel laufend und einander beigeordnet, so doch ihrem Wesen nach völlig voneinander verschieden sind. Aus der näheren Beziehung zur Form der Erlebniswirklichkeit folgt aber für die Phänomenologie der Aesthetik auch ein engerer Zusammenhang von Wertrealisation und Erlebnis. Während der letzte Wert der Logik nur als ein Sollen für das empirische Subjekt dasteht und seine erreichte Realisation für dieses Subjekt nur ein Grenzbegriff ist, dessen Zugänglichkeit für irgendein Erlebnis höchst zweifelhaft und für die Logik gewiss nicht unbedingt erforderlich erscheint, liegt im Wesen des höchst^{vv} aesthetischen Wertes das Postulat seiner Erlebbarkheit begründet. Dass dieses Erlebnis notwendig inadäquat ist und das Werk nur in einem sehr uneigentlichen Sinne "trifft", ist eine Frage des Verhältnisses von Phänomenologie und Werksphäre und hat in der Phänomenologie selbst nur die Folge, daß der Begriff des Erlebens sehr compliciert wird, kann aber diesen Unterschied nicht verwischen. Diese Scheidung kann vielleicht am deutlichsten

sie in dem Gegenstand der Phänomenologie vor, ist

sichtbar werden, wenn die beiden Phaenomenologien in ihrer Beziehung zur Psychologie verglichen werden. Da zeigt es sich, dass die Phaenomenologie der Logik im Zustand der absoluten Trennung von jeder, wie immer gearteten Psychologie verharren muss, dass ihren Etappen und Elementen durchaus nicht immer psychologische zugeordnet werden können, und dass ihr Ablauf mit dem psychologischen prinzipiell nichts Gemeinsames haben kann. Der Befehl, der im Sollen der logischen Form ausgesprochen ist, kann sich auf keine psychologische Wirklichkeit beziehen. Wenn aber auch in der Aesthetik Phaenomenologie und Psychologie gerade so streng wie in der Logik getrennt werden, und der Psychologie jede Kompetenz der Aussage über das Aesthetische abgesprochen wird, so richtet sich das Sollen hier doch auf das Erleben selbst. Die aesthetische Norm scheidet ein Gebiet, das auch psychologisch bearbeitet werden kann, aus der Psychologie aus, konstituiert und homogenisiert es zwar nach ihren eigenen Begriffen und schafft daraus etwas, im Vergleich zur Psychologie völlig Neues und von ihr aus nie Erreichbares, hat aber mit ihr doch den unverarbeiteten Gegenstand gemein. Diese Gemeinschaft ist aber doch eine höchst peripherische und prekäre: denn es findet sich zwar alles unmittelbar Gegebene der aesthetischen Phaenomenologie in dem Gegenstand der Psychologie vor, ist

aber dort bis zur Unkenntlichkeit und Unbrauch=
 barkeit mit heterogenen Elementen vermischt und
 durch sie verdeckt; und deren durch psycholo=
 gische Bearbeitung errungene Reinheit macht
 sie vollends für die Aesthetik ganz wertlos.
 Soviel ist aber doch gewiss, dass die Phaenome=
 nologie der Aesthetik, im Gegensatz zur völlig
 apsychoologischen Logik, doch eine Psychologie,
 eine Lehre von den Formen der Erlebnisse ge=
 nannt werden muss. Freilich ist sie keine psy=
 chologia empirica, sondern eine psychologia
 rationalis normativa et methodologica, keine
 Naturwissenschaft, sondern eine, auf den letz=
 ten Wert ihres Gebietes bezogene, nachkonstruk=
 tive Völlendung der gegebenen Erlebnissewirk=
 lichkeit. (Diese Parallele bezieht sich auf
 die Einheit von Phaenomenologie und Nachkon=
 struktion: Die Phaenomenologie selbst ist
 prinzipiell unvollendet und kann ihre Vollen=
 dung nur nach dem ^{et} bekannten Werk, in der Nach=
 konstruktion erhalten). Die uralte und für
 das gewöhnliche Denken stets naheliegende Ver=
 wechslung von Sollen und Sein der Normen, von
 Maximen der Phaenomenologie und Kategorien der
 Werksphäre ist deshalb für die Aesthetik noch
 gefährlicher und irreführender als für die Lo=
 gik. Denn die Unmöglichkeit fertige Formen
 der ~~perreichten~~ Logik im Prozesse des Denkens
 bewusst realisieren zu können, musste leicht

offenbar werden und konnte die Struktur der Logik selbst nicht dauernd verdecken, wenn auch ihre Begründung hierdurch auf falsche Bahnen geführt wurde. Dagegen musste das Wesen des ~~ganzen~~-~~Asthetischen~~ der ganzen Ästhetik jahrhundertlang falsch aufgefasst werden, weil man in den konstitutiven Kategorien der Werke Verhaltensmassregel für die Künstler gesehen hat. So konnte man nicht nur keinen Unterschied zwischen schöpferischer und genieserischer Haltung wahrnehmen, sondern der Prozess des Schaffens musste in sinnloser und inadäquater Strenge rationalisiert werden. Doch diese ~~vorschnelle~~ Rationalisieren des seinem Wesen nach nicht Rationalisierbaren führte nicht nur zum Verkennen des eigentlich Schöpferischen im Schaffensprozess, sondern das Werk selbst, der "Ort" des ästhetischen Logos, wurde dadurch irrational. Es musste solchen oberflächlichen und reflexiven ^{sch}Mißbegriffen unzugänglich bleiben und darum als absolutes Rätsel, als innerlich Unbegreifbares, als Mysterium schlechthin erscheinen.

Solche Verwechslungen mussten für die Entwicklung der ästhetischen Erkenntnis schon darum sehr gefährlich werden, weil gerade in dem Verhältnis der beiden phänomenologischen Reihen zum Werk die dunkelste Frage der Ästhetik steckt: Das Mißverständnis.

Durch das Wollen der Wahrheit verlässt jedes logische Verhalten die Sphäre der Erlebniswirklichkeit; die Gesinnung zur Logik setzt diese Trennung von ihr schon als vollzogen voraus. Diesem unvermittelten Zerschneiden aller verbindenden Fäden zum Leben, diesem Verbrennen aller Brücken ^{hinter sich} verdankt die Struktur der Logik ihre Geradlinigkeit, Einfachheit und Klarheit. Der Sprung, der die einzige mögliche Bewegung vom Leben ins Absolute ist, liegt, als ihre Wirksamkeit beginnt, schon hinter ihr und nur ein mühsamer Weg trennt sie noch vom Ziele. Die Grenze ^z von Erlebniswelt ^m und Aesthetik ist aber fließend und kann erst im Moment der Rückkehr der zurückbleibenden Bewegung von erreichten Endpunkt zum Ausgang fest und sicher gezogen werden. Da in der Aesthetik das trennende und trübende Schema der Mitteilung nicht verworfen, sondern zur eigenen immanenten Homogenität geführt wird, scheint der Übergang im Verhalten des Subjekts vom ~~S~~-Schema des Ausdrucks ^{zu} zum Werk der Kunst ein allmählicher und gleitender zu sein. Dieses Verhalten selbst aber, weil es notwendigerweise immer etwas Erlebnishaftes an sich haben muss, kann nie ganz bis zum Absoluten gelangen, und das Absolute dieser Sphäre, das Werk, ist gerade aus dem zur-Substanz-werden des Trennenden entstanden.

So ist hier, innerhalb der bereits aesthetisch homogenen gemachten Welt ein unüberbrückbarer Abgrund da, der mit harter Unerbittlichkeit die bis ins Letzte reingewordenen Subjekte von dem Objekt ihres ~~Scheidens~~ Strebens scheidet. Während also jeder Abstand zwischen Subjekt und letztem Wert in der Logik nur social bedeuten kann, dass das Ziel noch nicht erreicht wurde, ist hier der Sprung ins ^W Wesen des Aesthetischen selbst begründet und muss innerhalb der Aesthetik selbst vollzogen werden. Weder von dem das Werk suchenden Willen seines Schöpfers, noch von dem ganz zum Werk hingeneigten, zur Bereitschaft gewordenen Verhalten der Receptiven führen Wege zum Werk: immer steht ein ^b ~~Ap~~ ^{Grund} ~~spruch~~ zwischen ihnen und kann nur durch die rätselvolle, wenn auch notwendige und begreifbare Gnade des Sprunges überwunden werden.

Der im Vergleich zur Aesthetik wenig verwickelte Aufbau der Logik zeigt sich am deutlichsten im Verhältnis der Form zum Material als ihre notwendig coordinierte Gegenstands-paare. Wie immer auch dieses Verhältnis definiert wird, ob mit Cohen und seiner Schule als eine Art von Erzeugen jedes Inhalts aus eigener Kraft der Formen, oder mit Windelband ¹² ~~Loch~~ als ein Umschliessen der-Formen eines durch Formen undurchdringbaren Materials, für die Logik wird dieser Gegensatz stets nur als

ein relativer erscheinen. Sowohl die Begriffs-
 pyramiden der platonischen Systeme wie etwa
 Eduard von Hartmanns Auffassung, dass ein "re-
 lativer Inhalt"... selbst auch nur ein Formen-
 complex, aber ein noch nicht als solcher durch-
 schauter und in seine reinen Formenbestandtei-
 le analysierter" ist, liegt die Voraussetzung
 zu Grunde, dass die Welt der Logik, im Ueber-
 gang von zu Inhalte werdenden Formen und zu
 Formen durchgearbeiteten Inhalte, sich von
 dem rein formellen $\epsilon\gamma$ die zur nur materiellen
 $\pi\epsilon\omega\tau\eta$ $\nu\eta$ ausdehnt; welche beide aber für
 die reine Logik, die nicht metaphysisch sein
 will, nur Grenzbegriffe sind und praktisch-
 methodisch gar nicht in Betracht kommen. Die-
 se Einfachheit der Struktur, die die Logik
 der homogenen Relativität des Formen-Material-
 Gegensatzes verdankt, fehlt vollständig in der
 aesthetischen Sphäre. Ihre Struktur ist durch
 Stellung und Art des zum Werk erwachsenen Sche-
 mas, eines von Inhalten erfüllten und wieder
 Inhalte erweckenden Formgebildes, das die bei-
 den phänomenologischen Subjekte in die norma-
 tive Verbindung miteinander setzt, bestimmt.
 Aus dem Begriff des Mißverständnisses folgt
 nun, dass die in den phänomenologischen Sub-
 jekten entstehenden Bearbeitungen ihrer Inhalte
 durch ihre Formen sowohl von einander wie von
 den gemeinsamen centralen Formgebilde prinzi-

piell verschieden beschaffen sind. Dazu kommt dass die vom "Ausdruck" zum Aufnehmen~~en~~ sich hinziehende Bewegung des Mitteilens zwar alle diese Stadien durchlaufen und die durch sie determinierten Formen aufnehmen muss, dass aber ein vereinfachendes Weitergehen zu einem letzten Ziele in dieser Sphäre von vornherein ausgeschlossen ist. Weshalb auch bei jeder versuchten oder erreichten Realisation des aesthetischen Wertes der methodisch vorgeschriebene Gang aus der einen Phaenomenologie über das Werk in die andere, nicht aber - wie in der Logik - von der phaenomenologischen Vorarbeit auf einen einzigen letzten Wert gerichtet ist. Diese so bestimmte Richtung und die heterogene Beschaffenheit ihrer notwendigen Stationen verursachen, dass jedes hier vorgefundene Form-Material-Verhältnis ein in sich fertiges und absolutes ist. Wenn sich auch hier eine gewisse Relativität des Form-Material-Inhalt-Verhältnisses zeigt, so reicht sie nur bis zu den einzelnen sich als Endgültiges verabsolutierenden Stadien der Mitteilung hinauf; es wird eine höchst wichtige Frage für unsere späteren Untersuchungen werden, inwiefern sich den einzelnen Formungsprinzipien andere schon fertige Formen als Material darbieten und in dem sie sich von ihnen gestalten lassen, auf sie

Möglichkeit der Cojektation einer Fiktion.

wieder eine Wirkung ausüben. Die dreiteilig gegliederte Urstruktur der ästhetischen Welt, zu deren möglichst einfachen und primitiven Aufbau wir jetzt gelangen wollten, kann aber dadurch nicht geändert werden. So finden wir hier keine einheitlich auffallende aufbauende Homogenität, sondern drei von einander verschiedene, nicht auf einen Generalnenner regulierbare Gestaltungen dieses Gegensatzes vor.

Damit haben wir den Punkt, wo die phänomenologische Analyse beginnen kann, erreicht, denn jetzt ist es möglich geworden, die von uns geforderte Konkretionsstufe des als gegeben vorausgesetzten Werks zu bestimmen. Wir können natürlich nicht scharf genug betonen, dass alle eigentlich künstlerischen Prinzipien des Werks in seinem jetzt erreichten Begriff ^{bloß} implizite enthalten, nicht aber explizite erkannt oder begriffen sind, dass es also für uns jetzt noch mehr aufgegeben als gegeben ist. Das wesentliche Moment in dieser Deutlichkeit des Werks, worin es sich jetzt schon vom blossen Schema der Mitteilung unterscheidet, ist die gewollte, mit seinem Begriff simultan gesetzte Dauer und geforderte Allgemeinheit seiner Wirkung. Bei jeder mehr unwillkürlichen oder aufgesetzten Objektivation der Mitteilung, bei einem Briefe etwa, ist die Möglichkeit der Objektivation einer Wirkung,

die über das bloß Persönliche hinausgeht, ~~nur~~ rein zufällig und nicht im Wesen der Äusserung selbst begründet. Trotz dieser scharfen Scheidung vorⁿ notwendiger und zufälliger Objektivierung zeigen diese halbfabrikat-artigen Äusserungen des gewöhnlichen Lebens am leichtesten den Weg, der vom Schema zum Werk führt. Dazu nämlich, dass ein Brief - um bei diesem Beispiel zu bleiben - die Sphäre der blossen persönlichen Mitteilung verlassen, dass er auch dort, wohin er nicht gerichtet ist, wo die stützenden Voraussetzungen seiner Verständlichkeit (vollständige Kenntnis der äusseren Umstände einerseits und der schreibenden Persönlichkeit mit ihrem Tonfall, Accentuierung etc. andererseits) fehlen, auch noch wirken könne, ist das sich-innerlich-abschliessen und -vollenden des Briefes erforderlich. Der gewöhnliche Brief enthält nur ein andeutendes Schema der mitzuteilenden Inhalte, sodass ^{zu} in seinem Verständnis die Erfüllung des Schemas mit durch den Brief erweckten, aber unabhängig von ihm erworbenen Erlebnissen und Wertungen über die Persönlichkeit des Schreibenden erforderlich ist. Und das Mißverständnis liegt nur darin, begründet, dass diese von dem Gewollten des Ausdrucks prinzipiell verschieden sind. Damit aber ein Brief die Wirkungsmöglichkeit jenseits

dieses bloß von einem bestimmten Individuum
 zum andern bestimmten Individuum reichenden
 Welt erlange, muss aus den andeutenden Bezie-
 hungen, die das Schema bilden, ein freischwe-
 bendes, in sich abgeschlossenes System werden,
 das immer und überall den Ausdruck eines per-
 sönlichen Erlebniscomplexes erwecken kann. Das
 Zusammenschliessen der Ausdruckselemente ver-
 deckt die sich ausdrückende Persönlichkeit,
 desto mehr, je vollkommener es gelungen ist,
 setzt aber, ebenfalls parallel mit dieser Voll-
 kommenheit immer weniger von dieser Ausse-
 rungsform unabhängig, erworbene Erlebnisse
 über den sich im Briefe mitteilenden voraus.
 Weil diese absolute Abgetrenntheit von Erlebnis
 und Persönlichkeit des Urhebers, für den Brief
 nicht erreichbar ist, darum ist er nur Zwischen-
 stufe zwischen Schema und Werk; jedoch gerade
 wegen des ihm Fehlenden, das für ihn selbst
 freilich kein Mangel ist, kann er ganz deutlich
 auf^{die} Trennung von diesen beiden Formen bei aller
 übergleichenden Ähnlichkeit gewisser Voraus-
 setzungen hinweisen, zugleich aber die eigent-
 liche Wesensart des Werkes zu erhellen helfen.
 Das Werk erscheint uns also jetzt als ein System
 von Erlebnisse inadäquat vermittelnden Schema-
 tas, das so vollendet in sich abgeschlossen
 ist, dass seine Wirkung, die als allgemein und
 notwendig gedacht ist, von nichts anderem als

den immanenten Beziehungen seiner Elemente zu einander getragen wird.

Das mehr oder weniger klare Hindeuten auf das Werk in einzelnen Mitteilungsformen des Lebens kann uns aber auch noch andere Momente seiner Struktur enthüllen. Wir erblicken nämlich in jedem solchen Prozess der Objektivation von Mitteilungsformen gewisse Arten der Versuche, das Schema des Ausdrucks nicht mehr in seiner unmittelbar gegebenen, unwillkürlich funktionierenden Gestalt verharren zu lassen, sondern es zu grösserer Deutlichkeit zu bringen, zu stilisieren. In diesem Stilisieren sind uns einerseits ein Ziel und Motiv, andererseits seine Mittel und Resultate von Bedeutung. Wenn wir auf Ziel und Motiv, bei denen es für unsere Betrachtung völlig gleichgültig ist, ob sie psychologisch bewusst werden oder nicht, reflektieren, so stoßen wir auf das Problem, welche Form der Gegensatz des Individuellen und Überindividuellen in dieser Sphäre annimmt. Auch für diese Frage findet die Phänomenologie der Logik eine einfachere und eindeutigere Antwort als die der Aesthetik: für sie ist die Erhebung über das Individuelle zugleich sein Verlassen, das Überpersönliche ist mit dem Unpersönlichen identisch. Die ganze Stellungnahme der logi-

schon Forschung zur Sprache als Ausdruck, steht
 mit der Tendenz sich so energisch wie möglich
 von ihren Trübungen rein zu halten - ich nehme
 als Beispiel die metagrammatische Urteils-
 theorie von Laeh^{ik} - die Versuche eine Logik
 aus reinen (den algebraischen nachgebildeten)
 Zeichen aufzubauen, wie es sich in dem logi-
 schen Kalkül von Leibnitz oder in der Logistik
 von Couturat^u besonders deutlich zeigt, sind
 für unsere Zwecke hierfür hinreichende Belege.
 Die Stilistierung hingegen, die sich in Werk der
 Kunst und in jeder wenn auch abgeschwächter,
 so doch sich in seiner Richtung bewegenden Ob-
 jektivationen der Mittellungsformen im Leben
 zeigt, besteht in einer paradoxen Ueberstei-
 gerung und ebenso paradoxen Vertilgung des bloß
 Individuellen; denn es muss jetzt schon wahr-
 scheinlich nicht mehr ausdrücklich betont wer-
 den, dass die Erlebnismwirklichkeit auch andere,
 auf das Praktische hinielende Objektivationen
 mit abstrakten^w Ausdrucksmitteln und soziologi-
 sche Allgemeingültigkeit hat, die aber für uns,
 die jetzt nur mehr das in die Richtung des Werks
 Hinstrebende aus dem Leben ausscheiden, nicht
 in Betracht kommen. Der für uns bedeutsame
 Stilistierungsprozess der Mittellungsformen hat
 zum Motiv eine Unzufriedenheit mit den einfa-
 chen Ausdrucksmöglichkeiten, die dem wirklich

Persönlichen im Erlebnis inadäquat erscheinen,
 und zum Ziel das Finden einer Form für die Aus-
 sage des Erlebnisses, ⁱⁿ der gerade dieses Aller-
^{gewöhnlichste} gewöhnlichste deutlich und eindeutig offenbar
 wird. Diesem Zielsetzen liegt ^{das} der dunkle allen
 "Tatsachen" der Erlebniswirklichkeit widerspre-
 chende, aber doch nie vertilgbare Gefühl zu
 Grunde, dass das ganz in sich reingewordene
 Persönliche des Menschen, wenn es alles been-
 gende des gewöhnlichen Lebens abgelegt und je-
 de seiner wirren und abgebrochenen Linien bis
 zu ihrem eigensten Endpunkt gezogen hat, in
 irgendwelche allgemeine und gemeinsame Welt
 mündet; dass also das Schema, die Ursache des
 Missverständnisses, nicht nur ein die Menschen
 trennendes, sondern sie auch verbindendes Prin-
 zip ist; dass es gerade das tiefste und eigen-
 ste Individuelle in sich einbezieht, und als
 seine Form auf eine diese Gemeinschaft umfas-
 sende Wirklichkeit trifft. Dieser Sehnsucht
 des Menschen der Erlebniswirklichkeit stehen
 die Werke der Kunst als eine Welt der Erfüllung
 gegenüber. Hier scheint dieses Gefühl eine
 vollständige Gerechtigkeit zu erhalten: denn
 während die durch das gewöhnliche Leben ge-
 kennnte Individualität sich nicht einmal vom
 Menschen zum Menschen adäquat auszudrücken ver-
 mag und so unausgesprochen und unbekannt ver-
 schwinden muss, wird in den Werken des Genies,

des persönlichsten aller Menschen, das Erlebnis zum ewigen Leben erweckt, und über den Wechsel von Zeiten und Menschen hinaus ist es in immer verstandenen Zeichen deutlich geworden. Was allen anderen Menschen menschlichen Lebensäußerungen versagt oder nur in höchst spärlicher und fragwürdiger Weise gegeben ist, wird hier erfüllt: das Schema der Mitteilung hat im Werk alles Brüchige, sowohl das leer Abstrakte wie das bloß Persönliche abgelegt, und die absolute Einheit des Individuellen und Ueberindividuellen scheint durch ihre Vereinigungen im Werk, durch eine coincidentia oppositorum erreicht. Was selbst den tiefsten persönlichen Lebensäußerungen noch fehlt, worin ihre Ergänzungsbedürftigkeit durch von wo anders hergeholtten Elementen entspringt, ist im Werk geleistet: rein aus sich heraus wirkt das gestaltende Erlebnis und braucht dazu kein Wissen und kein vorausgegangenes Erlebnis. Es fragt sich aber jetzt: was wirkt in diesem gestalteten Erlebnis, auf welcher Stufe des Begreifens wir jetzt das Kunstwerk besitzen, und was ist das Persönliche, das sich darin ausdrückt? Während die fragmentarischen, und bei aller unmittelbaren Wucht ihrer einzelnen Momente immer ergänzungsbedürftigen Persönlichkeitsäußerungen, die sich nicht zum Werk objektiviert haben, die Möglichkeit zu einer Convergens, zu einem Zusammenschliessen durch er-

gänzende Betrachtung in der Persönlichkeit des sich Mittellenden be-sitzen, auf deren approx-
 imativer Möglichkeit die Möglichkeit der Ge-
 schichtswissenschaft beruht, ist diese Einsam-
 tigkeit mit dem Begriff des Werks, des In-sich-
 geschlossen-seins, aufgehoben. Man verfolge
 die Wirkungsgeschichte irgend eines grossen
 Kunstwerkes, und man wird eine sich nie wieder-
 holende Fülle der von einander völlig verschie-
 denen Inhalte finden, in denen sich sein "Ver-
 stehen" objektiviert. Und das ist kein empirisch
 historischer Zufall. Die Geschichtswissen-
 schaft muss von der Anschauung ausgehen, dass
 alles Divergieren, das sich in der "Auffassung"
 einer Persönlichkeit zeigt, eine Folge ihres
 mangelhaften Begreifens ist und dass hier
 durch fortschreitende wissenschaftliche Arbeit
 eine immer grössere Annäherung an das "Wahre"
 möglich ist. Das "Verstandenwerden" der Kunst-
 werke kann aber nicht das Resultat eines ge-
 danklichen, wissenschaftlichen und darum im
 Vergleich zum Erlebnis immer abstraktiven Ver-
 fahrens sein, es muss das unmittelbare Erleb-
 nis des Verstehens, das Aufleuchten einer frem-
 den Welt als einer uns nur noch unbekannten
 eigenen in unserer eigenen Welt sein. (Eine
 solche Gestaltung des Stoffes der Geschichts-
 wissenschaft ist ebenfalls möglich; aus ihr
 entsteht - wie ich in der Einleitung meines

Buches "Die Seele und die Formen" zu zeigen versucht habe, - die Form des Essays als Kunstwerk). Dieses unmittelbare Sich-finden im Werk, dieses in tiefst Persönlichen von ihm Getroffen-werden, auf dessen zeitloser Wiederholbarkeit seine ewige Wirkung beruht, schließt jede Gemeinschaft-durch Möglichkeit einer Gemeinschaft zwischen Erlebnis des Schöpfers und des Receptiven aus. Das Missverständnis, das in der Erlebnismwirklichkeit nur eine *vérité de fait* war, wird hier zur *vérité interne*. Die notwendige Ergänzung jedes unmittelbaren Erlebnisses mit davon unabhängigen und zu großem Teil unlebendigen Wissen, ist zwar eine Abschwächung der Tiefe der Wirkung, zugleich aber eine Correctur ihrer absoluten inhaltlichen Willkür. Die Paradoxie der Ausdrucksform, die das Missverständnis verursacht, hat zur Folge, dass wenn sie alles Abschwächende, der Ergänzung Bedürftige abgelegt hat, jede Gewähr für selbst eine approximative inhaltliche Converganz zwischen verursachenden und verursachten Erlebnis verloren gehen muss. Gerade das Allerpersönlichste, der reingewordene qualitative Charakter des Schemas kann nichts Eindeutiges in seiner Inhaltlichkeit haben, sodass was in der Erlebnismwirklichkeit noch als eine der Correctur bedürftige und relativ corrigierbare trübende Gewalt erschien, im Werk, worin die-

schließender, von verschiedenen Willensrichtungen
 des Qualitativen das Gewollte und Realisierte
 ist, sich als ^kconstitutive und positive Notwen-
 digkeit zeigen. Das vollendete, seinen Normen
 wirklich entsprechende Werk der Kunst er-
 scheint uns hier als ein Formgebilde, das sei-
 nen Formen die Macht verdankt, in den Menschen
 aller Zeiten das ihnen eigenst Persönliche zu
 erwecken und als dessen Erfüllung zu ersicht-
 len; worauf die Möglichkeit dieser Wirkung be-
 ruht, werden wir erst später begreifen können.
 Der die "Persönlichkeit" des Schöpfers verden-
 ckende Charakter des Werks zeigt sich aber
 vielleicht noch klarer, wenn wir einen Blick
 darauf werfen, wer als Schöpfer hinter dem
 vollendeten Werk steht, also nicht, wie man es
 gewöhnlich tut, vom Schöpfer zum Werk, sondern
 vom Werk auf den Schöpfer zurückgehen, und nicht
 wie das ebenfalls zumeist der Fall ist, die
 Unmittelbarkeit des ästhetischen Verhaltens
 durch Beimischung von allerhand historischem
 Wissen trüben. Dann müssen wir sagen: es ist
 eine Denknöwendigkeit, etwas, was als Einheit-
 liches wirkt, als Einheit aufzufassen, und wenn
 es als Menschenwert wirkt, es als von einem
 einheitlichen Willen Geformtes zu sehen. Für
 diese Betrachtung werden also sowohl ein Torero,
 bei welchem brutale Zufälle das wirkliche Wol-
 len seines Schöpfers unkenntlich gemacht haben,
 wie eine Kathedrale, die die Arbeit vieler sich

ablösender, von verschiedenen Willensrichtungen und Erlebnissen erfüllter Generationen ist, sich als von einem Schöpfer geschaffene Werke zeigen; jedoch der "Schöpfer" eines solchen Werkes kann mit den empirischen Persönlichkeiten, die es zu stande gebracht haben, so gut wie nichts Gemeinsames haben. So verschmelzen Perugero und Signiprelli als Schöpfer der Florentiner Kreuzabnahme, Beaumont und Fletcher als Dramatiker, die Brüder Goncourt als Romanciers in einer neuen Persönlichkeit, die ästhetisch die einzig relevante ist.

Wenn wir nun diesen Begriff des Werkes nicht wie bis jetzt als etwas werdendes, sondern als Gewordenes analysieren, und das Resultat und seine Mittel betrachten, so muss uns seine Abgeschlossenheit in sich, das Freischwebende im Aufbau seines Systems am auffallendsten sein. Von unserem bis jetzt erreichten Standpunkt, wo wir das eigentlich künstlerische des Werkes noch nicht begriffen haben und es nur als eine merkwürdige, sich von allen anderen möglichen Arten der Mitteilung scharf abtrennende Ausdrucksform besitzen, kommen wir durch Analyse dieses Für-sich-seins des Werkes zu dem vorläufig leeren Begriff der konstitutiven Homogenität. Das Verwirrende und Undurchdringbare der Erlebniswirklichkeit entsteht daraus, dass ihre Elemente einander ganz heterogen sind.

dass sie aber in der persönlichen Erlebnisform
 des sie Aufnehmenden eine für sie reflektive^x
 Homogenisierung erhalten. Diese Homogenität,
 die die bloß erlebnishafte und, im Hegelschen
 Sinn, abstrakte Einheit des Apperzeptierten
 ist, muss in jedem Versuch, das Aufgenommene
 wirklich zu verstehen gekündigt werden, damit
 durch Reinigung der jetzt² verfallenden hetero-
 genen Elemente konstitutiv homogene Gruppen
 oder Systeme aus ihnen entstehen können. Diese
 Arbeit kann in der Erlebnistatswirklichkeit selbst
 nicht geschehen; dass sie möglich werden, muss
 z.B. in der Wissenschaft, diese ganze Sphäre
 mit ihrer ganzen Unmittelbarkeit verlassen
 werden. Diese homogene Erlebniseinheit, als
 etwas Letztes, Nicht-aufzuhebendes, absolut
 Konstitutives^k ist aber das vorgeschriebene Ziel
 des Werks und das Faktum seiner Erreichbarkeit
 und Realisation das eigentliche Fundament der
 Möglichkeit des Werkes selbst. Das Entschei-
 dende für die Struktur dieses homogenen Gebil-
 des ist einerseits, dass die es^k konstituieren-
 den Beziehungen ein völlig in sich abgeschlos-
 senes und immanent vollendetes System bilden,
 und andererseits dass die ~~beobachtete~~ beabsich-
 tigte Wirkung die reine Spontaneität des Erleb-
 nisses ist. Diese beiden Bedingungen bestimmen
 das Verhältnis der^k konstitutiven Homogenität
 des Werks sowohl zu der reflexiven der Erlebnis-

wirklichkeit wie zu den anderen ^K konstitutiven Organisationen der Lebenselemente. Wegen dieser Grundlagen seines Daseins muss der Charakter der ^K konstitutiven Homogenität in Werk stärker und tiefergehend sein als in allen anderen Gebilden: während eine wissenschaftliche Organisation eine sich bis ins Unendliche verbreiternde und sich aus neuem Schaffen neu ergänzende sein kann, sodass für sie ein in ihren Formen nicht aufgelöster Inhalt nur ein Problem aber nichts Problematisches ist; während für die ethischen Formen des Seins das sich den Normen nicht ^Ffügende weder aufgehoben werden muss, noch die Geltung der Normen gefährdet, sondern als ihr notwendig gesetzter Gegenpol (als Böses, Kreatürliches oder Adiaphores^m) in der Systematik seine Stelle findet, steht und füllt die Existenz des Werks mit der absoluten Durchdringung aller Elemente, die darin nur vorkommen können, von den Formen, die es ^K konstituieren. Indem das Werk nur durch den immer in sich geschlossenen Zusammenhang seiner ^K konstituierenden Beziehungsprinzipien ein Dasein erhält, können diese nichts, wenn auch vorläufig, unerledigt lassen oder es als Feindliches von sich abtosses. Der Prozess des Homogenisierens ist zwar seiner Natur nach ein ausscheidender, diese Auswahl ist aber aprio-

risch und absolut: was von dem im-Werk entstehenden homogenen Strom nicht aufgelöst werden kann, verliert dafür jede Existenz, es wird nicht geleugnet, oder als wertfeindlich abgestossen, kann aber im Zusammenhang dieser Homogenität gar nicht als existent gedacht werden (z.B. Hörbarkeit - für rein sichtbar homogene Formen). Was aber nur die Möglichkeit eines Einbezogen-werdens besitzt, würde, wenn nicht ganz erledigt, nicht an seinen ihm selbstverständlich gebührenden Ort gestellt, über das Werk hinausweisen und sein Dasein als Werk vernichten. Es zeigt sich hier eine praestabilisierte Harmonie von Form und Stoff in Bezug auf das Werk als seine unerlöseliche Existenzbedingung: der Stoff muss als die einzig mögliche Wirkungsphäre der Form und die Form als das reine Offenbarwerden des eigensten, nur von ihrem Erscheinen verschlossenen Wesen des Stoffes erscheinen. Denn nur so, wenn in Dasein des Werks jede nur denkbare Divergenz von Form und Inhalt aufgehoben ist, wenn es-ja nach dem Standpunkt -sowohl nur als Form wie nur als Inhalt betrachtet werden kann, besitzt es die Fähigkeit, zu der ganz reinen, in ihrem Begriff postulierten Wirkung, in der die Spontaneität des Ergebnisses nur gesteigert und vertieft aber nicht seiner Spontaneität und

Erlebnisartigkeit entkleidet wird. Das Schwanken und die Verwirrung in der Erlebniswirklichkeit entstehen aus dem bloß reflexiven Charakter der aufnehmenden Homogenität; indem diese keinen Gegenstand trifft, ist der Aufnehmende gezwungen, entweder über das Erlebnis hinauszugehen und die Spontanität aufzugeben, oder er wird, durch den reflexiven Charakter des Aufnahmeprozesses, von dem, was er nicht in sich aufnehmen will, entfernt. Bei der Wirkung des Werks liegt die Homogenität im Gegenstand des Aufnahmeprozesses, im Werk, es ist keine Möglichkeit da, darüber hinauszugehen und kein Ziel ist gegeben, das durch ein Verlassen des reinen Erlebnisses erreicht werden könnte. Das für einander^{reich} Beschaffensein von Form und Inhalt im Werk wird nun als erreichte Einheit zum Mittel einer anderen harmonischen prästabilität: der konstitutiven Aufbauelemente des Werks mit den notwendigen Formen des Aufnehmens bei dem, der es erlebt. Denn das receptive Verhalten wird nur dann nicht über sich hinausstreben, wenn die gestaltete Homogenität des Werks in derart notwendiger Beziehung zu ihrer Erlebbarkeit steht, dass gerade die reinste Unmittelbarkeit des Erlebnisses als ein Offenbarwerden der Essenz des Werks erscheint, wenn das spezifisch reflexive Element der Erlebniswirklichkeit zum Träger der konstitu-

tutiven Beziehung zwischen Werk und Aufnehmer wird. Diese Beziehung gibt dem Erlebnis eine durch das Werk vorgearbeitete und bestimmte Richtung, die seine Unmittelbarkeit nicht aufhebt, sondern steigert, weil wegen der Homogenität des Werks nichts, was das Erlebnis stören könnte, dazwischen treten kann, ändert aber nichts am Erlebnis selbst; es bleibt was es war, wird nur innerhalb der ^L ⁿ eingegebenen Wesensart vertieft, intensiv und zugleich konstitutiv, indem es durch einen ihm angemessenen Gegenstand hervorgerufen und auf ihn bezogen wird. Was also Ursache der Unsicherheit des Lebens war, dass inadequate Zeichen als adequate Ausdrucksmittel dienen sollten, wird hier aufgehoben: die Wirkung ist das Ende der ästhetischen Bewegung. So kann die früher erkannte harmonia praestabilita durch den Begriff der absoluten Einheit von Innerlichkeit und Außerlichkeit, von Unmittelbarkeit und Wesen ergänzt werden und das, was noch immer nicht als Kunstwerk begriffene Werk erscheint nun doch in einer wesentlich konkreteren Form: zu dem Faktum seines immanenten Fürsichseins und zu dem Postulat seiner zeitlosen und allgemeinen Wirkung fügt sich deren Möglichkeit, die konstitutive und unmittelbare erlebbare Homogenität aller im Werk vorkommenden oder denkbaren Elemente hinzu.

Durch diese Konkretion des Werks wird die Phänomenologie der Ästhetik möglich; denn damit ist der Gesichtspunkt erreicht, von welchem aus das in der Erlebnism Wirklichkeit abgeschwächt und unklar vorhandene Treiben und Gerichtetsein auf das Werk erkannt und zur Klarheit gebracht werden kann. Als erstes zeigt sich, dass die Wechselwirkung von Sich-ausdrücken und In-sich-aufnehmen aufgehoben ist: in der reinen, in keiner Richtung transzendierenden Erlebnism Wirklichkeit sind bei jedem Akt der Mitteilung alle Beteiligten gebende und nehmende zugleich, und das Schema als bloß flüchtige und gleich wieder vernichtete Form je eines Mitteilungsaktes kann und soll hier keine Eindeutigkeit geben. Dadurch aber, dass im Werk das Schema zur selbständigen, gewollten und wirkenden Substanz wird, teilen sich die bisher vermischten Mitteilungsprozesse in zwei deutlich voneinander geschiedene Typen: in die Aktivität des Ausdrucks und in die Passivität des Erlebens. Jedes noch so Vorläufige und im Wesentlichen ~~und im wesentlichen~~ über die Erlebnism Wirklichkeit kaum hinausgehende Fixieren oder Organisieren der Mitteilungsformen weist schon auf diese doppelseitige Psychologie hin; so wird schon z.B. in dem früher erwähnten Fall des Briefes, wo die Wechselwirkung noch

gar nicht aufgehoben, sondern bloß zeitlich hinausgeschoben ist, in den deutlich getrennten Akten des Schreibens respective des Lesens eine Hindeutung auf diese phänomenologische Gestaltung sichtbar; noch klarer erscheint sie im Verhalten der Beteiligten bei den sogenannten rhetorischen Mitteilungsprozessen, die vielleicht aus diesem Grunde solange als ästhetische Formungen behandelt worden sind, obwohl weder die Form des Ausdrucks die geforderte in sich vollendete Abgeschlossenheit noch ihre Wirkung die vorgeschriebene reine Unmittelbarkeit und Erlebnisartigkeit besitzt. Die grosse Schwierigkeit der phänomenologischen Analyse und der Grund der Dürftigkeit ihrer Resultate besteht nun darin, dass das wirklich ästhetische Verhalten durch keine Annäherung bei immer wachsender Deutlichkeit der Hinweise erreicht werden kann; dass vielmehr zwischen dem nächsten Beinahe und dem Erreichen eine unüberbrückbare Kluft ist, trotz oder wegen der starken und vorbestimmten Annäherung des ästhetischen Verhaltens an die Erlebnisswirklichkeit. Diese Undeutlichkeit zeigt sich im passiven Verhalten noch stärker als im aktiven, obwohl in diesem primitiven Stadium des Daseins vom Werk seine Verbindung mit der Receptivität stärker zu Tage tritt wie die zum hervorbringenden Prozess. Die klare Scheidung zwischen

in der
 Wirkung ~~und~~ Erlebnism Wirklichkeit und in der
 Aesthetik lässt sich vielleicht so am besten
 formulieren: Jede bloß erlebnisartige Wirkung
 verdankt ihr Dasein, dem Zwang, den die aussu=
 üben vermag; d.h. sie kommt von aussen, ist von
 anderen Causalitäten bewegt wie der ihr entge=
 genkommende Aufnahmeprozess und wirkt durch
 die Wucht, mit der sie ihn zu überwältigen fä=
 hig ist; sie ist ihrem Wesen nach immer eine
 Ueberrumpelung, aus keinem notwendigen oder
 normativen Zusammenhang ableitbar, nur in ihrem
 Dasein unentrinnbar, ist also bei intelligib=
 ler Zufälligkeit empirisch notwendig. Dagegen
~~setzt~~
~~steht~~ die aesthetische Wirkung, wie dies schon
 J. Gohn betont hat, eine gewisse Bereitschaft
 voraus: sie ist intelligibel notwendig, da ihre
 Möglichkeit auf einer vorgearbeiteten Ueberein=
 stimmung von Subjekt und Gegenstand beruht,
 muss aber gerade deshalb empirisch zufällig
 sein; denn die Realisation dieser Uebereinstim=
 mung ist nur im Werk selbst bereits vollzogen
 und vollendet, dem Wirkungsprozesse steht sie
 nur als Möglichkeit gegenüber, im empirischen
 Subjekt muss deshalb etwas vorgehen, es muss
 sich zum aesthetisch receptiven Subjekt ver=
 wandeln, damit diese Möglichkeit zur erfüllten
 Wirklichkeit werde. Das Problem der phaenome=
 nologischen Analyse des Receptiven ist also fol=
 gendes: die vorfindbaren Hindeutungen zu die=

der Verwandlung des Subjekts aufzuzeigen; und
 ihre Schwierigkeit besteht darin, weder der
 psychologiatistischen Unentschiedenheit anheimzu-
 fallen, noch das aesthetische Verhalten durch
 Vorwegnahme hier ^{noch} nicht gewonnener Normen und
 ihrer Anwendung auf noch nicht eindeutig aesthe-
 tisch gewordene Subjekte über sich selbst hin-
 auszutreiben, zu logisieren oder zu ethisieren.
 Die scharfe Abtrennung vom Psychologismus
 scheint uns bereits hinlänglich vollzogen zu
 sein, sodass hier die Ethisierung der Aesthe-
 tik als die grösste methodische Gefahr er-
 scheint. Kant der als erster das wirklich
 Ausschlaggebende des receptiv-aesthetischen
 Verhaltens erkannt hat, gab ihm zugleich eine
 starke ethische Betonung. Die "Interesselosig-
 keit", die bei ihm den Zustand der Passivität
 der Bereitschaft der vorgeschriebenen Wirkung
 gegenüber bezeichnet, hat eine ethische und
 nicht rein aesthetische Richtung; sie ist nicht
 so sehr eine Bereitschaft auf die Wirkung des
 Werks, wie vielmehr eine Abwehr von den Inter-
 essen der sinnlichen Welt, eine Vorbereitung
 zum ethischen Aufstieg. Die wahre Bedeutung
 dieser kantischen Fragestellung kann nur später
 durchschaut werden, hier ist sie für uns nur
 ein Beispiel für die Wichtigkeit der genauen
 Trennung der Phaenomenologie von der Nachkon-
 struktion, der psychologia rationalis als an-

deutender Vorstufe zum Werk von derselben als abgeleiteter methodischer Folge aus dem Werk und nach dem Werk. Das entscheidende Moment hier ist, dass die Maxime der Bereitschaft nur nach dem erreichten Werk aufgestellt werden darf, wenn die Phänomenologie schon vollendet dasteht und in sich und in Beziehung zum Werk klar geworden ist; denn erst auf dieser Stufe ist die aesthetische Welt so fertig geworden, dass das Ethische der Maxime, der Befehl nur in rein Formellen ethisch wirkt und nicht durch inhaltlich Ethisches die Reinheit der aesthetischen Sphäre trübt oder sie zum Vorhof ihres eigenen Gebietes, der Ethik erniedrigt. Auf der von uns bis jetzt erreichten Stufe kann also die Passivität des Receptiven noch nicht den ethischen Accent der Bereitschaft haben, denn das "Wozu" dieser Bereitschaft, das Wert Werk, ist noch nicht in ganz konkret erkannter Wesenheit deutlich geworden; freilich ist dies Verhalten auch kein psychologisches mehr, denn sein Charakter ist schon durch das bisher erkannte Wesen des Werks und der notwendigen Beziehung dieses Aufnehmens zum Werk bestimmt. Die Bereitschaft des Receptiven also, die in seiner nachkonstruktiven Psychologie, als die Maxime seines vorgeschriebenen Verhaltens erscheinen wird, ist hier nur die Bereitschaft des Subjekts, das an den ihm

notwendig-bereiteten Enttäuschungen durch die empirische Wirklichkeit leidet und bereit ist, sich allem hinzugeben, was es von diesem befreien könnte. Passivität, Unmittelbarkeit und In-sich-fertig-sein sind jetzt schon notwendige Adjektive dieses Verhaltens, und seine Richtung ist durch die früher festgestellte harmonie praestabilität zwischen objektiver Werkform und subjektiver Erlebnisform in der Wirkung ebenfalls eindeutig bezeichnet. Als das wichtigste Moment der Receptivität erscheint uns die deutliche Bestimmtheit der Passivität; die homogene Organisiertheit des Werks hat einen centralen Standpunkt zur Voraussetzung und eine stetig eingehaltene Richtung zur Folge, die Passivität des aufnehmenden Verhaltens müsse also eine dieser entgegenkommenden Bestimmtheit haben. Anders ausgedrückt: daß das Werk, wie wir gesehen haben aus einer bestimmten Möglichkeit der Organisation heraus seine Welt erschafft und jeder andere Gesichtspunkt in seiner Existenzsphäre gar nicht dankbar oder vorstellbar sein kann, wird seine Wirkung nicht den ganzen Menschen der Erlebnismöglichkeit treffen, sondern nur die Organe von ihm, die dieser Organisationsform angemessen sind. Die "Bereitschaft", die so entsteht, unterscheidet sich trotz aller Verwandtschaft doch von der

ethischen Unterwerfung unter Maximen einer Sphäre: erstens ist sie nach spontanen Möglichkeiten des Erlebens bestimmt, nicht aber nach diesen fremden und sie überwältigenden Geboten. Zweitens entsteht sie nicht durch Unterdrückung oder Ausscheidung des Heterogenen, sondern durch den positiven Accent, ^{durch} die Sammlung und Zusammenfassung des Menschen, im Gerichtet-sein auf diese eine bestimmte Möglichkeit. Diese natürliche ~~Geneigtheit~~^{zum In-den-Hintergrunddrängen aller receptiven Organe mit Ausnahme von einem} findet sich auch in der Erlebnismöglichkeit vor und es ist einfach - wie Fiedler gezeigt hat - das Zeichen der mangelhaften, durchschnittlichen Intensität des Erlebnisses, wenn der Mensch in der Breite seiner gesamten Möglichkeiten zur Aufnahme von Eindrücken fähig ist. Die einfache Intensität also, von was immer auf ihn Zuströmenden reicht aus, um den ^{diesen} ihnen angemessenen Organen eine selbstverständliche Herrschaft über alle anderen zu sichern. Freilich zeigt sich in der bloßen Erlebnismöglichkeit zugleich die intelligible Zufälligkeit der hier möglichen Wirkung: die Bewegung, deren Intensität diese Erlebnisart hervorgebracht hat, kann keine eingeborene Tendenz und Möglichkeit in sich haben, die durch sie entfachte Intensität zu steigern; denn dazu wäre ein Treffen der reinen und ² ~~pur~~

Homogenität eines Organs tendierenden, subjektiven Erlebnisformen und eine Anpassung an die, ihnen innewohnenden, Möglichkeiten einer Steigerung nötig, die der empirische Erlebnis-erreger prinzipiell nicht haben kann. Darum versagen - von dem Gesichtspunkt der reinen Erlebbarkheit und deren immanenten Intensität und Steigerung aus betrachtet - die Menschen gerade ihren "grossen" Erlebnissen gegenüber und gerade diese bringen ihnen die tiefsten Enttäuschungen. Die Enttäuschungen an sich selbst, weil ihre Erlebnisfähigkeit nicht ausreichen scheint, um den ihnen vom Leben gebotenen Erlebnisreichtum zu fassen, und an dem Leben, dessen Grösstes und Tiefstes auch klein und brüchig^{ut} grundlos abbricht^t und im Sande verläuft. Durch logisches, ethisches etc. Verhalten kann diese Brüchigkeit, die Unangemessenheit^{von} notwendigen Erlebnisformen und möglichem Erlebnisinhalt nur aufgehoben aber nicht gehoben werden: denn das gegenseitige aneinander Angepasst-sein von Subjekt und Objekt, das in jeder homogenen Sphäre erreicht wird, hat, wie oft gezeigt wurde, gerade den Verzicht auf Unmittelbarkeit und Erlebbarkheit zur Voraussetzung und steht der Erlebniswirklichkeit teils als Gebot, als Sollen, teils als ein - für sie unerreichbares - para-

diesartiges Sein der Erfüllung gegenüber. Darin ist der wirkliche Unterschied zwischen normativer Homogenität in den Welten der Normen und unwillkürlicher Tendenz zur Homogenität durch Erlebnisintensität begründet: jedes normative Verhalten gibt den "ganzen" Mensch auf, wendet sich an die ihm angemessene Capacität desselben und fordert, dass diese nun den Menschen "ganz" erfülle; die unwillkürliche Hinneigung des Menschen hingegen zu der Seite seiner Möglichkeiten, die vom starken Erlebnis betroffen wird, enthält den "ganzen" Menschen: nichts wird hier aufgegeben oder verworfen, nur das Zersprengte gesammelt und das Verwirrte zur Ballung gebracht. Darum kann Bergson, dessen Begriff der Intuition eine grosse Verwandtschaft mit dieser phänomenologischen Hindeutung zum receptiven Verhalten hat, sagen: "Es ist unbestreitbar, dass jeder psychologische Zustand, bloss dadurch, dass er einer Person angehört, die Gesamtheit einer Persönlichkeit widerspiegelt. Es gibt keine Empfindung, so einfach sie auch sei, die nicht virtuell die Vergangenheit und Gegenwart des Wesens, das sie empfindet, einschliesst...." Diese potentielle Einheit der Persönlichkeit im psychischen Zustand kann aber zur aktuellen Zusammenfassung des ganzen Menschen während und subspecies des wirklich intensiven Erlebnisses ver-

den. Nur haben diese Tendenzen zum Homogen⁼ werden der¹ Menschen durch das Erlebnis ver⁼ schiedene Richtungen, die als Hindeutungen, den verschiedenen Strukturen der Sphären, ^{zu} in denen sie intendieren, entsprechen. So führt die Vereinheitlichung des Menschen durch den - aktiven - Affekt zu einem Zusammenstehen der gesamten Persönlichkeit in der Leidenschaft, ^{zu} in einem Ausscheiden oder Fallenlassen von al⁼ len, was nicht ⁱⁿ zu ihrer Linie gehört, zu einer Unterordnung des Menschen "ganz" unter ihre Herr⁼ schaft; mit einem Wort zu einem Intensiver⁼ aber Enger⁼ werden, als er es in der durchschnitt⁼ lichen Erlebniswirklichkeit war; und es wäre hier nun die Frage, ob dieses Verhalten nicht in der Phänomenologie der höchsten, überpers⁼ önlischen und überstatlichen, Ethik zu analysieren wäre. Andererseits hat die durch sehr intensives Aufnehmen der Wirklichkeit, durch Passivität und Hingebung an das Erlebnis er⁼ reichte aktuelle Einheit des Menschen, seine Erweiterung über das gewöhnlich Gegebene zur Folge: die Schwelle seiner durchschnittlichen Aufnahmefähigkeit sinkt und durch das homogen gewordene Interesse klingen schwache Andeutun⁼ gen, die sonst wegen der Ungesammeltheit des durchschnittlichen Verhaltens unbemerkt vor⁼ überzogen, stark und anhaltend nach, Beziehun⁼

gen, die dort wegen der Heterogenität und Zerstreuung verdeckt waren, werden offenbar etc. Daraus erklärt sich aber, dass die Enttäuschung hier, wo der Erlebende viel stärker seinen Objekten ausgeliefert ist, als dort, entsprechend häufiger und tiefer sein muss: die Leidenschaft kann - im Grenzfall ihrer Intensität betrachtet - eine ihr angemessene Welt erschaffen, d.h. es ist denkbar, dass sie in sich zu Ende läuft, oder das Individuum in die Selbstvernichtung treibt, bevor ihm klar werden konnte, dass der in ihm erreichten Einheit nichts in der Aussenwelt entspricht; das rein aufnehmende Verhalten kann aber die ^{Un-}Angemessenheit des Objektes an seine eigenen Möglichkeiten unmöglich dauernd verdecken. So zeigt sich hier als Ziel des Treibens; eine der Erlebnisinnerlichkeit adäquate äussere Welt zu finden. Eine ausgeführte phänomenologische Untersuchung - wozu sich in diesem Zusammenhang keine Möglichkeit bietet - müsste hier eine genaue Analyse der sogenannten Wachträume und Phantasien vornehmen, in der sich zeigen würde, dass diese zwar zum grossen Teil das dem Subjekt vom Leben praktisch-inhaltlich versagte zu ersetzen suchen, zum anderen Teil aber gerade die formelle Unübereinstimmung der beiden Wirklichkeiten aufzuheben unternehmen. Man ^{würde} müsste z.B. finden, dass sie sich auf eben

die Punkte, die für das bereits erwähnte Ver-
 sagen des Erlebens ausschlaggebend sind, rich-
 tet, so etwa auf das Tempo-Verhältnis zwischen
 dem wirklichen Geschehen des Lebens und den imma-
 nenten Anforderungen der möglichst grossen Er-
 lebnisintensität, auf das Reinmachen der äus-
 seren Kausalkettenskette der Ereignisse von al-
 lem, was ihren Erlebniswert nicht entspricht,
 auf die Ordnung in der Aneinanderfolge dieser
 Ereignisse zu einem intensiven Abwechseln der
 vorbereiteten Lösungen von Gespanntsein und
 plötzlichen, gnadenvollen Überraschungen etc.
 Doch dieses Phantasieren in der Erlebniswirk-
 lichkeit darf der künstlerischen Phantasie
 nicht zu nahe gebracht werden: es hat nur als
 hindeutender Akt seinen Wert, denn es beszeich-
 net die Sehnsucht, als deren Erfüllung ein un-
 bestimmtes und aus ihr unbestimmbares Etwas,
 das Werk der Kunst, gesucht wird, in sich ent-
 hält es aber noch keinerlei Elemente, die dessen
 Wesen irgendwie erklären könnten. Denn das
 entscheidende Kennzeichen einer wahrhaften Er-
 füllung dieser Sehnsucht besteht darin, dass,
 was den inneren Erlebnismöglichkeiten entspricht
 eine Wirklichkeit, also etwas dem Subjekt unab-
 hängig/ Gegenüberstehendes, ihm Aeusserliches
 und Fremdes sei. Nur durch ein Bezogensein
 und Treffen auf eine "Wirklichkeit" kann das

unfruchtbarer Insichbleiben des bloß Subjektiven aufgehoben werden. Das hemmungslose Weiterlaufen, die schlechte Unendlichkeit, die es seiner Natur nach besitzt, verursacht, dass es das Brüchige des Lebens nur in eine schattenhafte ^aCoherenz, nicht aber in das erträumte Leben zu verwandeln vermag und so die Enttäuschung eher hinausschiebt und vermeidet als eine Welt ohne Enttäuschung realisiert oder findet. Die Unfruchtbarkeit zeigt sich noch deutlicher in der unklaren Art der Vermischung von Aktivität und Passivität in einem solchen Verhalten; indem die Phantasiewelt rein durch das sie erlebende Subjekt hervorgebracht wird, ist die Passivität, das Zuschauen, das Insich-einströmenlassen, das gesuchte und ersehnte reine ~~Leben~~ Erleben zur unhaltbaren Illusion geworden; und die Aktivität selbst ist eine ins Leere hineinarbeitende Willkür, die ihren Stoff nur in der Negativität der äusseren Welt und in den abstrakten Wünschen findet, die also, wie jedes perpetuum mobile, langsam, sich selbst abschwächend und die eigenen Energien verzehrend absterben muss. Die Passivität des receptiven Verhaltens, die von diesen phenomenologischen Akten vielleicht unabhängig schien, enthüllt sich nun als unerlässliche Vorbedingung der Angemessenheit von Subjekt und Objekt im Erlebnis: Passivität ist dann nur

die auf das Subjekt bezogene Definition der
 Notwendigkeit, dass das die Erfüllung bringen=
 de Objekt in der Tat eine Wirklichkeit ^{ist} ~~sei~~.
 Aber diese Passivität ist keine Passivität
 schlechthin, sondern eine in Bezug auf das Werk;
 nicht aufgegeben wird durch sie die Persönlich=
 keit des Erlebenden, sondern - als Persön=
 lichkeit und als Erlebnis - gereinigt und
 gesteigert. Darum steht sie in starkem Gegen=
 satz zur Passivität des mystischen Verhaltens,
 wo in Folge der absoluten und richtungslosen
 Passivität der Seele ihre Vereinigung mit ihrem
 gesuchten Objekt, mit ihrem Gott, vollzogen wird.
 Hier dagegen kann und soll es zu keiner Aufhe=
 bung der Subjekt-Objekt²ualität, zu keinem Eins=
 werden kommen, sondern bloß zu einem Erleben
 einer fremden Welt, als ob sie die eigene wäre,
 als ob jede fremde Welt ihrem Begriffe und We=
 sen nach der eigenen verwandt wäre. Aber die
 Distanz zwischen Subjekt und Objekt kann nicht
 verschwinden, denn das Entscheidende der hier
 gesuchten Erfüllung liegt eben darin, dass das
 - fremde und distanzierte - Objekt in der
 Intensität einer absoluten Subjektnähe erlebt
 werden. Darum kann die Erfüllung nichts ande=
 res sein, als das Zusammenfallen von Höhepunkt
 und Ende, ein Vordringen bis zu dem alles ent=
 hüllenden Sinn, bis zu der nicht mehr überbiet=
 baren Steigerung der Intensität, womit aber

zugleich und simultan der Schluss der äusseren Causalitätskette erreicht wird. Diese Erfüllung, als Einheit des Innern und Aeussern im Zuendelaufen der beiden Reihen kann in der Erlebnisswelt nirgends vorgefunden werden; aber jede Sehnsucht nach einer Erfüllung, die die Erlebnisswirklichkeit nicht aufhebt, weist mehr oder weniger deutlich auf diesen Begriff ihrer Realisation: auf das Werk der Kunst hin.

So hat sich der dürftige und fragmentarische Charakter des hier auffindbaren gezeigt. Nur ein äusserst unklares Treiben und wenige spärliche Hindeutungen zum Werk lassen sich aufweisen und selbst in den sich hierzu annähernden Verhältnissen zeichnet sich keine eindeutige Richtung ab. Klar geworden ist nur dieses: wir haben als phänomenologische Tatsache die Sehnsucht der Menschen nach einem adäquaten Objekt seines Erlebnisses, und als ihre mögliche Erfüllung das Werk der Kunst gefunden. Wie sich diese Erfüllung konkret zu realisieren vermag, ist aus dem bis jetzt erreichten Begriff des Werkes noch nicht ersichtlich. Durch diese Sehnsucht und ihr Postulat an das Werk, dass es eine den Erlebnisformen des Subjekts angemessene, aber ihnen unabhängig gegenüberstehende und als Unabhängiges erlebte Wirklichkeit sein muss, um diese Wirkung hervorbringen zu können, erweitert sich doch unsere

Erkenntnis vom Werk. Dazu kommt, dass die Möglichkeit dieser Wirkung vom erlebenden Subjekt aus sich doch etwas klarer enthüllt hat: wir haben im Subjekt der Erlebniswelt die Fähigkeit erblickt, durch Hingebung an die Intensität eines Eindrucks so homogen zu werden, dass die auf diese Weise erreichte Homogenität das ganze erlebende Subjekt bewegt, in sich faßt und bedeutet, dass sie also für das Subjekt konstitutiv werden und infolgedessen innerhalb der Erlebbarkheit die reflexive Homogenität dieser Sphäre überwinden könnte, wenn sie rein aus dem Subjekt heraus zu verwirklichen wäre und nicht eines erregenden Objektes, den aber die Erlebniswirklichkeit nicht aufzubieten vermag, bedürfte. Die Spärlichkeit dieser Resultate, auf deren fragmentarischen Charakter wir auf einem wichtigen Punkt der Phaenomenologie des Schöpfers noch hinweisen werden, erklärt sich aus der entgegengesetzten Richtung von phaenomenologischen Treiben und nachkonstruktiven Verhalten des Receptiven. Während beim Schaffenden sowohl die Maxime in der Nachkonstruktion ein Sollen zum Werk ausspricht, wie das phaenomenologische Verhalten sich als ein - wenn auch ^{weniger} ~~kl~~klares - Wollen zum Werk zeigt, soll hier die phaenomenologische Bewegung zu dem noch nicht erreichten Werk

hinführen, wo doch der normative Gang in der Nachkonstruktion vom Werk zum Receptiven führt, und sich, von ihm bloß Passivität und Hingebung fordernd, nur in ihm aber nicht von ihm aus vollendet. So kann der als in der Struktur der Aesthetik notwendig erkannte Sprung zwischen Werk und Subjekt bei dem Schöpfer in der Verlängerungslinie des phänomenologischen Verhaltens liegen, während er sich in der Phänomenologie des Receptiven überhaupt nicht positiv aufweisen lässt und nur in der Nachkonstruktion methodisch bestimmbar wird. Negativ ist freilich der Sprung auch hier gegeben, ja das Faktum, dass nur über ihn der Weg vom Werk zum Receptiven führt, ist der Grund der Undeutlichkeit aller Hinweise auf das Werk und auf das normative Verhalten zum Werk auf dieser Stufe. Denn es liegt im Wesen des reinen Erlebnisses begründet, dass in ihm nichts darüber hin Transzendierendes vorzufinden ist, und wir mussten uns hier eben daraufhin bemühen, gerade diesen Charakter des Erlebnisses, in dem sich das normative, ästhetisch-receptive Verhalten zu zeigen beginnt, auf die möglichste Reinheit zu bringen. Der Sprung liegt also jenseits des receptiven Verhaltens, bestimmt es zwar, durch das notwendige Missverständnis des Werks, vollständig ~~von~~ seiner

Struktur und seinem Inhalte nach, kann aber eben deshalb darin nicht aufgezeigt werden. Das schöpferische Verhalten muss, wegen der Tat und dem Wollen, die in ihm liegen, über das rein Erlebnishaftes hinausgehen, es kann von Tendenzen zur Ueberwindung des Mißverständnisses erfüllt sein und so schon in sich selbst positive Anzeichen zum Sprung tragen; die normative Receptivität dagegen ist das konstitutiv gewordene Mißverständnis, ein Subjekt-Objekt-Verhältnis, in dem diese inhaltliche Inadequatheit das formell-gewollte und den Normen entsprechende ist. Hier wäre also jedes Klarwerden über den vorangegangenen Sprung, über das sich vollziehende Mißverständnis eine Trübung der Reinheit in der Phaenomenologie, ein Aufstand gegen die Normen in der Nachkonstruktion.

Die primitive Erkenntnis, die wir über die Gliederung des aesthetischen Gebietes erlangt haben, hebt die Wechselwirkung zwischen den sich Mitteilenden auf und schafft die correlaten homogenen Typen, des passiven Receptiven und des aktiven Schöpfers. Dadurch dass es sich bei dem Schaffenden um eine Tätigkeit, also um etwas irgendwie Bewusstes und Gewolltes handelt, ist sein Verhalten schärfer von der gewöhnlichen Erlebnismöglichkeit abgehoben.

ben, als das des Receptiven; das Treiben, das sich hier zum normativ vorgeschriebenen Prozesse zeigt, ist deshalb deutlicher und differenzierter als dort. Aber derselbe Grund, der^m zunächst eine Erleichterung des Verfahrens und ein^{er} grösseres^{er} Reichtum seiner Resultate zu entspringen scheint, verursacht zugleich eine Erschwerung in der Sicherheit der gewonnenen Ergebnisse. Denn die Beziehung auf das Werk ist hier ^mzugleich stärker und bestimmender, als es dort war, sodass vielmehr davon abhängen wird, wie scharf man, ohne Vorabnahme von Unbewiesenen, das Wesen des Werks ins Auge zu fassen vermag. Beim Receptiven entstand ein, freilich leeres und abstraktes Bild des Werks als gegebene Erfüllung der dort lebendigen und treibenden Sehnsucht, und es musste noch nicht näher bestimmt werden, damit es als einzig mögliche Realisation des Postulierten erscheine. Hier dagegen, wo es sich um Akte handelt, die über die Erlebnistatslichkeit hinausgehen, die das Werk nicht als ihre ihnen dunkel vorschwebende Erfüllung besitzen, sondern es durch Handlungen realisieren müssen, denen das Werk mithin nicht gegeben, sondern ewig aufgegeben ist, kann die geringste Abweichung in der Fassung des Werks, zu den grössten Abirrungen führen, indem Verhaltungen, die

zu ganz anderen Erfüllungen tendieren, als darauf gerichtet, aufgefasst werden. So entsteht hier eine doppelte Gefahr der Bewusstheit: Einerseits scheint das, was wir von dem Werk klar erblicken können, nicht auszureichen, und wir müssen uns bemühen, es auf eine Stufe der helleren Bewusstheit zu bringen, andererseits müssen wir uns aber hüten, diese Steigerung des Bewusstwerdens in das auf das Werk hinatreibende phänomenologische Treiben selbst hineinzutragen und es durch eine solche Intelektualisierung zu verfälschen. Der Sprung zwischen Schöpfer und Werk hat zur notwendigen Folge, dass im Bewusstsein des Hervorbringenden das Hervorgebrachte nie ganz klar gegenwärtig sein kann, dass sein Erkennen und Wollen sich zwar auf das Werk richten, und so richten, dass sie ihm zur Existenz verhelfen können, dass sie aber notwendigerweise etwas anderes zu vollbringen meinen, als was durch sie tatsächlich vollbracht wird. So wird jeder Schöpfer zu einem Saul, der auszog, die Eselinnen seines Vaters zu suchen, und der ein Königreich fand. Aber die Gnade im Missverhältnis zwischen Weg und Ziel ist hier genau und notwendig vorgezeichnet, und der Sprung, der sie trennt, ist gerade so erkennbar und bestimmbar, wie die Allmählichkeit seiner Vorber-

tungen. Das Problem dieser Phänomenologie kann deshalb so ausgesprochen werden: die Tendenzen im Verhalten des Schöpfers zu finden, die auf den ihn mit dem Werk verbindenden Sprung intendieren, deren immanente Notwendigkeit es ist, zu ihm zu führen; anders ausgedrückt es kommt darauf an, im Schaffensprozess selbst und in allen Lebensmomenten, die auf ihn hinweisen, die Art von Verkennen und Falschsehen des Zieles deutlich zu machen, die diese tiefe Fruchtbarkeit des Nichtsehens und Nichtwissens, die diese Fähigkeit zum Sieg im Scheitern des Gewollten besitzen.

Doch damit sind wir, um die Richtung unserer Untersuchung genau bestimmen zu können, bereits etwas weiter gegangen, als der gegenwärtige Stand unserer Erkenntnisse streng genommen gestattet hätte. Was uns jetzt gegeben ist, ist der früher bestimmte Begriff des Werks als ein System von Erlebnissen inadaquat vermittelnden Schemata, das so vollendet in sich abgeschlossen ist, dass seine Wirkung von nichts anderem als den immanenten Beziehungen seiner Elemente abhängt. Diese Definition kann der jetzt schon allerdings deutlicher gewordene Begriff dieser Wirkung, die dort nur als notwendig und allgemein ~~gesucht~~ bestimmt wurde, hinzugefügt werden. Dadurch haben wir endlich den Punkt erreicht, wo sich

unser Gebiet als aesthetisches scharf von allen anderen abhebt: wenn in diesem Werk und seiner Wirkung auch noch nicht alles deutlich umgrenzt ist, und vor allem noch nicht alles von ihnen ausgeschieden ist, was eventuell damit verwechselt werden kann (dies ist nur in dem vollendeten System der Künste möglich), so sind wir doch wenigstens bis zu dem allgemeinen Begriff des Künstlerischen vorgedrungen: das aktive Verhalten, das sich uns in der ersten phänomenologischen Skizze gezeigt hat, kann nichts anderes als der Schaffensprozess des Künstlers sein. Das Werk, das hier geschaffen wird, unterscheidet sich dadurch von allen anderen menschlichen Mitteilungsförmern, dass in ihm das Vehikel des Ausdrucks zum Ziel, zur selbständigen Substanz geworden ist, weshalb auch der Wille zum Werk als notwendiges Kennzeichen des Wollens dieser Substantialität und Immanenz des Werks an sich tragen muss, je allein durch diese Richtung des Willens definiert werden kann. Es liegt aber im Wesen des Werks und des Verhältnisses des Menschen zu ihm, dass dieser Wille nirgends eindeutig vorfindbar sein kann. Nicht die starken Abweichungen der Theorien über den Schaffensprozess voneinander sind hier gemeint, sondern eine allen diesen Divergenzen zu Grunde liegende Struktur-tatsache des aesthetischen Gebietes, durch die

ein grosser Teil der verschiedenartigsten Auf-
 fassungen als relativ zutreffende ihr Recht be-
 halten und ihr Auseinandergehen nicht mehr als
 ein vorläufiges und zu überwindendes Stadium
 der Wissenschaft, sondern als ein notwendig zu
 Tage tretendes Symptom des Wesens der Kunst
 erscheint. Es ist hier von einer Dualität die
 Rede, die aus alledem, was ^{hier} jetzt über Mittel-
 lungsform und Werk gesagt wurde, ziemlich klar
 vorliegt: der Wille zum Werk kann nämlich ers-
 tens vom Erlebnis des Schaffenden ausgehen und
 sich auf das Werk als die Möglichkeit zur in-
 tensiv und extensiv stärksten Wirkung richten,
 er kann aber zweitens von vornherein durch das
 Eigenleben des Werks bestimmt werden sein, die-
 ses vom Schöpfer und seinem Erlebnis getrennte
 Dasein des Werks wollen und suchen und nur im
 Resultat, im Erlebnis des Receptiven zu etwas
 Persönlichem werden (es muss hoffentlich nicht
 eigenst betont werden, dass es sich hier um
 eine phänomenologische Typik, nicht aber um
 eine Bestimmung des psychologischen Typen im
 Schaffensprozess handelt). In dem ersten Fall
 ist das gesteckte Ziel eine adäquate Form für
 das - an sich unabhängig von Kunst Daseiende -
 Erlebnis zu finden, und das Werk und seine
 Ausdrucksmittel sind eben nur Mittel und Wege,
 die dazu führen; es kommt auf ein grosses und
 tiefes Sichausprechen und Ausdrücken des

schöpferischen Menschen an. Im zweiten Fall liegt der Wertaccent auf dem Finden der wirkenden Mittel, der Elemente des Werks, die ihm seine in sich abgeschlossene Existenz verleihen: auf Technik. Vom Standpunkt des Werks aus betrachtet sind beide Arten des Verhaltens inadäquat. Im ersten Fall entsteht der Konflikt zwischen dem^m sich in seiner - wie wir wissen - nicht mitteilbaren Eigenart zum Ausdruck ringenden Erlebnis und der eigenen, davon prinzipiell unabhängigen Dialektik der Ausdrucksformen. Im zweiten Fall wird im Wollen des Schöpfers das wesentliche Element der gewollten Wirkung übersehen: die Inhalte, Erlebnisse erweckende Kraft der Formen, die diese Kraft nicht dem abstrakt, sondern dem erfüllten Formellen in sich verdanken, die also, um intensiv wirken zu können, eine vorangegangene Intensität voraussetzen und fordern, die die Intensität nicht rein aus sich heraus (aus dem abstrakt Formellen) hervorbringen, deren Wesensart vielmehr darin besteht, Intensitäten - allerdings inhaltlich inadäquat und verfälscht - zu vermitteln. So ist in dieser Dualität der Sprung vom Schöpfer auf das Werk in zwei verschiedenen Richtungen angezeigt: erstens als der Sprung von Erlebnis auf Technik und zweitens als der von Technik auf Erlebnis. Sehr wichtig ist es nun hier, dass in beiden

Fällen der Receptive in der Phaenomenologie des Schaffenden vorkommt, und eine entscheidende Rolle in ihr zu spielen hat, während in der Phaenomenologie des Receptiven der Schaffende nur auf der Denknöthwendigkeit heraus entstand, etwas, das als Einheitliches und Geschaffenes erlebt wurde, als das Werk eines einheitlichen Willens aufzufassen. Trotzdem aber hier der Receptive als eine weit deutlichere und konkretere Gestalt erscheint, haben die Strukturen der beiden Phaenomenologien doch ^{eine} dies/gemein, dass der Receptive, insofern er in der Phaenomenologie des Schaffenden vorkommt, nicht völlig mit dem Receptiven in der eigenen Sphäre identisch ist, noch umgekehrt. Die zwei Fassungen der Gestalt des Receptiven, die hier entstehen, könnten so formuliert werden: wenn der Schöpferwille auf den Ausdruck des Erlebnisses ausgeht, so schwebt ihm eine ihm prinzipiell verwandte, zur Aufnahme des Mitzutheilenden bereitete Seele als ihm gegenüberstehende Receptivität vor; wenn dieser Wille auf die Beherrschung der Ausdrucksmittel gerichtet ist, so ist dagegen die Wirkung das aufgegebene Problem, und die Auffassungsformen der abstrakten Receptivität die Voraussetzung, die deren Richtung, und Möglichkeiten bezüglich Intensität und Steigerung bestimmt. Beide Typen der Receptivität sind entscheidende Teile der Ausge-

staltung dieser phänomenologischen Schicht.
 Der erste Typus repräsentiert die tiefe und
 notwendige Illusion des Schaffenden, den un-
 erschütterlichen Glauben, dass sein Schaffen
 eine letzte Enthüllung seiner wirklichen Wesen-
 heit ist, und dass seine Mittel gerade dazu
 vorherbestimmt sind (ein Wunsch, der selbst
 hinter der bewusste stets auf Verdeckung des
 Individuellen hinarbeitenden künstlerischen
 Wollen mächtig ist.) Der Aufnehmende, der ihm
 so vorschwebt, ist die unerlässliche Voraus-
 setzung seiner Existenz, durch ihn erhält sein
 Dasein einen Sinn. Aber hier ist nur eine
 Voraussetzung zu gewinnen, die Richtung der
 Aktivität selbst kann hierdurch nicht bestimmt
 werden, sodass der Sinn - wenn ihm nicht die
 Gnade einer wegweisenden Gegenständlichkeit
 zu teil wurde - leer und reflexiv wird und
 auf das Subjekt des Schaffenden zurückfällt.
 Die hinreissende Unbekümmtheit, mit der die-
 ser Typus des Schaffens^{den} sich über alle Hinder-
 nisse des Ausdrucks als nicht existente hinweg-
 setzt, dass er Gestaltung ^{mit} und Aussprache und
 Wirkung mit Verstehen verwechselt, trägt in
 sich noch keinerlei Garantie für das Gelingen.
 Denn die Illusion, sich ausgesprochen zu haben
 und verstanden zu werden, kann nur entstehen,
 wenn es dem Schaffenden - wie im Traum und
 ohne zu wissen, wie es geschah - gelungen ist.

zwischen sich und dem Hörenden ein ^{ih}bleibendes
 Reich von in sich abgeschlossener Vollkommen-
 heit zu errichten. Diese tiefe und ^{glückliche}flüchtige
 Unbewusstheit kann deshalb nur dann auch eine
 sieghafte sein, wenn im spontanen, rein per-
 sönlichen Erlebnis die Gestaltungsformen des
 Werks vorgelagert und ~~verbereitet~~ vorgearbei-
 tet bereit stehen, wenn also das Lautwerden
 des Erlebnisses unwillkürlich zur Offenbarung
 dieser Formen wird, wenn die Aussprache nur
 im Bewusstsein des Sprechenden eine Verkündi-
 gung von sich und seinen Schicksalen, an sich
 aber ein ewiges Symbol allgemeiner und ewiger
 Schicksale ist. Dieser Schaffende braucht
 dann kein Richtung bestimmendes Regulativ in
 den Formen der Aufnahmefähigkeit beim Recepti-
 venⁱⁿ besitzen; in seinen Erlebnisformen sind
 ja die Formen des Werks und der Wirkung be-
 stimmt. Ohne diese Gnade, dieser harmonie-
 praestabilita der Erlebnisformen des Schaffen-
 den mit den konstitutiven Formen des Werks
 kann dieser Typus nie zum wahrhaft Schaffenden
 werden, und seine Mitteilungsform nie das In-
 adequate, Bruchige und Flüchtige der Erlebnis-
 wirklichkeit überwinden. Wenn er auch meint,
 etwas geschaffen zu haben, so hat er doch nur
 eine mechanische, abstrakte und die Unmittel-
 barkeit abschwächende Erstarrung der gewöhn-
 lichen menschlichen Mitteilungen hervorgebracht;

sein Geschaffenes ist kein Werk, sondern ein schwaches, weil abstraktes, Hinzeigen auf das Erlebnis und den Erlebniserröger, etwas, was das unklarste Stammeln oder ^{die} ~~das~~ einfachste das Objekt zeigende Geste im unmittelbaren Verkehr der Menschen miteinander besser zu leisten in stande wäre. Der Sprung von Erlebnis auf Technik ist nicht vollbracht und dieser Schaffende enthüllt sich als der Dilettant, als der Jakobiner des Erlebnisses, dessen Fanatismus zum unmittelbaren Ausdruck ihn, wie Goethe sagte, "Phantasie und Technik miteinander verwechseln lüßt", der in komisch-heroischer Blindheit sich gegen die Inadaquatheit der Ausdrucksformen auflehnt, aus der gerade sein erstrebtes Ziel, das ewig und überall heimische Werk erwächst. Die andere Form der hier gegebenen Receptivität scheint wie zur Vermeidung dieser Gefahr da zu sein: die Beziehung, die der zweite Typus des Schaffenden zur Receptivität hat, ist ihrem Wesen nach gerade Richtung bestimmend; der Receptive ist in diesem Fall etwas wie ein Instrument, in den gewisse, genau bestimmte Möglichkeiten zu lautwerdenden Tönen stecken, und die Aufgabe des Schöpfers ist, sie aus ihm hervorzulocken. Während also in früheren Fall Werk und Receptiven zum Mittel des ⁿ einzigen Zieles, der Aussprache der schöpferischen Persönlichkeit wurden, ist hier

das Erlebnis des Receptiven, das vorgeschriebene Aktuell-werden seines potentiell gegebenen Erlebnisses das Ziel, und der Wille des Schaffenden ist auf diese Seite des Werks, als auf die einzig wesentliche gerichtet. Dadurch ist die Unbestimmtheit und Richtungslosigkeit des anderen Typus erledigt; in diesen Receptiven sind alle Möglichkeiten der Wirkung vorgezeichnet, und es scheint nur darauf anzukommen, dass der Schaffende die zur Erkenntnis dieser Wirkungen ausreichende Bewusstheit und die völlige Beherrschung der sie hervorrufenden Mittel erlange, damit er am Ziel ankomme. Das Ankommen kann durch diese Herrschaft über die Technik gesichert werden, es fragt sich nur, ob dieses Ankommen am Ziel auch ein Erreichen des Zieles ist, ob ein exaktes Realisieren der zusammenstimmenden Formen zwischen Werk und receptiven Erlebnissen zur wirklichen Aktualisierung dieser Erlebnisse ausreicht. Hier muss nun gesagt werden, dass, ^{wenn} ~~ebwohl~~ der Receptive in der Phaenomenologie des Schaffenden nicht ^{auch} mit dem in der eigenen Sphäre identisch ist, so muss der phaenomenologische Schöpfer dennoch auf das wirkliche Bedürfnis des eigentlichen Receptiven treffen, um die gesuchte und durch das Verhältnis des Schaffenden zum Receptiven vorgeschriebene Wirkung tatsächlich hervorrufen zu können. Wir haben aber gesehen,

dass das Wesen der von Receptiven aus ersehnten Wirkung daraus besteht, dass die wirk^{en}lichen Formen nicht als Formen bewusst werden, dass das beglückende Wunder des künstlerischen Erlebnisses gerade daraus entsteht, dass infolge des absoluten aneinander Angepasstseins von Werkformen und Erlebnisformen, das Werk als eine Wirklichkeit, als ein Inhalte ausströmendes und von Inhalten erfülltes etwas wirk^t, dessen Formcharakter nur durch Reflexion, nur durch Verlassen des unmittelbaren Erlebnisses festgestellt werden könn^a. Das ausschliessliche Gerichtetsein des Schaffenden auf die formellen Elemente der zu erstellenden Wirkung birgt also die grosse Gefahr in sich, dass das so entstandene Werk in Receptiven als Form erlebt wird, dass der Receptive statt sich einer ihm gnadenvoll zusetzender utopischer Wirklichkeit hingeben zu können, auf Formen reflektierend, deren immanente Angemessenheit beurteilend aus seiner Unmittelbarkeit und Ergriffenheit herausgerissen wird. Die Vermeidung dieser Gefahr liegt - gerade so wie beim umgekehrten vorher erörterten Fall - nicht im Wesen dieses Wollens und seines Zielles; auch hier muss die Lösung durch eine hier unbewusst gebliebene Voraussetzung gesichert werden. Diese Voraussetzung ist das Erlebnis des Schaffenden, und seine fruchtbare Selbst-

täuschung besteht darin, dass er auf Wirkungen auszugehen, technische Probleme zu lösen und sich ganz zu vergessen meint, die Technik aber, die er sucht und findet, zum symbolischen Ornament der unbewusst gebliebenen oder bewusst verborgenen menschlichen Intensität wird, die das Werk mit ihrer Schwere, Fülle und Unmittelbarkeit erfüllt und es zur Wirklichkeit aufblühen lässt. Wo diese harmonia praestabilita von Technik und Erlebnis nicht da ist, wird das Erlebnis bloß Übersprungen, nicht aber der Sprung von Technik auf Erlebnis realisiert, und der auf Technik gerichtete Schaffende, dem diese Gnade nicht zu Teil ward, erscheint als blosser Virtuose, als Jakobiner der Technik.

Wir sehen: ^c Beide Verhaltungsarten die durch die Struktur des Werks und seinen Verhältnis zum Streben des Schaffenden und ~~er~~ zur möglichen Wirkung bestimmt sind, convergieren auf ein Postulat als notwendige Bedingung ihres Gelingens: auf eine coincidentia der künstlerisch-technischen Formen mit den unmittelbaren Erlebnisformen des Schaffenden. Nicht von einer Aufhebung des Missverständnisses ist hier die Rede, geradesowenig wie in der früher analysierten entsprechenden Angemessenheit von Werkformen und Erlebnisformen der Receptivität, sondern in Gegenteil davon, dass es in den Formen des Werks seinen zufälligen und deshalb ne-

gativen, hemmenden und trübenden Charakter verliere, notwendig konstitutiv und infolgedessen fruchtbar und blühend werde. Die hier postulierte harmonia praestabilita bezieht sich also nicht darauf, dass die technischen Formen inhaltlich adaequate Mitteilungselemente sein, dass sie das "Was" des Erlebnisses unverfälscht auszudrücken vermögen, sondern auf eine Verewigung der Erlebnisintensität, auf eine Substantiierung des "Das" und des "Wie" im Erlebnis. So wie bei den entsprechenden Fall in der receptiven Phaenomenologie keine Wirklichkeit erreicht oder getroffen, sondern ein Formcomplex als Wirklichkeit erlebt und ihr Realitätscharakter nur von der Immanenz des Erlebnisses getragen wurde, so soll hier durch diese Angemessenheit der Ausdrucksform an das Erlebnis nicht die Richtigkeit, sondern die Wirksamkeit des Ausdrucks garantiert werden. Das grosse Scheitern jeder menschlichen Sehnsucht sich mitzuteilen, soll also hier nicht verhüllt oder gar überwunden werden: gerade in dem vollkommen geglückten Ausdruck wird diese Tragik in ihrer ganzen Schärfe offenbar: nur hat diese Tragik nichts Trauerndes und Sentimentales an sich, sie ist die Feststellung der tiefen Tatsache, dass die in sich unvollkommenen Ausdrucksformen des Erlebnisses nicht tragen können, die vollkommenen aber es zu ^{erfüllen} zu

gen Unkennbarkeit in sich verschmelzen und verschwinden lassen. Aus diesem Scheitern blüht die Kunst auf, und diese Niederlage des Gewollten, hat nichts mit dem Schiffbruch des Dilettanten und des Virtuosen zu tun. Diese konnten ihr Ziel nicht erreichen, weil sie nicht das ganze Ziel wollten und deshalb auf ein Verkürzen und Erleichtern des Weges, der dazu führt, ^{gelingen} auszuweisen. Darum entsteht aus der Notwendigkeit ihres Mißlingens ein eindeutiges Postulat, das wir als erfüllt denken müssen, wenn wir die Existenz der Werke der Kunst anerkennen und ihr Dasein begreifen wollen; ~~der-Existenz~~ das Postulat der Existenz des Genies. Wegen der im Wesentlichen psychologischen Anlage, die jede Aesthetik, in deren Mittelpunkt nicht das Werk steht, hat, ^{sie} (wie ~~ich~~ es auch vermeiden will,) wird immer wieder der Versuch unternommen, das Genie irgendwie psychologisch begreiflich zu machen. Diese Versuche müssen notwendig scheitern, denn in der wie immer gereinigten Erlebniswirklichkeit, mit der es die Psychologie zu tun hat, kann man nie und nimmer Elemente ^{finden}, durch deren Combination oder Steigerung das Genie erreichbar wäre. Es muss notwendigerweise zu falschen Problemstellungen kommen: einmal wird die Genialität in einer Uebersteigerung der Erleb-

kann, sprechen seine Worte/immer von seiner Beziehung zum Werk, sind also, als aufklärende Tatsachen für das Verhältnis des phänomenologischen Schöpfers zum Werk nur mit der äussersten Vorsicht zu gebrauchen, und aus ihnen allein kann das Wesen des Genies - der nur als Schöpfers des Werks definiert werden kann - nie erkannt werden. Solche Untersuchungen können freilich, wenn dies einmal festgestellt ist, zu an sich sehr interessanten psychologischen Problemen und evtl. zu einer psychologischen Typik der Künstler führen: welche Künstler etwa das ihnen zum Normativen Fehlende, welche das ihnen hierin selbstverständlich Gegebene betonen etc., aber das Verhältnis des Schaffenden zum Werk ist hier schon - unbekannt - vorausgesetzt, kann also hier nicht in Klarheit begriffen werden. Wir suchen gar kein psychologisches Verstehen des Genies: wir haben das Werk als Tatsache hingenommen und sind nun bei dem Genie als notwendiger Voraussetzung der Möglichkeit seiner Existenz angelangt; wir fragen also gar nicht danach, wie das Genie in Wirklichkeit beschaffen sein mag, sondern wie es in Wahrheit beschaffen sein muss, damit das Werk, dessen Dasein wir nicht bezweifeln dürfen, entstehen könne. Es scheint freilich, als ob damit die Unbegreiflichkeit

des Genies nur auf das Werk geschoben wäre, und dies ist in einem gewissen Sinne richtig: das Werk erscheint uns in der Tat als etwas Rätselhaftes, Unableitbares, etwas, das wir aus den Voraussetzungen unseres Denkens und unserer Erlebnisse heraus nie gewinnen könnten, wenn es nicht da wäre. Es ist aber da, und deshalb ist ^{es} für uns, solange wir nicht das Ende des methodischen Weges erreicht haben, als eine Aufgabe gegeben, und nur wenn es auch dann noch als Unbegriffenes, als "Tatsache" dasteht, haben wir darin eine Tatsache metaphysischer Art zu sehen. Hier handelt es sich aber vorläufig nur um das Verstehen des Genies als methodischen Postulates, das die Wirklichkeit des Werks erklärt. Und wenn wir das Genie nicht mehr als isolierte, psychologische Erscheinung betrachten, sondern in Bezug auf das Werk, so können wir sein Wesen kurz so aussprechen: Genie ist der Schaffende, dessen Erlebnisse, als notwendige Erlebnisformen die technischen Formen des Werks enthalten, für den also die Beziehungen, die das Werk konstituieren, Beziehungen seiner unmittelbaren Erlebnisse sind; der Mensch der *sub specie formae* erlebt, für den also die Technik des Werks die natürliche Mittelungsform ist. Dadurch sind alle romantischen Scheinprobleme von gescheit-

terten Genie, vom Raffael ohne Hände, alle
 Gegenüberstellung vom bloß technisch fähigen
 Talent und dem darüber hinausgehenden Genie a
 limine abgewiesen: das Genie ist vom erreich-
 ten Werk aus und nur durch das erreichte Werk,
 als dessen Schöpfer, definiert. Ob in der
 psychologischen Persönlichkeit des Genies das
 subjektive Erlebnis oder die zu realisierende
 Werkform bewusster und stärker erlebt und wel-
 ches von beiden darum-psychologisch- als vor-
 angehendes empfunden, und welchem der Wertac-
 cent der grösseren Bedeutsamkeit gegeben wird,
 kann hier für uns gleichgültig sein. Ob Goethe
 den Werther als ^Kompensation schreibt und sein
 Erlebnis sich unwillkürlich nach den Forderun-
 gen der lyrisch-epischen Form modifiziert, oder
 ob Hebbel jede kleine Anekdote schon in dialek-
 tisch-tragischer Form ~~sehen~~ erlebt und jede
 geschichtliche Episode nur schon unwillkürlich
 auf die Tragödie hin stilisiert in sich aufneh-
 men kann; ob Goya seine Stiche aus ethisch-
 sozialer Empörung heraus schafft oder ob Michel-
 angelo in jedem Block eine Statue sieht, die
 "per la forza di levare" daraus nur befreit
 werden müsse - kann und soll hier nicht wich-
 tig sein. Entscheidend ist nur die Tatsache:
 die coincidentia von Erlebnisform und techni-
 scher Form in dem Hervorbringer des Werks.

Damit sollen jedoch die tiefen Künst-

lertragödien durchaus nicht geleugnet und die
 Tatsache des Genies als freundliches Prytaneum
 der Ausgewählten gefasst werden. Vor allem
 ist diese coincidentia nur als Postulat etwas
 Unproblematisches, für den lebenden und erle=
 benden Menschen aber ein Sollen und nicht ohne
 weiteres ein Geschenk und eine Gabe. Sie liegt
 im Menschen als Möglichkeit vor, und indem er
 sich ⁱⁿ in seinen Werken realisiert, wird er zum
 Genie; wie er es zu Stande bringt, darüber kann
 die Aesthetik nichts sagen, soll es aber auch
 nicht. Immer wird hier eine Unererschöpflich=
 keit und eine Irrationalität sein, aber die
 Tragödien, die aus ~~den~~ ^{den} hier errungenen
 Siegen entstehen, aus den, was für sie mensch=
 lich geopfert wird, kann die Aesthetik nicht
 begreifen. Durch das Werk ist das Genie Genie
 geworden, und das Werk ist, seinem Begriffen
 nach, unproblematisch; in Beziehung auf das
 Werk ist das Genie wirklich "Günstling der Na=
 tur". Und die Tragödien, die aus dem Schei=
 tern, dem Nichterreichen des Zieles entstehen,
 können in der Aesthetik nicht behandelt wer=
 den, es fehlt ihr jeder Begriff, um ihnen bei=
 zukommen. Diese Künstlertragödien verdecken
 aber nur die Tragödie des Künstlers, wenn die
 Aesthetik sie also abweist, macht sie das Pro=

blem nicht zu Idylle, macht vielmehr den Weg
 zum Begreifen ganz anderer Konflikte und Kämpfe
 frei. Diese Probleme sind durch das phäno-
 menologisch festgestellte Verhältnis des
 Schöpfers zum Werk bestimmt. Das Wesen des
 Werks bedingt nun, dass es absolut und in un-
 erreichbarer Höhe über seinen Schöpfer, der es
 doch geschaffen hat, stehen muss. Diese Stel-
 lung des produktiven Subjekts unter den Wert,
 den es zu realisieren hat, scheint in Vergleich
 zu anderen Wertgebieten nichts neues zu bedeu-
 ten, denn es ist für Logik oder Ethik etwa eben-
 falls eine Selbstverständlichkeit, dass das
 Subjekt sich in ihnen ewigen, es übersteigen-
 den Normen unterwirft und ihnen nahe zu kommen
 sucht. Aber diese Bewegung hat in der Ethik
 die aus der Struktur dieses Verhältnisses natür-
 lich folgende Richtung: der über das Subjekt
 stehende Wert kann nie vollständig erreicht
 werden; die entscheidende Betonung der Inner-
 lichkeit, der ^dGepinnung, des Willensmoments ⁱⁿzu
 der Ethik drückt ganz klar aus, dass zwischen
 der objektiven Struktur des Gebietes und der
 subjektiven Norm des Verhaltens kein Wider-
 spruch besteht: der Mensch hat die Pflicht,
 das über ihm Stehende realisieren zu wollen,
 mit diesem Wollen ist aber die Pflicht erfüllt,
 und die Ethik hat ihr letztes Wort gesagt; die
 tatsächliche Realisation ist für sie gleich-

gültig, ja wird von vornherein als unmöglich gedacht und aus ihrem Gebiet entfernt. Eine ähnliche Angemessenheit von Wert und Wertrealisierung zeigt auch die Logik: der jenseits von aller Individualität und hoch über allem Menschlichen thronende Wahrheitswert ist von dem Subjekt aus nie erreichbar. Jede Logik, die eine, wenn auch überpersönliche und objektive, so doch menschliche Spontaneität des Denkens voraussetzt, wird in einer Art von infinitesimalen Annäherungen ^{an} den Wahrheitswert als Methode gipfeln. Das letzte Wort ^{er} kann dann prinzipiell nie erreicht werden, es kann sich nur um einen - der Ethik analogen - unendlichen Prozess der Annäherung handeln. Wo aber das Erreichen des Zieles als Ziel der Logik gesetzt wird, erreicht es das Subjekt nicht mehr als menschliches Subjekt, und der Weg dazu führt nicht mehr über Wege und durch Mittel menschlicher Denkspontaneität: dann ist eine Welt ewiger Urbilder als Welt der Werte da, und das Denken ist eine im wesentlichen ethische Bemühung des Subjekts, sich zur reinen Passivität, zur Bereitschaft der Aufnahmendes An-sich-seienden zu entwickeln. In der grossen Lehre von der Wiedererinnerung wird alles Menschlich-spontane abgelegt und die von allen Kreatürlich-subjektiven reingewordene Seele kann die über ihr stehende Welt erblicken. Aber, und dies

ist das entscheidende: sie erblickt sie bloß und realisiert sie nicht; diese Welt ist da, und ihre Wahrheit und Wirklichkeit kann in keiner Weise durch diesen Prozess der Realisation berührt werden. Die Logik des spontanen Denkens bleibt also in ihrem Prozess menschlich, geschichtlich und kennt Begriffe wie "Neu" und Entwicklung, wenn all dies auch bloß von relativem Wert ist und sich bloß in der Sphäre der Annäherung abspielt und das wirklich Wesentliche - unberührt und unerreichbar - unabhängig von alledem dasteht; die Logik der Wiedererinnerung dagegen hat das Ewige und Unveränderliche als alleinigen Inhalt, und durch den Prozess, der zum Erblicken der Urbilder führt, geschieht nur mit dem Subjekt etwas, nicht aber in Bezug auf den Wert. Das Verhältnis von Wert und Wertrealisation in der Aesthetik ist der diametrale Gegensatz zu diesen Verhältnissen: der aesthetische Wert, das Kunstwerk, entsteht erst in, durch und mit dem Prozess seiner Realisation; die ewigen Gesetze, deren-deren-Erfüllung deren Erfülltwerden das Werk zum Werk macht, haben keine von ihrer Erfüllung trennbare Möglichkeit der Existenz. Ihre Ewigkeit selbst ist etwas Abstraktes, Abgezogenes, etwas nur durch Denken, nur durch Verlassen der Unmittelbarkeit, des eigenst Aesthetischen, Erreichbaren, sie entstehen aber

immer neugeboren und wie zum erstenmale bei
 jeder ihrer einzelnen Erfüllung. Darum hat
 das Sollen, das diese ewigen Normen ausspre-
 chen, einen ganz anderen Accent, wie das der
 Logik oder der Ethik: erstens ist es nicht
 als Unerreichbares, sondern als notwendig zu
 Erfüllendes gesetzt; es ist keine Annäherung
 denkbar, denn der nicht absolut erfüllte Wert
 ist identisch mit der Wertlosigkeit selbst,
 weshalb auch alles in dem Subjekt bleibende
 (Gesinnung etc.) nur durch die Vollendung in
 der vollbrachten Tat bedeutsam wird, an und
 für sich ganz gleichgültig ist/. ² zweitens ent-
 steht der Wert selbst durch die hervorbringen-
 de Aktion des Subjekts, sodass es nicht einem
 von ihm unabhängig existenten Wert gegenüber-
 steht und ihn bloss erblickt, sondern selbst
 den, ihn überstrahlenden und von seinen subjek-
 tiven Bedingungen heraus unableitbaren und un-
 erklärbaren Wert verschafft. Drittens ist aber
 das einzigartige, das mit der vorbringenden
 Persönlichkeit engst verbundene Moment am Werk
 für es selbst entscheidend und konstitutiv:
 nur indem es "neu" und von allen anderen Rec-
 lisationen völlig verschieden ist, wird es zum
 aesthetischen Wert, während diese Seite für den
 aesthetischen Wert ein Adiaphoron, für den lo-
 gischen etwas zu Verneinendes ist. Der Wert

ist also in einer ganz anderen Weise als irgend^osonst an das Subjekt des Menschen gebunden, trotzdem aber kann und soll das Verhältnis der Ueberordnung nicht aufgehoben werden. Das Schaffen des Künstlers ist der einzige Fall im ~~g~~ gesamten Sein, wo ein, wenn auch reingewordenes, so doch subjektiv-persönlich gebliebenes menschliches Subjekt über sich selbst hinausschafft. Aber nicht etwa durch den nach oben gerichteten Prozess, wie in der Ethik, sich höher hinaufbringt, als es für sich selbst gegeben war, sondern ein dem Seinen prinzipiell übergeordnetes, höherstehendes und unproblematisches Sein, das das Werks, erschafft - sich selbst aber in der gegebenen Problematik zurücklässt und der Lösung, die es dem eigenen Werke gibt, selbst nicht teilhaftig wird. Wir können deshalb die Paradoxie der ästhetischen Wertrealisation so aussprechen: sie ist sowohl als Weg wie als Ziel untrennlich an die Persönlichkeit gebunden, das aber, was von ihr ins Werk kommt, trennt sich von dem hervorbringenden Subjekt definitiv ab, hat mit ihm nichts mehr zu schaffen und steht als in sich erfülltes Sein fremd und unerreichbar vor ihm da. So wird das Subjekt selbst, von der einzigen Wertephäre, in der es konstitutiv ist, nicht getroffen: gerade indem die Persönlichkeit für das Werk kon-

stitutiv wird, ist diese Tat für sie selbst reflexiv. Ob diesem aesthetischen Verhalten eine ethische Betonung gegeben werden kann, ist für die Aesthetik gleichgültig: die ethische Form könnte nur das Formelle (also hier abstrakte und nicht entscheidende) der schöpferischen Tat treffen, sie könnte nur als menschliche Handlung überhaupt ethisch wertvoll oder verpflichtet sein, wodurch aber dieses Problem nicht einmal erreicht, geschweige denn gelöst werden kann. Denn hier ist die überpersönliche, aus dem Wesen der Kunst folgende Tragik des Künstlers ausgesprochen, der ewig menschliche Tatbestand, den gerade die menschlich höchststehenden Künstler stets erlebt haben: dass sie selbst unerlöst bleiben, dass alle Vollendung, die sie ihren Werken geben, all das tiefste Erlebte, das ^{aus} ihnen in das Werk einströmt, für sie vergeblich ist, dass sie stummer, unausgesprochener bleiben als die in sich eingesperrten Menschen des gewöhnlichen Lebens, dass ihre Werke zwar das höchste, rein menschlich Erreichbare werden, sie selbst aber die unseligsten und am wenigsten erlösten Menschen von allen sind. Browning: Andrea del Sarto sagt: "My works are nearer heaven, but I sit here".

Für uns freilich ist nur der Tatbestand des notwendigen Verhältnisses zwischen

Werk und ästhetisch relevanten schöpferischen Subjekt, nicht aber seine emotionale Nachwirkung im erlebenden Menschen wichtig, und diese Tragik zeigt sich nun als die konkreter gewordene Form des früher schon durch die Struktur der Phänomenologie gegebenen Sprunges zwischen Schöpfer und Werk. Hier scheint sich aber ein gewisser Gegensatz zwischen dem bisher Ausgeführten zu zeigen: wir haben nämlich das Genie als Möglichkeit der Existenz des Werks durch die *harmonia praestabilita* zwischen seinen Erlebnisformen und den technischen Formen definiert, um dann später in seiner Beziehung zum Werk eine tiefe und unlösbare Tragik zu finden. Dieser Widerspruch hebt sich selbst auf, wenn wir auf die verschiedenen Richtungen achten, deren Folge diesen beiden entgegengesetzten Betonungen desselben Tatbestandes sind: die *harmonia praestabilita* bezeichnet nämlich die Bedeutung des Genies für das Werk, sie spricht das Postulat aus, wie das Genie beschaffen sein muss, um das Werk hervorzubringen, während die Tragik in der Beziehung des Werks auf das Genie selbst liegt. Wenn wir nun wieder in die vorgeschriebene Richtung einlenken und von dem, auf diesem Umweg heller beleuchteten, Genie aus wieder den Weg zum Werk suchen, so bedeutet in diesem veränderten Aspekt die eben aufgezeigte Tragik diese Frage: wie ist es möglich,

dass aus menschlichen Bedingungen, ohne deren Aufhebung, die nicht mehr menschliche Welt der Werke entsteht; und ihre Beantwortung ist durch eine Klarlegung des Verhältnisses zwischen den bis jetzt gefundenen drei Begriffen von harmonia praestabilita möglich: wie die harmonia praestabilita von Erlebnisform und technischer Form bei dem Schöpfer das Füreinanderbestimmte sein von Stoff und Form im Werk hervorbringt, woran dann die Angemessenheit der Wirkungsformen des Werks an die Erlebnisformen des Receptiven entspringt. Es handelt sich hier um Fragen des Abstands: erstens um die Frage des objektiven Abstands der Wirklichkeit von dem konkreten Ideal ihrer immanenten Möglichkeit, von der ihr innewohnenden, nur stets gehinderten utopischen Wirklichkeit, und zweitens um die Frage des subjektiven Abstands des Menschen sowohl von einer empirischen wie von einer utopischen ihr gegenüberstehenden Welt. Für die ästhetische Phänomenologie kommt es nun darauf an, festzustellen, welche Arten von Abstand als zu überwindende ihr gegeben und welche als in der Ästhetik zu realisierende ^{ihre} aufgegeben sind, und welche Arten des objektiven und subjektiven Abstands einander ausschliessen und welche einander bedingen. Die Analyse der Erlebniswirklichkeit zeigte uns, dass das Zurückbleiben alles objektiv Daseien-

den hinter dem, was es seinem Begriffe nach sein könnte, und also sollte, in engster Verbindung mit der Heimatlosigkeit des Subjekts in der es umgebenden Welt, mit seiner Sehnsucht den trennenden Abstand zwischen sich und den Objekten zu überbrücken steht. ^{Dazu} Andererseits sind wir in der phänomenologischen Skizze des ^rreceptiven Verhaltens zu dem Ergebnis angelangt, dass einerseits das als Erfüllung dieser Sehnsucht postulierte Werk in sich eine utopische Wirklichkeit realisiert haben muss, andererseits dass in dem das Werk erlebenden Subjekt nur eine äusserste Nähe des Objekts an das Subjekt infolge ihrer Angemessenheit zu einander, nicht aber eine Aufhebung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses erreicht werden soll; wir sind also im Werk zu der Feststellung der objektiven Abstandslosigkeit, im receptiven Prozess ^{zu} in dem Postulat eines normativen Abstands gekommen, der aber nicht mehr ein das Subjekt von dem Objekt trennender Abgrund, sondern eine den Wirklichkeitscharakter des Objekts konstituierende ^{Die} Substanz ist. In diesem Zusammenhang lautet unsere Frage für die Phänomenologie des Schöpfers so: wie kann der für den Schaffenden doppelt gegebene Abstand (erstens als sein Abstand als erlebendes Subjekt von den Objekten der gegebenen Wirklichkeit und zweitens sein Abstand als schaffendes

Subjekt von dem Werk) zu einer normativen Distanz verwandelt werden, welche die objektive Abstandslosigkeit des Werks als notwendig aus der entstandenenⁱⁿ begreiflich macht. Und als notwendige Ergänzung dieser Frage entsteht der Versuch, den noch immer abstrakten und leeren Begriff von der objektiven Abstandslosigkeit des Werks, so weit wie hier möglich, auf eine erfülltere Konkretionsstufe zu bringen. Die Verwandlung des Abstands in Distanz ist hier die Tat des Schöpfers, kann also nur aus dem Ziel und den Möglichkeiten dieser Tat verstanden werden. Dieses Ziel, das Werk, ist, wie wir wissen, ein in sich abgeschlossenes System von Beziehungen, das dem rezeptiven Subjekt als erlebte Wirklichkeit gegenübersteht, das ^{mit} seit der gewöhnlichen Wirklichkeit nur als ihre utopische Erfüllung, nicht aber als ihre abstrahierende Aufhebung kontrastiert. Es handelt sich deshalb für den Hervorbringer dieses Systems darum, die in den immer fragmentarischen Erlebnisausschnitten verborgenen und verhinderten utopischen Möglichkeiten in erlebbare Wirklichkeiten zu verwandeln. Diese Immanenz der Utopie hat für sie selbst drei wichtige Folgen: erstens, dass jede solche utopische Wirklichkeit von einem "Standpunkt" aus und von miteinander homogenen auf ein Zentrum gerichteten Beziehungen organisiert sei;

zweitens, dass dieser "Standpunkt" der Organisation und ^{seiner} ihre Ausdrucksmittel reinmachende Prinzipien der Erlebbbarkeit seien; drittens, dass das so entstehende System als Wirklichkeit, nicht als System erlebt werde, dass also nur die Inadaquatheit und die hinter sich selbst zurückbleibende Art der gewöhnlichen Wirklichkeit, nicht aber ihr Wirklichkeitscharakter aufgehoben werde. Die erste Konsequenz dieses "Standpunkts" in und zu der Erlebniswirklichkeit ist, dass ihre Elemente nun nicht mehr anarchisch nebeneinander gereiht sind oder aufeinander folgen, sondern teils in Übereinstimmung, teils in Widerspruch zu dem "Standpunkt" und infolgedessen auch auseinander stehen, teils in überhaupt keine Beziehung mit ihm und mit dem auf ihn Bezogenen zu bringen sind. Durch dieses einfache Setzen des "Standpunktes" entstehen zwei wichtige Veränderungen in der Struktur der Erlebniswirklichkeit: einerseits verliert sie ihre empirische, stetige und unüberschaubare Fülle, denn mit der Existenz des "Standpunktes" ist das auf ihn nicht Beziehbare unbegreifbar und für ihn nichtsselend geworden, andererseits entsteht das Faktum, dass einzelne Elemente miteinander und mit dem "Standpunkt" übereinstimmen, andere aber nicht, was in der gewöhnlichen Erlebniswirklichkeit gar nicht wahrgenommen werden konnte, denn dort nur

das unklare, weil subjektiv reflexive Gefühl entprochen hat, dass etwas in dieser Sphäre sich innerlich unangemessen ist. Damit ist aber nur die reflexive Abgeschlossenheit der Erlebniswelt überwunden und nichts Positives, kein Aufbau einer neuen Wirklichkeit geleistet. Diese Wendung zum Positiven hat der Schaffende zu vollziehen, und die Distanz, in die er seinen Abstand zu verwandeln hat, ist durch die Aufgabe bestimmt, diesen Tatsachen ihren negativen und ^u primitiven Tatsachencharakter zu nehmen und aus ihnen konstitutive Wertbeziehungen und Aufbauelemente des Werks zu machen. Denn durch das bloße Faktum dieser Veränderungen ist das Unauflöbliche der Erlebniswirklichkeit nur gesteigert worden: ihre Continuität hat aufgehört und die einander widersprechenden Tendenzen haben sich nur verschärft; $\neq$ das Distanz-setzen des Schöpfers kann gegen diese Bewegung nichts ausrichten, soll sie hingegen zu Ende führen und so zu der neuen Positivität bringen. Es handelt sich also einerseits um ein neues, aber konstitutiv gewordenes Zusammenschliessen der zerriessenen Continuität und andererseits darum, in dem Faktum, dass die so entstandenen Elemente und Tendenzen miteinander in Widerspruch stehen, einen - ebenfalls konstitutiven - Sinn zu finden. Die

Elemente dieser phänomenologischen Zwischen-
 stufe haben untereinander eine gewisse, an
 Wesenhaftigkeit die gewöhnliche Erlebniswelt
 übertreffende Homogenität, können sich aber,
 da sie bloß zerrissene Elemente dieser Welt
 sind, aus eigener Kraft nicht zusammenballen,
 nicht zu einer neuen Wirklichkeit werden. Dass
 dies geschehe, muss dieser Prozess des Ignom-
 rierens von allem, was mit dem "Standpunkt"
 nicht homogen ist, wodurch die das hier Vor-
 handene zur gewöhnlichen Erlebnismöglichkeit
 verbindenden Elemente ausgeschlossen wurden, in
 eine Wertbetonung übergehen. "Der "Standpunkt"
 gewinnt dann eine konkretere Bedeutung und
 übermittelt diese den durch ihn ausgewählten
 Erlebniselementen: er wird zur "Weltanschau-
 ung" und die durch ihn ausgewählten Elemente
 werden symbolisch; d.h. sie werden ausserdem,
 was sie an und für sich gewesen sind, auch
 Träger von Bedeutungen; es entsteht die Fiktion,
 dass sie alles, was auf den "Standpunkt", dessen
 als System geschlossene ~~Fakultät~~ Totalität sich
 zum erreichten Werk rundet, beziehbar ist, aber
 in den Elementen, als wie immer gereinigten
 Teilen der Erlebnismöglichkeit, selbst noch
 nicht enthalten war, bedeuten, symbolisieren;
 oder besser gesagt: im Erlebnis Receptiven
 als Erlebnis erwecken können. Diese "Weltan-

schauung" ist vorerst nur eine rein formell zu
 verstehen; sie bedeutet nur den Glauben, dass
 der homogenisierende "Standpunkt" zum Träger
 einer in sich geschlossenen Welt werden kann,
 dass, wenn s.B. ⁱⁿ von dem Entstehungsprozess des
 Bildes die reine Sichtbarkeit erstrebt wird
 und alles Intellektuelle, Stimmungsvolle etc.
 sowie alles auf andere Sinne bezogene (Takt=
 vorstellungen etc.) ausgeschlossen ist und wie
 wir es bereits von Fiedler gehört haben, eine
 dürftige und brüchige, aber rein "sichtbare"
 Welt entstanden ist, dass deren Elemente (Form=
 men, Farben, ^{Schwere} ~~MASSEN~~ etc.) alles vom "Standpunkt"
 der Sichtbarkeit mögliche bedeuten können.
 Während also in der blossen Erlebnisswirklich=
 keit die Farbe etwa nur als Farbe vorkommt,
 und die Schwere und die Materialität der Dinge
 durch ihre tatsächliche Materialität (wirkli=
 che und mögliche Taktvorstellungen) vermittelt
 wird, gewinnt hier die Farbe die neue Betonung
 eines spontan erlebbaren Symbols von Schwere
 und Materialität. Die äusseren Formen der ~~Din~~
 Dinge aber, indem sie einerseits auf das bloss
 äusserliche reduziert werden, andererseits ih=
 re fließende Flüchtigkeit verlieren und in
 einem Moment erstarren, werden in der Darstel=
 lung von der Fiktion getragen, dass alles In=
 nerliche (Geistige, Intellektuelle, Stimmungs=
 hafte etc.), das sie in der Erlebnisswirklich=

1-1 Valeurs

keit bloss unter anderen Ausdrucksmitteln auch zu vermitteln helfen, ausschliesslich durch sie und ganz adaequat ausgedrückt werden kann. Die "Weltanschauung" also, die in dem "Standpunkt" der reinen Sichtbarkeit steckt, würde der Darstellung eines Menschen gegenüber bedeuten, dass jeder Mensch in Wahrheit so ist, wie er sich als Formencomplex der reinen Erscheinungselemente zeigt. Das konstitutive Ignorieren, wie wir diesen Prozess bezeichnen könnten, hat deshalb folgende Etappen: erstens die Auswahl der homogenen (^{Elemente} hier: Sichtbarkeit); zweitens die definitive Ausscheidung von allem, was seinem Begriff nach auf den "Standpunkt" überhaupt nicht beziehbar ist (hier etwa alles, was durch das Gehör^{vermittelt} ^{wird} ist); drittens das Postulat alles, was in einer möglichen Beziehung zum "Standpunkt" steht, aber in der durch ihn zum Leben erweckten homogenen Welt nicht vorhanden ist, durch diese zu symbolisieren; viertens das Postulat ^{dass} der homogenen Elemente in solche Symbole verwandelt werden. Nur durch die Erfüllung dieser Postulate, die auf dieser Stufe freilich noch Postulate bleiben, ist die Ueberwindung der Brüchigkeit in der bloss zur Homogenität gereinigten Erlebniswelt möglich, denn nur so gewinnt die Auswahl der homogenen Elemente und die Ausscheidung der heterogenen einen Sinn, und alles homogene, symbolisch Gem-

wordens kann sich zu einer Welt zusammenschließen, die eine vollendete utopische Wirklichkeit hat, weil alles in ihr Mögliche realisiert wird und das nicht Vorkommende - solange man sich in sie begibt - gar nicht vorstellbar ist. Durch dieses Symbolischwerden der gereinigten Erlebniselemente wird die geforderte prästabilierte Harmonie von Stoff und Form im Werk möglich. Denn die Fremdheit der Form dem Stoff gegenüber, auf der letzten Endes der Abstand der empirischen Wirklichkeit von ihrer eigenen utopischen ^{Möglichkeit beruht} ~~Wirklichkeit~~-beziehung, ist im wesentlichen identisch mit dem Mangel symbolischer Beziehung zwischen beiden, mit dem - besten Falls - allegorischen Charakter ihres Verhältnisses zueinander. Jeder nichtkünstlerische "Standpunkt" der erlebten Wirklichkeit gegenüber hat diese Tendenz zur Allegorie im Gegensatz zum Symbol, d.h. die "Bedeutung", zu der die Elemente und ihre Beziehungen infolge des "Standpunkts" gelangen, ist von der ihnen eigenen Materialität unabhängig und deshalb von hier aus gesehen willkürlich und zufällig; sie ist nicht mehr als ein Zeichen für etwas, dessen Wesen zwar notwendig aus dem "Standpunkt" folgt oder mit ihm verknüpft ist, dessen Verbindung aber mit den Zeichen selbst ebenfalls nur aus dem "Standpunkt" ableitbar ist. Wegen

dieses rein methodologischen Charakters ihrer
 Zeichen haben die meisten Formungen der Wirk-
 lichkeit die Tendenz ihre Erlebbarkkeit zu kün-
 digen, eine den eigenen Zeichen wirklich ent-
 sprechende Welt zu konstruieren und falls sie
 auf Erlebbarkkeit ausgehen, diesen Prozess (das
 Objekt sowohl wie die Organe) so umzugestalten,
 dass die allegorische Inadaequatheit von Mate-
 rie und Form getilgt werde (z.B. im Experiment
 der Physik). Die Erlebniswirklichkeit selbst
 aber mit ihren entweder praktischen-abstrakten
 oder bloß subjektiv-suggestiblen Zeichen
 bleibt immer in diesem Zustand des Allegori-
 schen stecken, indem alles in seiner Materiali-
 tät unbetastet verharrt und die Bedeutungszei-
 chen höchstens unter sich ein System zu bilden,
 aber weder alles in sich einzufassen, noch in
 sich zur eigenen Substantialität zu ^{gelingen} erwecken,
 fähig ist. Für das innere Leben sucht zwar
 die Ethik, für das innere wie das äussere die
 Religion Formungen zu finden, in denen das
 formgebende Prinzip nichts ausser sich lasse,
 alles durchdränge und am Ende des Weges als
 stimmegewordenes Wesen des von ihm geläuterten
 Stoffes erscheine. Aber als Erlebnis ist jede
 dieser Formungen doch nur als Sollen gegeben,
 als zu verwirklichendes Ziel, und das nicht
 willkürliche der Formungen wird eben durch das
 deutliche Bewusstsein des Abstandes zwischen

Sollen und Sein gesichert. In diesem Bewusstsein können allegorische Formungen - als klare und gewollte Objektivationen des Abstands - erlaubte und ohne innere Dissonanz erlebbare Formen sein, Ceremonien etwa, deren hohe, wirklich echte konstitutive Bedeutung in dieser Wirklichkeit prinzipiell nicht erlebbar ist, die aber gerade infolge der Unangemessenheit ihrer Formen an die in dieser Welt möglichen Stoffe die utopische Wirklichkeit der Welt, auf die sie sich beziehen, offenbar werden lassen. Ohne diese Correctur, durch die freilich die reine Erlebnisswirklichkeit gekündigt ist, entsteht das unangemessene allegorische Verhältnis, dass Erlebnisselemente von Formen umschlossen sind, für die sie zugleich zuviel und zu wenig sind, dass man Zeichen erleben muss, deren Sinn sich nicht klar und eindeutig aus dem für das Erleben Gegebene erhebt, sondern nur durch Reflexion damit verbunden werden kann. Einem ähnlichen nur schwerer corrigierbaren allegorischen Charakter zeigt die Welt der Ethik, insofern sie als Erlebnis gefasst wird. (Ob diese Frage für die Ethik selbst von Bedeutung ist, kann und soll hier nicht untersucht werden). Diese setzt zwar eine ihrem Subjekt, dem ethisch-reingewordenen Willen, fremd und heterogen gegenüberstehende Aussenwelt voraus und

seelische Wirklichkeit voraus, und wird mit vollem Recht alles, was nicht als dem ethischen Tun klar widerstrebend oder es dumpf hemmend gedacht werden kann, als nicht seelend betrachtet. Für das Erleben aber wird all dies doch da sein und da es - für das Erleben - mit dem ethisch wertvollen und wertfeindlichen unzerlegbar vermischt ist, erscheinen die ethischen Formungen in der Erlebnismöglichkeit als dieser unangemessen, äusserlich, mit einem Wort als allegorisch. Es ist s.B. so gut wie unmöglich, das tiefe ethische Bestreben, dass ein schweres Geschehnis des Lebens rein als Schicksal erlebt werde, zu realisieren. Nicht an die widerstrebenden, kraftürlichen Tendenzen sei hier gedacht; stellen wir uns diese als überwunden vor, aber daran, dass die totale Umformung des wesentlichen Lebens, das sich hier vollzieht, seinem Begriffe nach nur einen ganz kleinen Teil der Seele treffen kann, dass alles andere sein früheres Leben weiterführt, aber doch ewig in das neue hineinspielt, dass die Umwelt des Menschen von seiner Wandlung nie getroffen werden kann, und dass sein neugewordenes Ich keinen Moment von alledem isolierbar ist. Diesen Tatsachen gegenüber ist die reine ethische Stillisierung des Lebens nicht aufrecht zu erhalten, sie kann den Stoff, der auf sie auströmt weder vernichten noch durchdringen und

wenn sie dieser Gesamtheit gegenüber als Form aufzutreten sich anmaßt, wird sie eine dem Material unangemessene Form, eine Allegorie. (Ich verweise hier auf meinen Essay über Kierkegaard in "Die Seele und die Formen"). Diese innere Unangemessenheit jeder Wirklichkeit wird durch die Symbolische Bedeutung des Stoffes in der Kunst überwunden. ² Denn der wirkliche und entscheidende Unterschied zwischen Allegorie und Symbol ist, dass die Allegorie eine ihr transcendente Wirklichkeit bedeutet, oder auf eine hinweist, das Symbol aber selbst eine Wirklichkeit ist und seine Bedeutung seinen Erscheinungsformen und den in ihnen enthaltenen Inhalten immanent bleibt. Etwas als Symbol zu behandeln, bedeutet also soviel: in irgendeinem, zu diesem Zwecke homogen gemachten Material, alle implizite enthaltene, Bedeutungsmöglichkeit auf die den Homogenisierungsprozesse hervorbringenden Organe des Erlebens zu beziehen und sie - in Bezug auf diese - ganz auf die Oberfläche der reinen Erlebbbarkeit zu bringen, ganz explizit zu machen. Der Wirklichkeitscharakter des so entstehenden Symbols, beruht erstens darauf, dass die Bedeutungsformen von den erlebten Inhalten zwar unzertrennlich sind, aber sie doch nicht hervorgerufen haben, dass ^{also} ~~aber~~ Materie und Form weder auseinander abzuleiten noch voneinander deutlich zu scheiden sind, wo-

durch die Immanenz dieses Complexes den Schein der Unendlichkeit und Uerschöpflichkeit erhält; zweitens ist das symbolisch gewordene homogene Gebilde von dem auffassenden Subjekt unabhängig und kann in keiner Weise als von ihm hervorgebracht, ja selbst nicht als durch seine aufnehmende Tätigkeit im Wesentlichen modifiziert gedacht werden, und doch besteht für dieses Subjekt nicht der geringste Zwang, über diese ausser ihm liegende Welt hinauszugehen, um dadurch - wie in der Sphäre des reinen Erlebnisses - die eigentliche Realität zu erreichen suchen, diese kann vielmehr nur durch die Hingabe an die Immanenz des gegebenen Werks für das Subjekt offenbar werden. Für die symbolische Wirklichkeit des künstlerischen Gebildes ist also das Bezeichnende, dass sowohl Form wie Materie die Tendenz ineinander aufzugehen haben; die Formung geht darauf aus, in der symbolischen Materialbehandlung unterzugehen und diese als etwas gewöhnlich aus sich selbst Entstandenes und nur auf sich selbst Beruhendes zu pointieren, das Material hingegen erhält durch die symbolische Behandlung die Funktion ihrem einfachen Begriffe und gewöhnlichen Erlebnischarakter fremd scheinende Bedeutungen aus sich hervortreten zu lassen. Sowohl Form wie Material gehen also über sich selbst hinaus,

transcendieren sich aber doch nicht, sondern kehren durch ihr scheinbares Aufgehen ineinander, das eine unzertrennliche Vermischung, aber keine absolute Vereinigung ist und so eine abgeschlossene intensive Unendlichkeit möglicher Beziehungen entstehen lässt, bereichert und zur Fülle gereift in sich selbst zurück. Die Immanenz der symbolischen Gestaltungen ist deshalb nur in dem negativen Sinne wirklich immanent, dass ihr Wirklichkeitscharakter nur auf ihren eigenen Prinzipien der Gestaltung beruht und auf nichts ausser ihnen Liegendes bestehbar ist, nur in dem Sinn, dass die wesentlichen konstitutiven ^{irrenden} Grundlagen dieser Wirklichkeit, die sowohl ihre Form wie ihr Material transcendieren, doch nicht über sie hinausweisen, dass alle Tendenzen des Transcendierens wieder aufgefangen, immanent gemacht worden sind. In diesen Symbolen entsteht also eine Wirklichkeit, die alle Kennzeichen einer solchen: Unabhängigkeit vom aufnehmenden Subjekte, In-sich-Geschlossenheit, Totalität, Unendlichkeit bei strengster Zusammengehörigkeit besitzt: die Formen, die diese Gebilde konstituieren, können also mit Recht transcendentale Formen, Formen der Wirklichkeit genannt werden. Indem nun hier eine Wirklichkeit entsteht, die nichts ausser ihr stehendes, weder als Sollen, noch als Problem, noch als Adiaphoron kennt, wird

jede Fremdheit zwischen ^{konstituierender} beschlossener Form und gegebenem Material getilgt und alles von homogenen und aus einem Centrum ausgehenden Beziehungen verbunden. Die so erreichte harmonia praestabilita zwischen Form und Stoff gewinnt ^{hiermit} einerseits eine konkretere Bedeutung, als sie es früher als blosses Postulat der Möglichkeit des Werks besessen hat. Wir haben nämlich gesehen, dass der Prozess des konstitutiven Ignorierens von jedem "Standpunkt" aus gewisse Stoffe und Formen der Erlebnismöglichkeit von vornherein, als nicht existente, ausscheidet, eine andere Gruppe von ihnen als symbolische Bedeutungen in der durch ihn homogen gemachten neuen Welt wiedererstehen lässt. Es ist nun selbstverständlich - wenn es auch in diesem Stadium noch nicht ausgeführt werden kann - dass einerseits Qualität und Art sowohl des definitiv Ausgeschiedenen wie des symbolisch Wiederkehrenden vom "Standpunkt" aus notwendig bestimmt ist, und andererseits, dass es der spontanen Erlebnismöglichkeit gegenüber nicht beliebige "Standpunkte" geben kann, sondern dass ihre Zahl und die Beschaffenheit eines jeden aus dem Verhältnis der subjektiven Erlebnisformen zu der ihnen gegebenen Erlebnismöglichkeit heraus bestimmbar ist. Die harmonia praestabilita von Stoff und Form ist also kein metaphysisches Prinzip, sie bedeutet nur die

Vorstellbarkeit einer, gewissen Erlebnisformen angepasster und angemessener Wirklichkeit. Daraus folgt vor allem, dass es der gesamten Erlebniswirklichkeit gegenüber unmöglich einen solchen die symbolisch-utopische neue Wirklichkeit hervorbringenden "Standpunkt" geben kann, dass vielmehr mit dem eben bestimmten Begriff des "Standpunkts" der Pluralitätscharakter seiner ^{relativ} Relationenmöglichkeit simultan gesetzt ist. Diese notwendige Mehrzahl der "Standpunkte" bestimmt das Verhältnis von künstlerisch-symbolischer und empirisch-erlebter Wirklichkeit: Wirklichkeit wenn es nur einen solchen "Standpunkt" geben würde, so wäre die künstlerische Wirklichkeit nichts anderes als die Erfüllung des in der gewöhnlichen Wirklichkeit verhinderten und verkannnten Wesens der Welt, dann wäre das künstlerische Prinzip nur eine Wiedererinnerung, ein Sichbesinnen auf die verschüttete Wahrheit und das so entstandene Werk hätte die metaphysische Bedeutung einer Enthüllung dieses Wesens. Durch die Vielheit der "Standpunkte" ~~verschüttet die~~ erscheint dieses geradlinige Heranwachsen des Werks aus der Wirklichkeit als unmöglich; jeder "Standpunkt" verdankt seine Wirklichkeit-schaffende Kraft gerade seiner Fähigkeit des Ignorierens mancher an sich bedeutsamen Seite der Wirklichkeit und der infolgedessen entstehenden Symbolik seiner Welt, die

sich in einer neuen Wirklichkeit rundet und die mit der gegebenen (oder ihrem Urbild) prinzipiell nichts gemeinsames haben kann. Die harmonia praestabilita von Stoff und Form existiert also nur in Bezug auf den organisierenden "Standpunkt" und deshalb mit stetiger Beziehung auf die Erlebnisformen des Receptiven in dessen Bereitschaft, wie wir sehen, auch eine solche Verengung der Welt, ihre Reduktion auf das durch gewisse Organe homogen Aufnehmbare und die Verdichtung des so Entstandenen zu einer neuen Totalität vorgearbeitet ist. ^H dadurch enthält das Werk etwas vollständig freischwebendes und von jeder ausser ihr gegebenen Wirklichkeit völlig losgelöstes und Unabhängiges, das jedoch nicht in rein subjektiver Willkür ausarten kann, weil die Möglichkeiten der prästabilisierten Harmonien sowohl im Werk wie zwischen Werk und Receptiven keineswegs unbeschränkt und gesetzlos sind. Wie unabhängig auch das Werk von der Erlebniswirklichkeit ist, welche dort undenkbare Bedeutungen es auch seiner Materie zu verleihen vermag, so besteht seine ursprüngliche Materie doch aus den von dem "Standpunkt" aus gereinigten und homogen gemachten Erlebniselementen. ^{For all} Einerseits hat nun diese Materie nicht unbegrenzte Möglichkeit des Symbolischwerdens, sondern nur ^{einige} einige

und ganz konkret bestimmte, so dass die Symbolik der Materie in der einfach homogenen Erlebnismaterie, wenn auch bloß negativ und der Möglichkeit nach, so doch vorherbestimmt ist. Nur in diesem Sinn, dass nämlich gewisse Materien die Möglichkeit zu gewissen symbolischen Bearbeitungen, aber nur zu diesen in sich tragen, dürfen wir von einer objektiven harmonia praestabilita der Materie und der Form sprechen; dass gewisse Elemente der Erlebnism Wirklichkeit, die in dieser selbst freilich nie rein vorkommen, zu ganz bestimmten Formungen vorherbestimmt zu sein scheinen, dass also - der Sehnsucht des erlebenden Menschen entsprechend - die Möglichkeit gewisser utopischer Erfüllungen schon in den Elementen der Erlebnism Wirklichkeit enthalten ist. Der Glaube an die Möglichkeit einer solchen objektiven Utopie, d.h. dass es eine der Wirklichkeit selbst innewohnende Tendenz, ihren objektiven Abstand zu überwinden und zum Werk zu werden, gibt, die in dem Werk der Kunst realisiert wird, steht hinter der Bereitschaft des Receptiven dem Werk gegenüber, und die Notwendigkeit, eine Erfüllung dieser Bereitschaft und Sehnsucht zu sein, verknüpft diese harmonia praestabilita mit der, die zwischen dem formgewordenen Werk und den Formen dieser Bereitschaft existiert. Dadurch erhält die objektive Angemessenheit der Werkform an

die Materie eine noch konkretere und gesetzmäßigere Bestimmtheit und entfernt sich zugleich noch mehr von der Erlebnismöglichkeit: je mehr das Werk sich ~~von~~ den Postulaten der Wirkung, dem Schein einer zur Wirklichkeit erweckten Utopie nähert, desto verborgener Beziehungen muss es mit desto grösserer Energie und vollständiger an die Oberfläche bringen, Tendenzen, die nur die Sehnsucht des Receptiven von der Wirklichkeit erhofft, gerade weil in ihr keine Spur von ihnen vorhanden ist. Damit wären die Bedingungen dieser harmonia praestabilita festgestellt: erstens ist ein solcher "Standpunkt" gefordert, dessen Homogenisierendes und ^{das} heterogene ~~Fat~~ ignorierende ^{Fat} die Kraft zur Symbolik besitzt, ein "Standpunkt", der eine im Material gegebene Möglichkeit zum Symbol trifft, von dem aus also eine transcendente Form möglich ist; zweitens wird gefordert, dass das so entstehende Gebilde als Erfüllung des Leidens an objektiven ^{Abstand} Material der Erlebnismöglichkeit und der Sehnsucht nach einer ihr ~~entstehenden~~ entwachsenden und sie fortsetzenden Utopie, durch Anpassung an die Formen der Erlebbarkeit erscheine.

Mit alledem ist aber nur die Einsicht, was nötig ist, damit das so erkannte Werk möglich ~~wer~~ sei, erreicht; die Frage, wie es möglich ist, kann erst jetzt aufgeworfen werden.

Die Frage, wie der "Standpunkt" beschaffen sein muss, ^{damit} dass das ein homogenes Medium schaffende konstitutive Ignorieren die Symbolik der Materie und durch sie die transcendente, Wirklichkeit erzeugende Form zur Folge habe. Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir auf ein früheres Stadium zurückgreifen und an das Faktum erinnern, dass mit dem Setzen des "Standpunkts" die Elemente des so entstandenen, homogenen aber diskreten Complexes miteinander und mit dem "Standpunkt" teils in Uebereinstimmung teils in Widerspruch stehen. Dieser Widerspruch soll keineswegs inhaltlich aufgefasst werden; hier, wo es sich um ein homogenes Gebilde handelt, wäre der inhaltliche Widerspruch nur der äusserste Pol in der selbstverständlichen Verschiedenheit der Elemente voneinander innerhalb der Homogenität, würde eventuell die Rolle des Kontraktes als schärfsten Fall in der sich steigenden Reihe der Harnen-spielen Nuancen spielen, zu einer entscheidenden Bedeutung könnte er aber nie gelangen. Uebereinstimmung und Widerspruch müssen hier in Bezug auf die Gestaltungsform gemeint sein; Uebereinstimmung bedeutet dann die natürliche Hinneigung der homogen gewordenen und von der Homogenität geformten Materialelemente zur vom "Standpunkt" aus intendierten Form, und Widerspruch ihre sich dagegen sträubende Tendenz. Dieses Widerstre-

ben gegen die Formung darf aber auch nicht mit einer Heterogenie ihr gegenüber verwechselt werden; das prinzipiell Heterogene ist durch den "Standpunkt" und durch das konstitutive Ignorieren auf dieser Stufe schon nicht existent geworden, es handelt sich vielmehr darum, ob die Einbeziehung des auf den "Standpunkt" beziehbaren eine natürliche oder eine paradoxe Relation ist, ob die Welt, die der "Standpunkt" verschafft, für alle ihre Elemente die gleiche, aus ihnen gleichsam herausgewachsene Notwendigkeit besitzt, oder ob es sich in dem Aufbau des Werks um ein System aus verschiedenartigen Versöhnungen und Vereinigungen an sich einander gegensätzlicher Elemente und Prinzipien handelt. Aus dem Faktum der künstlerischen Formung folgt, dass sie - jetzt noch abgesehen von möglichen Uebereinstimmungen oder Widersprüchen zwischen Teilen und Ganzheiten - ihrem Wesen nach durchaus paradox sein muss. Wir wissen: die Materie jeder Kunstform besteht aus in sich homogen und rein gemachten Elementen der Erlebbarkkeit; diese werden, indem sie in den Aufbau des Werks eingefügt werden, aus ihren natürlichen Zusammenhängen herausgerissen, in neue, von den früheren total verschiedene eingefügt, müssen aber in dieser radikalen Umwandlung ihren reinen Erlebnischarakter nicht verlieren; vielmehr muss gerade dieser zu noch

grösserer ~~der~~ Intensität gesteigert werden. Die entscheidenden Verwandlungen, denen die Erlebniselemente hier unterliegen, sind folgende: erstens werden sie den ihnen eigenen extensiv unendlichen Fluss des Lebens entrissen und zu Teilen eines begrenzten Complexes, einer in sich innerlich abgeschlossenen Totalität gemacht; zweitens hört ihre ^{frühere} ~~fest~~ unbeschränkte und ihren Erlebnischarakter fast immer ~~trans-~~ ^{transcendierende} transzendierende Beziehbarkeit, die sie in der gewöhnlichen Erlebnismöglichkeit besitzen, auf, und sie werden eindeutig endgültig und immanent bleibend auf den "Standpunkt" bezogen; drittens wird ihre natürliche Stetigkeit, die Stetigkeit des gewöhnlichen Nebeneinanders und Nacheinanders, der praktischen, associativen etc. Zusammenfügbarkeit, mit einem Wort die reflexive Stetigkeit der ^{unter} sich Heterogenen aufgehoben und eine neue homogene Stetigkeit gefordert, in der der Trennung zwischen der Stelle des Elements und seiner Bedeutung ein Ende gemacht ~~ist~~ und das Zusammenfallen von Stelle und Bedeutung ^{reicht} ~~erbracht~~ wird; viertens werden, um diesen neuen Zusammenhang möglich zu machen, neue verbindende Beziehungen zwischen den Elementen nötig. Wenn nun bei dieser völligen Umwandlung der Erlebniselemente ihr Erlebnischarakter nicht nur nicht angetastet werden darf, sondern sogar

gesteigert werden muss, so zeigt sich, dass die künstlerische Stilisierung schon an und für sich eine paradoxe, dem natürlichen Wesen ihres gegebenen Materials widersprechende Art der Relationssetzung ist, deren Paradoxie durch die Forderung, dass im vollendeten Werk eine praestabilisierte Harmonie zwischen dem Material und seinen Formungsprinzipien herrsche, dass also alle paradoxen und dem Material widerstrebenden Formungen als das Offenbarwerden seines eigensten Wesens erscheinen, nur gesteigert wird. Diese Paradoxie hat zur Folge, dass in jedem künstlerischen Formungsprozess das Resultat den Strukturcharakter einer coincidentia Oppositorum haben muss. Wenn wir nun jetzt diese Prozesse näher untersuchen, so finden wir, dass von diesen ersten, primitiven, ganz allgemein und abstrakten Paradoxon des "Standpunkte"-setzens bis zu dem erreichten Werk sich noch drei Gruppen der aufzulösenden Paradoxe zeigen, in denen wir die drei wesentlichen phänomenologischen Stadien des zu schaffenden Werks erkennen. (Dass es sich bei dieser Stufenfolge nicht um ein psychologisches Nacheinander im Schöpfungsprozess handelt, muss wohl kaum eigens betont werden).

Die erste Gruppe der Paradoxien kann als die Frage nach der konstitutiven Kohärenz der Fläche, oder nach der statischen Homogenität

tät des Werks bezeichnet werden. (Ich verweise hier, um das Verständnis der folgenden Ausführungen zu erleichtern, auf den Teppich als Paradigma dieser Gestaltungsart hin; ihre Beziehung zu den anderen phänomenologischen Formungsstadien kann nur am Ende dieser Analyse ~~werden-klargestellt-werden~~ klargemacht werden; immerhin sei jetzt schon darauf hingewiesen, dass mit dem hier skizzierten Stillisierungsprozess, z.B. in der Malerei die reine Flächen-gestaltung, in der Poesie die rein formale Wortkunst (Rhythmik, Reimtechnik etc.) gemeint ist. Welche Bedeutung aber dieses Formenprinzip in den einzelnen Kunstarten hat und wie es sich in jedem einzelnen Fall zu den anderen Formungsprinzipien verhält, kann selbstredend nur in dem vollendeten System der Künste ^{entspringt} ~~entsteht~~ ^{ledigt} werden). Die Paradoxie ~~entsteht~~ ^{entsteht} einerseits aus dem bereits erwähnten Faktum, dass die homogen gewordenen Elemente des zu schaffenden Werks bloße aus sich und aus der bloßen Beziehung ^{zum} dem abstrakten "Standpunkt" heraus, keine sie verbindenden Relationen, mithin keine Cohärenz untereinander ausbilden können, und andererseits aus der Cohärenz als Postulat des reinen Erlebnischarakters, das der Receptivus an das Werk ~~g~~ stellt. Die Paradoxie, die hieraus entsteht, ist eine doppelte.

Erstens muss die Unmittelbarkeit des Gesamt-
 eindrucks, den der Receptiv von der herzustel=
 lenden, die homogen gemachten Elemente verbind=
 enden Fläche erhält, bewahrt bleiben, trotzdem
 dass der rein technische Charakter sowohl der
 Auswahl der Elemente wie ihrer Verbindung in
^{leben} dessen Stadium noch nicht verborgen werden kann.
 Zweitens ist durch den blossen Prozess des Ho=
 mogeneisierens, wie wir gesehen haben, nur die
 alte Erlebniswelt gekündigt worden, aber noch
 keine neue entstanden, sodass die hier vorhan=
 denen homogenen Elemente sich in einem unklar=
 en Zwischenstadium zwischen ihrer alten ver=
 lorenen einfachen und ihrer neuen noch nicht
 erreichten symbolischen Dinghaftigkeit und Rea=
 lität befinden; die Relationen aber, die jetzt
 zwischen ihnen gestiftet werden, ^{sind} beiden Rea=
 litätssphären gleich fremd, ^{können die} ~~sind~~ die daher nur
 in einer dem alten Realitätsbegriff gegenüber
 willkürlichen, dem neuen gegenüber aber refle=
 xiven Weise verknüpfen und deshalb weder ein
 Nachklingen der verlassenen Dinghaftigkeit ganz
 verhindern, noch die neue zum Leben erwecken
 können. Die zur Auflösung der ersten Paradoxie
 geforderte coincidentia oppositorum ist: eine
 Coherenz und Stetigkeit der homogen gemachten
 Elemente, die einerseits nichts anderes ist
 als ihre Verknüpfung in ^{einer} rein technischen

also vom Standpunkt der zu gestaltenden Materie-
 alität ausgesehen, abstrakt formellen Art, die
 aber andererseits für den Receptiven das -
 ebenfalls abstrakte - Schema einer erlebbaren
 Erfüllung überhaupt bietetⁿ. Der Sinn des
 letzten Begriffs, der der Grundforderung alles
 Aesthetischen, dem konkreten Charakter seiner
 Gebilde widersprechen und in-Zusammenhang in
 dem Zusammenfallen ~~und-Erlebbbarkeit~~ von Abstrakt-
 heit und Erlebbbarkeit auch einen immanenten
 Widerspruch in sich zu bergen scheint, kann
 erst durch die Lösung der zweiten, mit der
 ersten eng verbundenen Paradoxie klar werden.
 Hier ist die Frage nämlich so gestellt: wie
 können Relationen, die die Elemente miteinander
 verknüpfen, ihrer Dinghaftigkeit gegenüber aber
 völlig neutral bleiben, eine Coherenz zwischen
 ihnen zustande bringen? Die wesentliche Pa-
 radoxie, zugleich aber der Weg zu ihrer Auf-
 lösung liegt in diesem neutralen Charakter der
 Relationen; sie können weder eine empirische
 noch eine symbolische Dinghaftigkeit treffen
 und zwischen dingartigen Elementen Verbindungen
 und Ordnung schaffen, sie beziehen sich also
 auf die abstrakte Verknüpfbarkeit überhaupt,
 die zwischen diesen Elementen von abgeblaster
 und unklarer Dinghaftigkeit zu finden ist. Bei
 dieser Fragestellung enthüllt sich die ~~pos-~~
 positive Seite der notwendig paradoxen Art in

allen künstlerischen Gestaltungsprozessen, wodurch der ihre Struktur konstituierende Begriff der *coincidentia oppositorum* einen noch konkreteren Sinn erhält: für die Stillierung ist nämlich alles Gegebene unaufhebbar; es kann nur zur äussersten Konsequenz des in ihm implizite enthaltenen gebracht, aber nicht in etwas ihm Wesensfremdes⁴ verwandelt werden, dagegen ist jedoch jede Privation, die aus dieser Unaufhebbarkeit entsteht, zugleich eine Bereicherung; jede Begrenzung schlägt in Fruchtbarkeit, in Positivität um. Die abgeblasste und unklare Dinghaftigkeit also, die hier durch abstrakte Relationen verbunden werden soll, ist also solche zwar etwas Endgiltiges, aber gerade wegen der Neutralität der Relationen diesem ihrem Charakter gegenüber, schlägt dieser in etwas Positives, in einen Wert um. In dem nämlich die Relationen sich nur auf die Dinghaftigkeit überhaupt in den zu verbindenden Elementen² befassen, verlieren Abgeblasstheit und Unklarheit der Elemente, welche Eigenschaften ja nur in Bezug auf eine postulierte konkrete Dinghaftigkeit diese negative Werthbetonung haben, ihren privativen Charakter. Die Dinghaftigkeit überhaupt bedeutet dann die reine Erscheinungsform der Elemente, in der ihr Sein sowohl der Materialität wie der inhaltlichen Bestimmtheit nach auf das Minimum der blo-

den Erkennbarkeit und Unterscheidbarkeit reduziert ist, wobei jedoch ihre sinnlichen Erscheinungskennzeichen, die auf die technisch auswählende beziehungsweise genießerisch aufnehmende Organe bezogen worden sind, unangetastet bleiben; und sogar - da der Homogenisierungsprozess sich gerade auf diese Seite gerichtet hat - an Intensität gesteigert werden. Die abstrakten Relationen, die hier die Verbindungen der Elemente herstellen, gehen darauf aus, ein in sich geschlossenes System aus reinen Beziehungen zu schaffen, eine Welt aufzubauen, deren Substanz sich aus einer gleichartigen, möglichst inhalteschwachen Coherenz von Zeichen bildet; von Zeichen, die weder etwas in sich noch ausser sich bedeuten sollen, sondern deren Geltung und Realität ausschliesslich von ihrem reinen Zeichencharakter, aus der Unbeschränktheit und der Unendlichkeit der zwischen ihnen möglichen und von der Harmonie und Abgeschlossenheit der zwischen ihnen wirklich gewordenen Beziehungen getragen wird. Die Abstraktheit der Relationen hat aber damit ihren abstrakten Charakter verloren, denn dieser spricht auch nur das Verhältnis von Zeichen und Relationen zu einer bestimmten, durch sie jedoch in ihrer Qualität inadäquat ausgedrückten Wirklichkeit aus; wenn durch die Stilisie-

~~Wiederung~~ die Möglichkeit einer solchen, den
 Zeichen transcendenten Wirklichkeit getilgt ist,
 d.h. wenn diese Zeichenwelt auf welche Wirk-
 lichkeit immer bezogen werden kann, aber diese
 Beziehung stets und stets mit derselben absolu-
 ten Notwendigkeit nur subjektiv-reflexiv ist,
 so werden die Zeichen und ihre Verbindungen
 zu einer Welt sui generis in der in einheitli-
 cher, auf ein Centrum gerichteten Bewegung
 nichts als Erfüllungen vorkommen können. Diese
 Erfüllungen sind erwartet, denn sie entstehen
 aus den Beziehungsmöglichkeiten der homogen ge-
 machten Elemente, auf die der Receptive seine
 Aufnahmungsorgane gerichtet hat, sie werden aber
 jede Sehnsucht bei weitem an Intensität über-
 treffen, weil wegen der Verteilung jedes In-
 halts und jeder Dinghaftigkeit Möglichkeiten
 zu Beziehungen entstehen, die in jeder durch
 Bestimmtheiten ^{gebunden} gehenden Wirklichkeit nicht nur
 nicht realisierbar, sondern sogar undenkbar
 und unvorstellbar sind. Durch diese Umwand-
 lung - in der sich der "Standpunkt" noch
 stärker als Weltanschauung zeigt - entsteht
 eine Welt, die wegen ihres absolut harmonischen,
 reinen Erfüllungscharakters, ihres Mangels an
 Bestimmtheit des konkreten Inhalt und infolge-
 dessen ihrer Beziehbarkeit auf was immer (wenn
 diese Beziehung auch nur subjektiv-reflexiv ist)
 ein Abbild jeder denkbaren oder ersehbaren

utopischen Wirklichkeit sein kann, das Schema
 der erlebbaren Erfüllung überhaupt. Der sche=
 matische, abstrakte Charakter dieses Gebildes
 zeigt sich in dem Erlebnis des Receptiven darin,
 dass die für das unmittelbare Erlebnis notwen=
 dige inhaltliche Erfüllung der durch das ^{Werk}ge=
 leisteten und dargebotenen Schemata, ganz un=
 beherrscht und Schrankenlos ist und nicht ein=
 mal in dem einmaligen Aufnahmeprozess des je=
 weiligen receptiven Subjekts in sich einheit=
 lich zu sein braucht; denn die Harmonie der
 Schemata ~~ist~~, die die inhaltlichen Erfüllun=
 gen führen und leiten, ist gerade wegen ihrer
 Inhaltlosigkeit derart apriorisch gesichert
 und absolut, dass alles in sie aufgenommen
 werden kann und alles in ihnen zur Erfüllung
 wird. Freilich besitzt dieses Gebilde, aus
 eben demselben Grunde keine Wirklichkeit, d.h.
 es bleibt auch im Erlebnis des Receptiven ein
 Abstand bestehen, der von der für ihn als nor=
 mativ erkannten Distanz verschieden ist: sein
 Erlebnis wird nämlich doch von der Bewusstheit
 begleitet, nur das Abbild einer möglichen Er=
 füllung vor sich zu haben und es mit seinen
 eigenen Inhalten zu erfüllen, und kann deshalb,
 was einer gestalteten Wirklichkeit gegenüber
 nicht denkbar wäre, in den reinen Genuss der
 Schemata der erfüllenden Formen als solche um=
 schlagen, kann also als bloße Möglichkeit der

Erfüllung bewusset werden. (Dass dieser Abstand einerseits doch nur eine Variation der früher bestimmten Distanz ist und andererseits eine gewisse Annäherung des receptiven Verhaltens an das schöpferische zur Folge hat, dass es sich in beiden Fällen um etwas normativ vorgeschriebenes handelt, kann sich erst aus späteren Zusammenhängen erhellen und nur in der nachkonstruktiven Psychologie des Receptiven seine Erledigung finden). Damit klärt sich der scheinbare Widerspruch in der ersten Paradoxie dieses Stadiums und ihrer Auflösung auf: die ausschliesslich und sichtbar technische Art der Verknüpfung der homogen gemachten Elemente untereinander widerspricht der postulierten Unmittelbarkeit des receptiven Erlebnisses nicht, da in dem Erlebnis selbst der geschaffene, gemachte und nicht gleichsam von selbst dasseiende Charakter dieser Form notwendig enthalten ist. Die Schrankenlosigkeit der inhaltlichen Erfüllung dieser Formen darf aber nur inhaltlich rein gedacht und die formelle Bestimmtheit, innerhalb deren Grenzen sie sich abspielt, muss soweit wie möglich gespannt werden. Dies folgt daraus, dass jeder aesthetisch konstitutive "Standpunkt", indem er eine in sich geschlossene Welt zu schaffen vermag, eine Weltanschauung ist, und das von ihm aus Geschaffene mit dieser Weltanschauung seiner Form

durchdrängt. Dadurch entsteht innerhalb jeder Formung die eigentümliche und aesthetisch ~~etw~~ allein ausschlaggebende Zwischenschicht zwischen ^{der} ~~seiner~~ Inhaltlichkeit und leerer Formalität, deren Wesensart man vielleicht am besten durch den Ausdruck Inhalt der spezifischen Form bezeichnen kann, deren entscheidendes Kennzeichen in dem qualitativen Accent besteht, ^{den} die die Formung jeder aus ihr entstandenen oder auf sie bezogenen Inhaltlichkeit gibt, durch die die Rückbeziehung des receptiven Erlebnisses auf das Werk und seine notwendige Verknüpfung mit dem Werk gesichert wird. Dieser qualitative Accent, den die abgeblasste und unklare Dinghaftigkeit der Elemente durch die Wertbetonung der sie miteinander verbindenden abstrakten Relationen erhält, ist die Aufhebung jeder - körperlichen wie geistigen - Schwere in ihnen, ist die vollendete und beglückende Leichtigkeit als Substanz dieser Welt. Die aus der Erlebniswirklichkeit stammende Verschiedenheit der vorkommenden Elemente in Bezug auf Schwere und Leichtigkeit ist durch die wertbetonte Verblässung der Dinghaftigkeit in den abstrakten Relationen dieses Systems verschwunden, sie sind gerade in dieser Beziehung einander völlig äquivalent geworden; ein erinnerungsähnliches Nachklingen der alten Differenzen kann zwar, wie wir sahen, nicht verhin-

dert werden, muss es aber gar nicht, da es gegen
 die Unmittelbarkeit der gleichmachenden Kraft
 im System sowieso nicht aufkommen und durch
 seinen vergeblichen Kampf dagegen den hier er-
 rungenen Wert der Leichtigkeit nur noch verstär-
 ken kann. Diese Leichtigkeit hat notwendiger-
 weise - in Bezug auf die Kategorie der Ding-
 haftigkeit - etwas immaterielles an sich, da
 es sich nicht darum handelt, das noch immer
 dinghafte und materielle spezifische Gewicht
 des leichtesten Elementes auf die anderen zu
 übertragen, sondern darum, dass sämtlichen Ele-
 menten, ohne Rücksicht auf ihre spezifischen
 Materialität und eigentliche Schwere, diese
 ihnen wesensfremde Leichtigkeit aufgesaugen
 wird. Und die Materialität, die sie erhalten,
 verstärkt noch diese substantielle Leichtig-
 keit: sie ist - dies folgt aus der sichtbar
 technischen Art der Verknüpfungen - die allen
 gleich fremde und ferne und in Bezug auf spe-
 zifische Dinghaftigkeit gar nicht als Material
 erlebbare Materialität der gesuchten Form. Die
 Einheit also, die hier erreicht werden soll, *
 ist die Convergenz und Coherenz der sinnlichen
 Wirkungsmöglichkeiten in den zu Zeichen ver-
 wandelten Elementen mit der ebenfalls unmittel-
 bar und ~~ebenfalls~~ sinnlich wirkenden Kraft die
 in der Materialität der Form steckt. Die
 Leichtigkeit aber, die durch das Bündnis dieser

beiden Materialitäten entsteht, die gegenein-
 ander so fremd sind, dass sie als Materien gar
 nicht mit einander in Beziehung gebracht werden
 können und so aus ihrer Wechselwirkung eine
 immaterielle Substanz entstehen lassen, aber
 eben deshalb ihre unmittelbaren Sinnlichkeiten
 in voller Kraft bewahren, bekommt ihre wirkli-
 che Weihe und Vollendung doch nur von den das
 Ganze organisierenden abstrakten und ^{dennoch} dadurch
 unmittelbar erlebbaren Relationen. Da dieser
 Complex das Schema der erlebbaren Erfüllung
 überhaupt ist, können die Relationen, die es
 zur Ordnung organisieren, nur die Träger einer
 Ordnung überhaupt sein: die Prinzipien einer
 sichtbar gewordenen Mathematik als der sinnver-
 leihenden Zusammenfassung jeder ganz allgemei-
 nen, abstrakten Ordnung. Das Mathematische
 an den Relationen ist also die einfache Folge
 ihrer eigenen Abstraktheit und der Immateria-
 lität respective der materiellen Undifferen-
 ziertheit der Elemente, die sie verbinden; es
 ist das Deutlichwerden des rein formellen Cha-
 rakters, den dieses Gebilde haben muss. Die
 Ordnung überhaupt hat das Gleichgewicht zur
 Maxime, die Verschiedenheiten scheinen nur darum
 da zu sein, um ^{durch} ihre Aufhebung die hergestellte
 Ordnung ihres Gleichgewichts offenbar werden
 zu lassen; es gliedern sich alle Elemente, von
 denen notwendig vorausgesetzt wird, dass sie

miteinander restlos vergleichbar sind und dass die Möglichkeit, einander in Balance zu halten, nur von dem Ausgleich ihrer Quantität abhängt, zu Gruppen, in denen das relative Gleichgewicht der Elemente eine Ueberleitung zur Absoluten Ordnung im Gleichgewicht der Gruppen ist. So kommt der Zusammenhang und die Coherenz der gestellten gestalteten Fläche zu stande, die deshalb aus nichts anderem bestehen kann, als einer Systematik der Parallelitäten, Correspondenzen, Wiederholungen und Symmetrien, aus mathematisch geordneten Abwechslungen von verschiedenen in sich ebenfalls mathematisch aufgebauten Gruppen und Elementen. Die Gesetzmäßigkeit, die sich in diesem Aufbau aus auf vergleichbaren Quantitäten reduzierten Elementen und Gruppen zeigt, ist der Rhythmus, der Träger der zweidimensionalen Stillisierung, das konstitutive Prinzip der Flächengestaltung. Da die Dinghaftigkeit in dieser Welt aufgehoben ist, hat jedes Zeichen nur den Compositions-wert seiner sinnlich zum Ausdruck kommenden Erscheinung, bietet sich also mit einer gewissen Selbstverständlichkeit der mathematischen Rationalisierung dar: es ist einerseits in sich eine Einheit und repräsentiert andererseits, im Verhältnis zu anderen Zeichen, entweder einen Teil der durch sie repräsentierten Einheit oder das Äquivalent einer Gruppe von Einheiten. Es

herrscht also eine gewisse Relativität darin, welches Element als Einheit gefasst werden soll, um im Vergleich zu ihm die anderen als gleich, grösser oder kleiner zu bestimmen und so zu den organisierenden Gruppen und von diesem zum Ganzen fortzuschreiten. Diese Relativität ist in Bezug auf das Fortschreiten grenzenlos; d.h. es ist nicht vorstellbar, wie aus den Prinzipien dieser Gestaltung heraus die Grösse des Ganzen zu bestimmen wäre; zu jedem "Ganzen" könnten noch andere ihm nach den Prinzipien der Symmetrie ~~ihm~~ angegliederten "Ganze" als Teile einer neuen Ganzheit beigeordnet werden und es wäre, wenn nur diese Prinzipien konstitutiv sein würden, ein Ende nie ^{zu} erreichen. So ist für die mathematischen Prinzipien der Gestaltung das ~~Hermit~~ Verhältnis des Ganzen zu den Teilen, das Φ Format der gesamten Composition, immer irrational und aus ihnen nie ableitbar; dieses Format ist für sie "gegeben" und die Aufgabe ihrer Gestaltung besteht darin, dieser Gegebenheit den Schein der Notwendigkeit, der Apriorität zu verleihen, sie so zu gestalten, dass diese Irrationalität der Aufgabe aufgehoben werde. (Immer ist der Teppich die deutlichste Objektivation dieser Verhältnisse. Sowie der Teppich die stärkste Möglichkeit zum Fragmentwerden besitzt, in dem Sinne, dass Stücke aus ihm ganz als abgeschlossene, fertige und

vollendete Ganzheiten, ^{wieder können} die nicht einmal den prägnanten pikanten oder melancholischen Reiz der Farsi, die in ihrer Ergänzungsbedürftigkeit liegt, haben, sondern schlechthin vollendet sein können; und umgekehrt wäre es ^{und} ideal denkbar, dass mehrere Teppiche zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden, an dem die ehemalige Selbstständigkeit der Teile nicht mehr erkennbar wäre. Auch an das Verhältnis der Strophen zum Gedicht wäre hier zu erinnern, dessen Zahl aus ganz anderen Prinzipien als den Proportionalitäten ihres Aufbaus bestimmt ist.) Noch deutlicher und wichtiger aber ist das Aufhören der Relativität von Einheit und Gruppe aus Einheiten in der Richtung nach unten. Hier wird dem mathematischen Relativismus, dem es nur auf Proportionalität ankommt, und dem das, was sich in diese Verhältnisse einfügt, gleichgültig ist, der also an sich eine grenzenlose Teilbarkeit fordern würde, durch die Dinghaftigkeit überhaupt, die die zu Zeichen gewordenen Elemente konstituiert, die Grenze gesetzt. Jedes "Zeichen" ist nicht mehr zerlegbar; d.h. es kann in die verschiedensten Gruppierungen und Beziehungen eingehen, kann selbst eventuell nach gewissen Proportionalitäten gegliedert sein, ist aber doch etwas Unzerlegbares, etwas als solches in sich und für sich Bedeutungsvolles, mit eigener Qualität

(der sinnlichen Wirkungsöglichkeit seiner Erkennbarkeit und der Materialität seiner Form) Erfülltes, etwas Letztes, eine Monade. Für die mathematische Organisation liegt auch hier etwas Irrationelles, eine Gegebenheit vor und auch hier kann es nur ihre Aufgabe sein, der Aposteriorität des Gegebenen den Schein der Apriorität zu verleihen. Dieser Monadencharakter der Elemente zeigt sich am klarsten in der Wortkunst. Wenn ein Wort auch nach den verschiedenen rhythmischen, klanglichen etc. Werten seiner ~~Silbe~~ Silben in verschiedene Relationen eingeordnet ist, so ist es doch etwas notwendig Letztes und Unaufhebbares. Gerade so steht es mit einem materiell geschlossenen Element (Mensch, Tier etc.) in dem Bilde, ja selbst mit den ganz zur Abstraktheit stilisierten, ihre Bestimmtheit nur andeutenden Zeichen im Topisch. Diese Schranke der auf abstrakten Relativismus intendierenden Relationen schlägt aber ganz deutlich und stark in Positivität um: die Leichtigkeit, in der wir schon früher die Substanz und den Wert dieser Formungen erkannt haben, bekommt erst durch dieses Verhältnis der abstrakten Relationen zu den für sie irrationalen und unauflösbar konkreten Zeichen die letzte entscheidende Bedeutung. Wenn es dem Relationssystem auch gelungen ist, alles Gegen-

bene in Notwendigkeit zu verwandeln, sind
 dessen Qualitäten doch intakt geblieben
 und die unbedingte Verknüpfbarkeit von Al-
 lem mit Allem und ihre Realisation in der
 Schrankenlosigkeit des herrschenden Ge-
 setzmässigkeitssystems, wird, ohne die ei-
 gene grosse Rationalität zu verlieren, tief
 und geheimnisvoll: unaussprechbare Gesetze,
 scheinen hier zu walten, über Dinge, die
 von den Gesetzen nicht begriffen werden,
 die ihnen fremd bleiben und sich dennoch
 willig und wie im Tanze ihren Geboten fü-
 gen. Und die Beziehungen der zu Zeichen
 gewordenen Dinge zu einander erhalten die
 gleiche, klare und helle und doch unaus-
 sprechbare Gesetzmässigkeit: wenn auf ein
 Wort im Reim ein ihnen ^mvöllig bedeutungs-
 fremdes als notwendige, als einzig mögli-
 che Antwort erklingt, wenn in der Flächen-
 komposition des Bildes die Bewegungen der
 Menschen mit den Bäumen, den Bergen und
 den Wolken rätselvolle aber selbstverständ-
 liche Ornamente bilden, so ist es gleich
 notwendig und gleich geheimnisvoll, wie
 Dinge in solchen Systemen ihre Antwort er-
 halten können und wie diese Systeme sich
 aus den Dingen aufzubauen vermögen. Das
 ist die Tiefe und die Schönheit des Tep-
 pichs, den Leo Popperis Essay über Volks-

kunst vollendet formuliert, deren Stimmung
Stefan Georges Strophe so wundervoll trifft

Hier schlingen Menschen mit Gemüthen,
Tieren,

Sich fremd am Bund umraht von seidner
Franse,

Und blaue Sicheln weissae Sterne zieren,
Und queren sie in dem erstarrten Tanze.

Die Leichtigkeit ist hier zur Tat gewor=
den: zu dem freien Spiel der Gesetzmässig=
keiten mit den Dingen, zu der freigeworde=
nen, zum Spiel und zum Tanz gewordenen Ge=
bundenheit der Dinge in ihren Beziehungen
zueinander. Mit diesem Begriff des Orna=
ments, der Synthese von Ordnung und Spiel
und der ornamental gestalteten Oberfläche
der Dinge, in die jede Irrationalität auf=
genommen werden kann und alles von stren=
gen Gesetzen umschlossen wird, wo aber die
Starrheit der Gesetze sich löst, ohne an
Notwendigkeit einzubüssen und das Unauf=
lösbare hell und leicht wird, ohne sich
in platter Begreifbarkeit zu verlieren,
ist das Ziel dieser Formung erreicht und
alle ihre Paradoxien sind aufgelöst:
das Abbild jeder utopischen Wirklichkeit
ist entstanden.

Dieses Formenprinzip ist das am tiefsten und am eigentlichsten künstlerische: es ist ganz Form, "reine" Form im wörtlichen Sinne, und es erschafft ein Werk in dem alle Wünsche zur reinen Erfüllung konvergieren können, ein Werk, das das wahre irdische Paradies ist, in dem alle Gegensätze zusammenfallen und ~~um~~ eine paradiesische Welt aufzubauen sich zusammen-tun. Diese Welt besitzt aber keine Wirklichkeit, sie ist abstrakt, ein Abbild, eine Allegorie, ein ~~Widerschein~~^{Wied} ferner Erfüllungen, auf die sich die Realisten ^{Lehrungen} nur subjektiv-reflexiv ^{ziehen} bereichern können; sie wird von der zur Substanz gewordenen Inhaltslosigkeit ihrer Elemente getragen, und sie wäre in dem Augenblick gesprengt, ihre leuchtende Oberfläche wäre verwirrt, wenn die zur inhaltslosen ^{Leichtigkeit} verzauberten Dinge sich wieder ihrer selbst und ihrer Dinghaftigkeit besännen. Und dies muss geschehen. Die Möglichkeit des Teppichs ist ein ganz vereinzelter Glücksfall, wo die Möglichkeiten dieser Formen ^{ung} zur endgültigen Gestaltung werden können; sonst widerstreben überall Gestaltungsziel und Gestaltungsmaterial gleich stark dieser paradiesischen, aber abstrakten Vollendung. Nur der Tanz, das Märchen und gewisse Arten

der Musik können mit dem Teppich verglichen
 werden, sind aber auch schon Zwischenstufen
^{zu} in anderen ^{unget} Formenprinzipien. Und kein Bild
 kann ^{oder} blanke reine und schöne Fläche bleiben,
 sondern muss zum Inbegriff von gestalteten
 Dingen in ihrer Materialität werden, und
 jede Wortkunst widerstrebt der Tendenz jeden
 Sinns in Reim, Rhythmus und Klang auflösen
 zu lassen. So wird dieses *paradisio terres-*
tre zum verlorenen und wiedergesuchten Para=
 dies der Kunst: jede gestaltende, Wirklich=
 keit erschaffende Kunst sucht diese ihre
 ornamentale Heimath, die sie der Wirklich=
 keit willen verlassen hat, nach der konkre=
 ten Wirklichkeit und in ihr und für sie
 wieder zu gewinnen. So wird diese Form ~~zu~~
 zu dem grossen Correctioⁿ jeder Formung:
 "all art constantly aspires towards the state
 of music" hat Walter Pat^er gesagt und dieser
 Satz ist vielmehr als geistreich und fein,
 wenn unter Musik diese zum Spiel gewordene,
 freie und befreiende Gebundenheit verstan=
 den wird. In dieser Correctivrolle wird
 sie aber über ihre empirische Möglichkeit
 hinausgesteigert: die gestaltete Wirklich=
 keit soll in sie, aber als solche, zurück=
 kehren; es soll eine "reine" Form wieder er=
 reicht werden, aber eine, die jede Abstrakt=
 heit abgelegt hat, zu der gegenüber deshalb
 auch jeder Abstand wieder verloren gegangen

und wieder in Distanz verwandelt worden ist. Diese Probleme: das Problem der Wirklichkeitsgestaltung und das Problem der Rückkehr der Wirklichkeit zur reinen Form bilden die beiden folgenden Gruppen der aufzulösenden Paradoxien im künstlerischen Gestaltungsprozess.

Die Analyse der "reinen" Form hat eine neue und tiefere Paradoxie der künstlerischen Gestaltung enthüllt: die Paradoxie ihres Wesens als utopische Wirklichkeit; es hat sich gezeigt, dass das einfachste und vollständigste Leisten der Utopie ihren Wirklichkeitscharakter aufhebt und das erreichte Ziel noch problematischer werden lässt, als vorher die Möglichkeit seines Erreichens schien. Darum muss der Versuch, die utopische Wirklichkeit der Kunst zu realisieren, auch von der anderen Seite, von der Seite der Wirklichkeit in Angriff genommen werden; es muss unternommen werden, ob es nicht möglich ist, eine Wirklichkeit zu erschaffen, die in sich selbst die Fähigkeit findet und entwickelt, zur utopischen Wirklichkeit emporzuwachsen. Aber das Problematische dieser Tendenz ist von Anfang an offenkundiger, als es bei der reinen Form war. Denn wenn diese wegen ihrer Überspannung des eigentlich Künstlerischen prob-

lematisch wurde, so stöcht hier schon in den
 Prinzipien des Ausgangs die Tendenz, über das
 Künstlerische hinauszugehen und die reine
 Immanenz und das absolute Für-sich-sein
 der zu schaffenden Werke zu sprengen. Die
 Gefahr, die hier entsteht, ist, ^{kurz} klar gesagt,
 der Naturalismus. Dieser vieldeutige Be-
 griff birgt freilich eine grosse Schwierig-
 keit für die Klarheit der Darstellung in
 sich; was Naturalismus ist, oder besser ge-
 sagt, welche Typen der Naturalismus ^{s/} ergibt,
 kann nur dann wirklich deutlich gemacht wer-
 den, wenn die Frage: "was ist Natur?" so-
 wohl für das Werk wie für Schaffenden und
 Receptiven beantwortet ist, und wenn es
 bei dem Schaffenden klargemacht wurde, auf
 was sich die schon erkannte naturalistische
 Tendenz richtet. Hier müssen wir uns mit
 ein paar Andeutungen begnügen. Das Ziel
 jedes Naturalismus ist, den ^{Sin} Ausdruck einer
 wahren Wirklichkeit hervorzurufen (resp. zu-
 empfangen). Es setzt also notwendigerweise
 gewisse allgemeingültige Kriterien voraus,
 die den Wirklichkeitscharakter und den je-
 weilig erreichten Wirklichkeitsgrad eines
 künstlerischen Gebildes bestimmen können.
 Diese Kriterien können subjektiver oder ob-
 jektiver Natur sein, d.h. sie sind entweder
 Kriterien des Eindrucks, des Erlebnisses von

Wirklichkeit, als subjektive Erlebnisform
 sui generis, oder es sind in erster Reihe
 Kriterien, die den objektiven Wirklichkeits=
 charakter eines Complexes constituieren,
 bei denen die Erlebbarkheit dieser Qualität
 zwar ebenfalls notwendig aber secundär und
 nur eine Folgeerscheinung ist; es sind also
 entweder Kriterien des Erlebnisses oder der
 Erkenntnis der Wirklichkeit. Gleichviel ob
 nun diese Kriterien sich auf eine empirische
 oder transzendente Wirklichkeit beziehen,
 ist durch sie die Gefahr entstanden, dass
 es eine Wirklichkeit vor oder über der Kunst
 gibt, aus der die Kriterien der Beurteilung,
 inwiefern ein Kunstwerk zur Wirklichkeit
 geworden ist, ableitbar sind, nach denen die
 Gestaltung des Werkes sich zu richten hat,
 in denen das Vorbild für sie vorgezeichnet
 ist, mit einem Wort: als Wertmassstab für die
 erreichte Wirklichkeit des Werks ist eine
 ihr transzendente Wirklichkeit gegeben.
 Doch ^{mit} der Aufhebung oder selbst ^{mit} der blossen
 Trübung der Immanenz ist zugleich das Dasein
 des Werkes als Kunstwerk aufgehoben: vor
 allem bedingt sein Wesen als utopische Wirk-
 lichkeit, dass über diese hinaus nichts we-
 der zu suchen noch zu finden gäbe, dass
 das Werk als Centrum, wo alle Tendenzen der
 Erfüllung zusammenlaufen, nicht nur etwas
 Letztes sondern auch etwas Unvergleichbares

sei, dass das "Übertreffen" der empirischen Wirklichkeit von der utopischen nicht ein quantitatives ^{Mehr} ~~Leben~~, sondern ein qualitatives Anderssein bedeute. Dazu kommt, dass wir als Bedingung der utopischen Wirklichkeit des Werks die harmonia praestabilita seines Stoffes mit seiner Form erkannt haben, und wir wissen ebenfalls, dass es einerseits nur spezifische Formen gibt, andererseits dass das einfache Setzen des die Form konstituierenden "Standpunkts" eine Materie erschafft die keine Analogie in der empirischen Wirklichkeit haben kann. Durch jeden Naturalismus entsteht aber die Gefahr, dass diese Unvergleichbarkeit von Werk und gewöhnlicher Wirklichkeit aufgehoben wird, dass das Werk - in dem für die Kunst günstigsten Fall - diese übertrifft, womit die Struktur der receptiven Eriebnisse, das Herausgehobenwerden aus der Brüchigkeit des Lebens in eine innerlich ^gapertandlose Welt, das Übertreffen seiner Sehnsucht in der Erfüllung durch das Werk sowohl falsch quantifiziert, wie zum Prinzip der Kunst überhaupt und der Phaenomenologie des Schaffenden ^{wird} hypostasiert ~~ist~~. Und dennoch muss es einen Naturalismus des Schaffenden geben, denn ohne diesen, ohne einen Willen zur Schaffung der Wirklichkeit kann das Werk nicht aus dem Stadium der bloß abstrakten

Erfüllung, die die "reine" Form ^{besteht} ~~leicht~~ besitzt,
 bis zur konkreten, gestalteten Wirklichkeit
 gebracht werden. Es entsteht also durch den
 Naturalismus eine Sphäre der Differenz im
 künstlerischen Prozess, ein Prinzip des künst-
 lerischen Wollens, das mit so einseitiger Stür-
 ke das Wirklichkeitselement des Werks zum Ob-
 jekt hat, dass ^{es} in seiner Absicht scheitern
 muss, damit einwirkliches Erreichen seines
 letztlich vorschwebenden Zieles möglich werde.
 Hier zeigt sich am schärfsten der Unterschied
 dieser phänomenologischen Stufe von der frü-
 heren: während im Wollen der "reinen" Form das
 eigentlich Künstlerische auf die äusserste
 Spitze getrieben war, und deshalb die Realisa-
 tion dieses Wollens in der Sphäre der Kunst
 möglich war, aber gerade das Erreichte die Ein-
 seittigkeit im Wollen enthüllte und aus dem Sieg
 doch ein Scheitern wurde, muss hier der der Ab-
 sicht nach auf Ausserkünstlerisches hinneigen-
 de Wille zum Naturalismus schon phänomenolo-
 gisch scheitern, seine Paradoxien müssen sich
 als an sich unauflösbar und nicht nur in ihren
 Konsequenzen problematische erweisen, damit
 aus dieser Niederlage des Wollens ein Sieg wer-
 de: die Enthüllung der Notwendigkeit im Willen
 zur Wirklichkeit und die Ueberwindung der Ge-
 fahr, die in seiner das Künstlerische transcen-
 dentierenden Absicht steckt. Durch diese Grund-

struktur dieser Stufe ist es notwendig, dass hier sowohl der Unterschied zwischen schöpferischer und receptiver Phänomenologie, wie der Abgründlichkeit, der zwischen Schöpfer und Werk liegt - der Sprung - deutlicher sichtbar werden, als auf der Stufe der "reinen" Form. Das Problem des Naturalismus, der jetzt als Einheit von Gefahr und Möglichkeit zu ihrer Überwindung im Scheitern gefasst werden soll, kann als das Problem der transscendentalen, Gegenstände erschaffenden Kohärenz der Elemente im künstlerischen Gebilde formuliert werden und die Paradoxien, die wir in diesem Problemcomplex vorfinden, beziehen sich auf die phänomenologische Gliederung des so bestimmten schöpferischen Naturalismus und sind kurz folgende: erstens die Paradoxie der Dinghaftigkeit der dargestellten Objekte, wo einerseits die Immanenz der künstlerischen Gebilde erfordert, dass sie ihre Substantialität ausschliesslich der von "Standpunkt" aus bedingten Form verdanken, wo aber andererseits aus ihrer Dinghaftigkeit, aus ihrer selbständigen Substantialität das notwendige Verschwinden der Form folgt, ihre totale Unabhängigkeit von jeder hervorbringenden Form. Zweitens die Paradoxie der Materialität der einzelnen Objekte, ^{wo} und das Darstellungsziel, das die vollendet spezialisierte und individualisierte Einzigartigkeit in

der Materialität jedes dargestellten Objekts zu erreichen sucht mit den Darstellungsmitteln, die dem Schaffenden als einzige Möglichkeit des Werks als Kunstwerk ein homogenisiertes und darum nur sehr begrenzt differenzierbares Material darbieten, in Konflikt gerät. Drittens die Paradoxie der Relation, der Verbindung der Objekte miteinander, des Werks als Ganzes: das Problem wie die letzte, alles entscheidende konstitutive Wirklichkeit des Werks, die Wirklichkeit des Ganzen als konkrete Erfüllung der Dinghaftigkeit einzelner streng individualisierter und konkretisierter Einzelobjekte erreicht werden kann. Ob aus den Objekten selbst - ohne einer ihr wesensfremden Abstraktion, die dem Begriff des Naturalismus widerstreitet - Möglichkeiten ihrer organischen Verknüpfungen miteinander und zum Ganzen zu gewinnen sind.

(Es mag vielleicht etwas auffallen, ist aber nichtedestoweniger eine methodische Notwendigkeit, alles bei der "reinen" Form Erreichte hier als nicht seiend zu betrachten. Es handelt sich hier eben um verschiedene, von einander getrennte diskrete phänomenologische Stufen des Schaffensprozesses, um mögliche Intendierungen zum Erreichen des Werks, nicht aber um den selbstverständlich einheitlichen und ^tsetigen psychologischen Prozess des Schaffens. Dass die einzelnen Stufen doch organisch zusam-

menhängen und nur wegen ihrer reinlichen metho-
 dologischen Herausarbeitung so scharf getrennt
 werden, zeigt sich nicht nur am Ende der Be-
 trachtung in ihrer Convergenz zu dem einheit-
 lichen Werk, sondern auch in ihrer gegenseitig-
 en Begrenzung und daraus folgenden Ergänzung
 auf den einzelnen Stufen.) Im Problem der
 Dinghaftigkeit stoßen schöpferische und recep-
 tive Verhaltungsarten scharf aneinander. Das
 Postulat der Dinghaftigkeit der Elemente des
 Werks ist nichts anderes als der objektive Aus-
 druck der Möglichkeit der Erfüllung für die
 utopische Wirklichkeitssehnsucht des Recepti-
 ven; er verlangt, dass das ihm dargebotene
 Werk als unabhängig sowohl von seinen eigenen
 auffassenden Funktionen, wie von irgendwelchen
 apperceptierbaren formalen Prinzipien erscheine,
 dass es somit nicht nur in sich, sondern aus
 sich selbst heraus vollendet sei. Für den
 Schöpfer dagegen ist eine von seinen Formen
 unabhängige Existenz der Werkelemente undenk-
 bar: Die Substanz der "Dinge", die für den Re-
 ceptiven die Wirklichkeit des Werks ausmachen,
 ist für ihn nicht mehr als ein Knotenpunkt im
 System der gestaltenden Relationen. Wenn wir
 also die Dinghaftigkeit der einzelnen Objekte,
 deren Einheit das Werk ausmacht, von diesen
 beiden Standpunkten betrachten, so zeigt sich
 folgende unauflösbare Entgegensetzung: für den

Receptiven hat jedes - den Inhalt und der Bedeutung nach selbständige - Element des Werks eine Substantialität, die mehr und anderes zu sein scheint, als die bloße Summe des von ihr unmittelbar Wahrnehmbaren oder auf sie irgendwie Beziehbaren, mehr und anderes also als die Totalität ihrer Accidenzen. Für den Schaffenden hingegen können nur diese Accidenzen real sein: sie allein sind ihm als Aufbauelemente seiner Wirklichkeit gegeben, nur in ihnen hat er Mittel, Dinge zu schaffen, und die Substanz des Werks ist für ihn nichts anderes als eine organisch und kompositionell gegliederte Totalität, die sich ausschliesslich aus diesen Accidenzen aufbaut. Dieser Gegensatz ist in der Literatur am leichtesten deutlich zu machen. Wenn auf den Receptiven eine Gestalt z.B. komisch wirkt, so ist es notwendig, dass er das Dasein eines Menschen erlebe, der innerhalb einer Reihe von anderen Eigeneigenschaften auch die Eigenschaft des Komischen besitzt; wie stark und notwendig diese Eigenschaft auch mit seinem Wesen verknüpft sei, wie stark man auch empfinden müsse, dass sein Wesen gerade in dieser Eigenschaft und nur durch sie offenbar werde, so kann dieses "Wesen" der Gestalt, ihre Existenz keineswegs damit als erschöpft erscheinen; die Spontanität und die Tiefe der Wirkung er-

fordern vielmehr, dass dieses "Wesen" als etwas an sich Seiendes, etwas als Tatsache schlecht hin hinzunehmendes wirke, dass die Empfindung entstehe: das Wesentliche sei zwar in dieser notwendigen Verknüpfung von Eigenschaft und Substanz ausgedrückt, die Substanz selbst aber sei mehr, anderes, und durch all dies nur andeutbar und erlebbar, aber weder aussprechbar noch erschöpfbar. Für den Schaffenden aber ist das Komische sowohl Apriori wie Substanz der Gestaltung: die Wirklichkeit, die Existenz seiner Gestalten hängt von ihrer immanenten Möglichkeit ab, mit der sie sich diesem Apriori fügen und in sich Keime zur Realisation und Offenbarung dieser Substanz enthalten. Diese Entgegensetzung, in der nur noch von dem Gegensatz des Schaffenden und des Receptiven im allgemeinen die Rede war und das spezifisch naturalistische Kunstwollen noch nicht berücksichtigt wurde, scheint von ihrer Schärfe zu verlieren, wenn auch dieses eingezogen wird; in Wahrheit aber tritt damit erst die hier gesuchte Paradoxie zu Tage. Denn im Naturalismus ist eine Tendenz enthalten, die mit den Postulaten des Receptiven eine gewisse Verwandtschaft zeigt: der Naturalismus hat stets die Fiktion zur Voraussetzung, dass es eine an sich seiende und doch erlebbare Wirklichkeit gibt, Dinghaftigkeit, die Substanz der Dinge mehr

deren möglichst getreue Reproduktion seine Aufgabe ist, dass also der "Standpunkt" und die von ihm aus erlangten Ausdrucksmittel mit ihren eigenen Wirkungsmöglichkeiten, die Reinheit der Wiedergabe dieser Wirklichkeit trüben würden, dass sie eine notwendiges Uebel sind, deren Folgen der Künstler auf ein Minimum zu reducieren sich bestreben muss. Es entsteht hierin eine Stellungnahme des Künstlers zu der für ihn gegebenen Wirklichkeit, die tatsächlich viel Verwandtschaft mit dem Wirklichkeitserlebnis des Receptiven dem vollendeten Werk gegenüber hat. Diese entscheidende Ähnlichkeit aber, das gleichen Substanz-Accidens-Verhältnis in Bezug auf die Dinge, löst hier die Paradoxie in der Stellung des Schaffenden zur Wirklichkeit und zum Werk aus. Denn diesem Begriff der Substantialität ist mit allem, was dem Schaffenden als Organe des Eindrucks und des Ausdrucks zur Verfügung stehen, nicht beizukommen; wenn für diese Stellungnahme die spezifischen Ausdrucksmittel der einzelnen Künstler nur Trübungen sind, deren Wirkung, die das wahre Wesen der Dinge verschleiert, der Naturalist zu überwinden trachtet, so kann er dieser Substanz selbst doch nie erreichen. Wie immer auch jeder "Standpunkt" und alle seine Folgen ausgeschaltet werden, immer wird die Dinghaftigkeit, die Substanz der Dinge un-

erreicht bleiben. Immer wird der Naturalist nur Eigenschaften, nur Accidensen, nur "Standpunkte" vorfinden und in einem nie vollendbaren unendlichen Prozess der Substantialität der Dinge der Wirklichkeit vergeblich nachstreben. Was für den Receptiven die emotionale Krönung und Zusammenfassung der aus den Eigenschaften der gestalteten Dinge ausströmenden Erlebnisse war, wird hier zu einem unlösbaren Problem. Denn die "Dinge" im Werk müssen doch fertig dastehen und dürfen und können keine Vorläufigkeiten, keine Andeutungen oder Grenzbegriffe eines unendlichen Prozesses der Annäherung sein.

Für ~~die~~^{den} Naturalisten kann es sich aber um nichts anderes handeln, und der Abschluss, das Sich-Abrunden der Gestaltung zum Werk ist für ihn ein schweres Compromiss, das Aufgeben eines vergeblichen Kampfes. Dass das Werk ⁿdegn^o vollendet sein kann, dass auch der Summe der Accidenz^{en}/sich - für den Receptiven - eine darüber hinausgehende Substanz bildet, ist von hier aus nicht zu begreifen: es ist ein Wunder, eine Gnade: der Sprung, der aber von hier aus nicht nur nicht als notwendig, sondern nicht einmal als möglich scheint. Wenn wir nun aber den phänomenologischen Prozess im Naturalismus selbst, der vor dem Sprung liegt betrachten, so ist das Wichtigste, was geschehen wird, dass die Aufnahmeorgane den Dingen gegenüber

sich immer schärfen, immer stärker und hingebender auf das Aufhören, was die Einzigartigkeit eines Dinges ausmacht, und der Schaffensprozess nun diese Einzigartigkeit den widerstrebenden Mitteln aufzuzwingen bestrebt ist. Dadurch hat sich aber das Problem notwendig verschoben: die Substantialität der einzelnen Dinge wurde gesucht, doch der Prozess des Suchens hat ^{sich} unwillkürlich auf ihre Einzigartigkeit gerichtet, als auf ein Moment, in dem die Möglichkeit zu liegen scheint, den unendlichen Annäherungsprozess an die Wirklichkeit - wenn auch Compromissartig - so doch in gewissem Sinne aus sich selbst heraus zu vollenden; man könnte so sagen: die Einzigartigkeit der Dinge ist - für den Schaffenden - der Grenzwert ihrer Substantialität. Hier scheint es, als ob eine Versöhnung der beiden Prinzipien möglich wäre: denn die Einzigartigkeit der einzelnen Dinge kann einerseits nur als ein besonders betonter Ausdruck dafür gelten, dass es in der Gestaltung für den Schaffenden gewisse Knotenpunkte der Relationen gibt, die sich durch ihre grössere Dichtigkeit und ihrer, den anderen Teilen gegenüber bestimmter relativer Andersartigkeit zu substanz-ähnlichen Gebilden zusammenfallen und andererseits kann und muss der Naturalist, der jeden den Dingen gegenüber abstrakten "Standpunkt" a

limane von sich weist, in der Einzigartigkeit
 der Dinge das Vehikel ihrer eigentlichen und
 letzten Substantialität sehen. Damit scheint
 das Problem der transcendenten Kohärenz
 der Lösung wesentlich näher gekommen zu sein,
 denn die gleich notwendige wie paradoxe Umkeh-
 rung in Substanz ~~und~~ Accidens - Verhältnisse
 hat hier viel von ihrer Schärfe verloren; es
 scheint denkbar, dass diese Umkehrung, so wie
 sie hier formuliert ist, nur die Verschieden-
 heit des receptiven und schöpferischen Verhal-
 tens ausdrückt, dass zwischen ihnen also kein
 unüberbrückbarer Gegensatz ist. Die Tatsäch-
 lichkeit dieser Annäherung hätte aber zur Vor-
 aussetzung, dass die Prozesse, in denen bei
 Schaffenden ~~und~~ Receptiven die Accidenzen bei
 Schaffenden und Receptiven sich zur Substanz
 zusammenballen, im wesentlichen gleichartig ^{sind}
 und nur durch die Verschiedenheit des schöpfe-
 rischen vom ^{schöpferisch} geniesenden Verhalten modifiziert
^{werden} sind. Zu dieser Voraussetzung sind wir aber
 nicht berechtigt, denn der Aufbau der Acciden-
 zen beim Receptiven hat die vollständige Ein-
 heit von Gestaltungsprinzipien und Eigenschaf-
 ten der Dinge als Voraussetzung; dieser Aufbau
 ist nur möglich, wenn alle Gestaltungsprinzi-
 pien des Werks als Eigenschaft der gestalteten
 Dinge erscheinen und ihren ursprünglichen pro-

duktiven Charakter ganz abgelegt haben, eine Voraussetzung, die der Gesamtstruktur des Naturalismus auch hier widerspricht. Denn es ist durchaus nicht selbstverständlich, dass die beiden oben formulierten Begriffe der Dichtigkeit ^{Interaktion} als Überleitung zur Dinghaftigkeit, ihres Begriffs als "Knotenpunkt der Relationen" und ihres Begriffs als Einzigartigkeit eines - vom Schöpfer Schaffenden irgendwie erlebten und nachzubilden versuchten - Dinges zusammenfallen. Die grosse Annäherung des schöpferischen Verhaltens an das Receptive im Naturalismus, die, wie wir wissen, mit der Eliminierung des "Standpunktes" zusammenfällt, hat an entscheidenden Punkt die Folge, dass der Receptive der schöpferischen Phänomenologie, das notwendige Correctiv des Schaffenden, verblasst und das weniger gehemmte, durch das Vorgeschiedene der Wirkungen nicht mehr bestimmte schöpferische Verhalten aus dem Kreis seiner Möglichkeiten heraustritt und an dem Falschgewollten scheitert. Es handelt sich hier darum, ob die vom Schöpfer gesuchte Einzigartigkeit der Dinge mit der vom wirkenden Werk aus geforderten Dinghaftigkeit identisch ist. Dies kann aber nur verneint werden, denn das unendliche Streben des Naturalismus, die Wirklichkeit der Dinge in ihrer Einzigartigkeit zu erreichen, besitzt in sich nicht notwendig

gerweise die Richtungseterminanten, die ihn auf die Dinghaftigkeit der spezifischen Formen führen würden, ja im Wesen seiner Tendenz sind viele Elemente enthalten, die darüber hinausführen. Dies liegt schon in dem naturalistischen Begriff der Einzigartigkeit. Schon aus dem bis jetzt deutlich gewordenen Begriff der Form folgt nämlich, dass in jeder Form nur eine gewisse Art der Differenzierung möglich ist und auch die nur bis zu einem gewissen Grade; Art und Grad dieser Differenzierung, aus der ^{die} Dinghaftigkeit der Einzelobjekte entstehen soll, wird durch die schon analysierte symbolische Materialbehandlung hervorgerufen und durch die Wirkungsmöglichkeit auf den Receptiven - wegen seines Eingestelltseins auf eine homogene Wirkungsreihe - näher determiniert. Indem dem Naturalismus diese Hemmung fehlt, muss er in dem grossen Wollen die Einzigartigkeit der Dinge zu erreichen über das in den einzelnen Formen Gegebene hinausgehen und Complexe entstehen lassen, deren Elemente entweder in keinem homogenen Strom zusammenlaufen können, oder sich gegenseitig aufheben lassen. Ich verweise auf das moderne naturalistische Drama, wo aus dem Bestreben, die Menschen möglichst individualisiert zu gestalten, ganze Strecken des Dialogs entstanden sind, die zwar sehr charakteristisch sind und

so für eine Menschengestaltung an sich sehr wertvoll sein könnten, für den normativen Zuschauer des Dramas aber einfach nicht wahrnehmbar sind, sodass diese an sich äusserst differenziert gestalteten Menschen ganz blass und schematisch ^{würden} ~~würden~~. Damit ist das Scheitern des Naturalismus schon innerhalb der Phänomenologie klargelegt: nicht ein^{ig} bestimmtes^{theoretisch} formuliertes Werk kann von ihm aus nie erreicht werden, sondern gerade das von ihm Gewollte - dessen an sich paradoxes Wesen hier noch gar nicht untersucht werden soll - überschlägt sich und hebt sich selbst auf. Es zeigt sich aber zugleich die grosse Bedeutung dieser phänomenologischen Etappe; der Weg zur Realisation der Symbolik der Materie. Nur durch den Naturalismus kann die abstrakte Negativität der "reinen" Form den Dingen gegenüber überwunden, nur durch den vergeblichen Kampf des Naturalismus gegen jeden die Wirklichkeit beengenden "Standpunkt" kann jede verborgene Einbeziehbarkeit auf den "Standpunkt" auch wirklich auf ihn bezogen werden. Der blosse Naturalismus führt über den "Standpunkt" hinaus und hebt sich und das Werk auf, aber nur durch den überwundenen Naturalismus weitet sich der "Standpunkt" zum Träger und Fundament einer als Wirklichkeit gestalteten Totalität aus; dass ^{die} ~~sie~~ nur durch die Niederlage des Na-

turalismus möglich ist, dass in ihm selbst die Prinzipien des Grenzensetzens, des Abschliessens und Abrundens nicht aufzufinden sind, kann seine Unentbehrlichkeit als Stadium nicht mindern. In der blossen "reinen" Form liegt, wie wir sahen, keine Möglichkeit die Dinge aus der abstrakten und abgeblassten Dinghaftigkeit überhaupt herauszuheben und aus ihnen - als konkreten und realisierten Dingen - die konkrete und erfüllte utopische Wirklichkeit des Werks entstehen zu lassen. Der Wert und die Funktion der Dinge bestand bloss darin, dass sie als unauflösbares Etwas der an sich leeren Gesetzmässigkeit der abstrakten Relationen einen Inhalt gaben; als Dinge waren sie aber, selbst in ihrer abgeblassten Form, etwas bloß Gegebenes, das, weil es nicht aufzuheben ist, durch ihm fremde Gesetzmässigkeiten eingefangen und mit dem Schein einer ihm gleichfalls fremden Notwendigkeit umgeben werden sollte. Erst mit dem Naturalismus ist die Notwendigkeit der Dinge als solche in die Phänomenologie des Schöpfers eingetreten. Wenn sich diese Tendenz auch vorerst als Kampf gegen die Ausdrucksmittel zeigt und deshalb scheitern muss, so liegt in diesem Scheitern die Bedeutung des Naturalismus: durch seine Forderungen an die Ausdrucksmittel werden diese aus ihrem abstrakten Relationscharakter herausgerissen

und zu Trägern von konkreten Dingheiten gemacht. Das Beziehen auf den "Standpunkt" von alledem, was auf ihn nur beziehbar ist, aber nicht selbstverständlich auf ihn bezogen werden muss, (z.B. Tastvorstellungen in der Malerei, das "Unausprechbare" in der Wortkunst) ist nur durch diesen Kampf gegen den "Standpunkt" überhaupt zu erreichen. Denn wenn er auch die Möglichkeit all dies auszudrücken implizite in sich führt birgt, so steckt in dem Wirklichwerden dieser tiefe verborgenen und stummen Möglichkeiten etwas so Paradoxes, dass² aus der natürlichen Tendenz der "Standpunkt"₁ nie hervortreten würde. Der Wert des Naturalismus besteht darin, dass er alles, was mit der Dinghaftigkeit der Objekte nur zusammenhängt, ohne irgendwelche Rücksichtnahme auf den "Standpunkt" auszudrücken bestrebt ist. Sein Scheitern ist die Folge der immanenten Selbstkorrektur der Kunstform, der Macht des "Standpunkts", der nur das auf ihn beziehbare in Erscheinung treten lässt, er trifft also eine Auswahl in dem ihm Dargebotenen und realisiert für sich seine eigenen immanenten Möglichkeiten, die nur in Bezug auf ihn, aber nie bloß aus seiner Kraft wirklich werden könnte.^M Die richtungslose und unendliche Bemühung des Naturalismus erreicht also nicht das, was er sucht, wohl aber was aus den Ausdrucksmitteln für die Gestaltung der

Dinge als primäre und apriorische Notwendigkeiten zu erreichen ist, etwas, was ohne diesen Aufstand des einen Formungsprinzips gegen alle andere nie zur Wirklichkeit geworden wäre. So enthüllt sich hier ganz deutlich der paradoxe, doppeltfiktionsartige Charakter des "Standpunkts": einerseits muss das aus dem "Standpunkt" folgende Relationssystem so betrachtet werden, als ob es das einzig mögliche und wirksame Realitätsprinzip wäre, gleichzeitig muss aber andererseits der "Standpunkt" selbst so aufgefasst werden, als ob er nichts anderes wäre als die Stimme, in der das Wesen der Dinge, als Dinge laut wird. Erst aus dem Zusammenfallen beider Fiktionen kann die Realität des Werkes entstehen. Die "reine" Form kann nur die erste in sich verwirklichen, substantiiert sie zur einzigen, darum erblickt aber auch aus ihr nur die abstrakte Utopie, die aber die klare Vollendung dieser Abstraktheit in sich tragen kann. Der Naturalismus überspannt die zweite, hebt ihren Fiktionscharakter auf und kann darum zu keiner Vollendung kommen. Es liegt aber im Wesen der zweiten Fiktion, darin, dass sie über das eigentliche aber zu eng Künstlerische hinausgehen scheint, dass sie nicht von vornherein als Fiktion erkannt werden kann, dass nur aus dem Scheitern ihrer Überspannung ihr wahres, erfülltes und fruchtbringendes Wesen entsteht.

springen kann.

Von hier aus gesehen, erweist sich die Paradoxie der Materialität in ihrer Wesensart und ihren Folgen als eng verknüpft mit der Dinghaftigkeit, ja es scheint, als ob das Bestreben jedes Ding einzigartig^w erschaffen mit dem Willen, jedem Ding seine eigene Materialität zu geben, identisch wäre. Jedoch diese Paradoxie bezieht sich einerseits auf ein engeres, andererseits auf ein weiteres Feld, als die vorhergehende: sie scheint etwas viel ~~zu~~ Engeres zu sein, sogar nur einen Teil von jener zu treffen, denn die Materialität eines Dinges ist nur ein Component im Complex der Dinghaftigkeit; sie bezieht sich aber auf viel mehr, denn indem die spezifische Materialität des einzelnen Dinges mit der Materialität, die vom "Standpunkt" aus gegeben ist, die sämtlichen Dinge, die im Werk vorkommen, erhalten müssen, in Widerstreit gerät, ist die Beziehung der einzelnen relativ selbständigen Elemente des Werks zueinander zum Problem geworden; welches Problem dann weiter zur dritten Paradoxie dieses Stadiums führen wird. Die Beziehung der einzelnen selbständigen Elemente des Werks zueinander ist freilich auch hier noch schwach und negativ. Das naturalistische Kunstwollen geht immer auf die Einzigartigkeit jedes Dinges aus und würde, wenn ihm keine heterogene Hemmung

widerstreben würde, seine Ausdrucksmittel jedem Ding gegenüber neu erfinden, um der Einzigartigkeit eines jeden Dinges völlig gerecht zu werden, oder, da dies unmöglich ist, wenigstens die gegebenen Ausdrucksmittel der Materialität bis ins Unendliche differenzieren, um die Annäherung so weit wie irgend möglich zu treiben. Auch hier ist also das auffallendste Kennzeichen des Naturalismus sein Kampf gegen die künstlerischen Ausdrucksmittel, der Versuch ihnen etwas Unmögliches abzurufen. Diese Unmöglichkeit ist eine Doppelte: erstens hat, wie wir bereits wissen, die Materie einer jeden Kunstform eine einheitliche Materialität *sui generis*, die an und für sich von jeder spezifischen Materialität der einzelnen Dinge unabhängig und verschieden ist und die doch das einzige Ausdrucksmittel ist, das dem Naturalisten, der die Einzigartigkeit jeder spezifischen Materialität sucht, zur Verfügung steht. Zweitens ist aber diese der Differenzierung und Spezifikation widerstrebende Einheitlichkeit in der Materie der Ausdrucksmittel nicht bloß durch ihr Wesen allein begründet, sondern auch von der sie handhabenden Persönlichkeit des Schaffenden selbst. Diese wird, trotz allen Bemühungen eines bewussten Naturalismus, allen Spezifikationen der Materie gerecht zu werden, immer ein qualitatives Apriori in der Aufnahme-

fähigkeit und noch stärker in der Ausdrucksfähigkeit besitzen, eine Schranke, über die hinauszukommen, nie möglich ist. Durch die beiden Hemmungen in der Differenzierung der Materialität entsteht der Zusammenhang der Elemente miteinander: denn die Materialität der künstlerischen Technik, die durch diese beiden zustande kommt, ist notwendigerweise für alle Teile des Werks dieselbe; sie stiftet hiermit eine, wenn auch vorerst unbeabsichtigte, negative und abstrakte, so doch unauflösliche Verbindung zwischen ihnen. Beide Begriffe, die hier simultan auftreten, als Werk als Ganzes³ und des Schaffenden⁵ als Persönlichkeit bezeichnen in diesem Stadium des naturalistischen Kunstwillens Schranken und Hemmungen des hier Beabsichtigten, tauchen aber zugleich zum ersten Male in der Phänomenologie als Probleme auf. Mit diesem Problem ist der Begriff des Werks als konkreter Totalität zum ersten Male aufgeworfen. Solange nur von "reiner" Form die Rede ist, beherrscht die Materialität der Form, der Ausdrucksmittel das ganze Werk und das qualitativ Unvergleichliche in der Persönlichkeit des Schaffenden geht konfliktlos in ihr auf und unter: diese Materialität ist nämlich einerseits als einzige Substanz der Form unüberwindlich, es gibt nichts ausser ihr, was ausgedrückt werden könnte, andererseits aber ist

sie, weil sie sich den einzelnen Dingen gegenüber abstrakt verhält, schmiegsam und fügt sich unmerklich den leisen Nuancierungen, die hier das qualitative Apriori jeder schaffenden Persönlichkeit ihr aufzuzwingen gedrängt ist.

(Jede Volkskunst, speziell Teppich, Handarbeit etc., ist hier das einleuchtendste Beispiel).

Für die erste Stufe des Naturalismus, wo nur noch von der Dinghaftigkeit der isoliert gedachten einzelnen Dingen die Rede war, kommt dieser Zusammenhang auch noch weniger in Betracht. Freilich liegt dem Problem der Bestimmung der Dinghaftigkeit durch den form-schaffenden "Standpunkt" schon die ^{Idee} ~~Seele~~ des Werks als konkrete Totalität zu Grunde, und in der Annäherung des Schaffenden an das Verhalten des Receptiven zeigen sich Spuren der Persönlichkeitsfrage; aber die Lösungen selbst, d.h. die Zeichen der Unlösbarkeit dieser Probleme bedürfen noch nicht unbedingt dieser Fragestellung, um begriffen zu werden. Allerdings liegt das Hinneigen des Schaffenden zur receptiven Psychologie sehr stark in dieser Linie: dieses Verhalten geht nämlich darauf aus, die aktive, apriorische Voreingenommenheit des Menschen zu der ihm gegenüberstehenden Wirklichkeit möglichst herabzumindern, der notwendigen Verengerung seines Wesens, seiner Beschränkung auf die ihm eigene Qualität, die sind, die freigelassen, eine Welt nach ihrer

mit der intensiven Konzentrierung auf die Tat, des Schaffens Hand in Hand geht, möglichst entgegenzuarbeiten, und aus dem Schaffenden so einen reinen Spiegel für die eigenste Wesenheit jedes einzelnen Dinges zu machen. Die Unüberwindlichkeit dieser Schranke aber, das Eingesperrtsein des Menschen in sein qualitatives Apriori wird dort noch weniger sichtbar. Denn bei isoliert gedachten Objekten scheint sich eine grössere Schliessbarkeit des Subjekts ihnen gegenüber zu zeigen, als sie einer Totalität von Objekten gegenüber möglich ist, wenn auch diese Möglichkeit zur Annäherung an die Einzigartigkeit der Objekte durch die Unmöglichkeit, sie zur wirksamen Einheit zusammenzufügen, wieder aufgehoben ist, und die Idee des Werks und mit ihr die Persönlichkeit des Schaffenden als Schranke des Naturalismus, allerdings in abstrakter und negativer Form, auftaucht. Hier aber ist dieser Zusammenhang von vornherein gegeben, wenn er auch selbst für diesen Naturalismus nur als notwendiges Uebel erscheint, als ein gleichartiges Eingestelltsein allen Dingen gegenüber und als ein schematisierendes Verfahren in ihrer Wiedergabe. Diese Einheitlichkeit in der kommenden Wirkung von persönlicher Eigenart und technischer Bedingtheit entsteht daraus, dass beide an und für sich zusammenfassende Prinzipien sind, die freigelassen, eine Welt nach ihrer

eigenen Apriorität schaffen und alle Dinge darin zur Einheitlichkeit vergewaltigen würden, wogegen eben der Naturalismus seinen Kampf führt. Für den Naturalismus liegt also in der Erscheinungsform der Technik, als persönliche Fähigkeit und Möglichkeit der Handhabung des künstlerischen Materials, nur eine Steigerung ihrer zu überwindenden abstrakten Schematik. Diese Abstraktheit ist aber schon etwas ganz anderes als die der "reinen" Form war: sie ist das Versagen des Allgemeinen der Besonderheit gegenüber, bei jedem Versuch eine Annäherung, nicht mehr das selbstverständliche In-sich-ruhen einer der gewöhnlichen Wirklichkeit abgewandten Allgemeinheit. Hier ist die Abstraktheit stark und schmerzlich fühlbar, eben, weil sie weniger abstrakt ist, weil ihrer solchen Wesensart soviel wie möglich abgerungen wurde. Die Persönlichkeit des Schöpfers innerseits steigert diese Konkretisierung des Zusammenhangs dadurch, dass durch sie die ~~se~~ vergewaltigende Schematik noch ^{är} stärker fühlbar wird: nicht gegen die Grenzen der Möglichkeit für eine Differenzierung, die in der Technik überhaupt liegen, richtet sich hier der Kampf, sondern gegen die, welche die persönlich bestimmte Eigenart und Fähigkeit der ganz konkreten eigenen Technik auf^{zuwin}liegt. So bedeutet die naturalistische Tendenz in der Malerei etwa

~~placet~~ nicht nur den Versuch zur Überwindung
 der Einheitlichkeit der Farbenmaterialität zu
 Gunsten der Materialität der Dinge, sondern
 auch den Kampf für eine ^{schwere} Dichtigkeit etc.
 auf generell in jedem einzelnen Ding im Gegen-
 satz zu dem immer gleichen Rhythmus, den die
 Pinzelstriche, die sie gestalten sollen, ihnen
 verleihen. Dass dieser Kampf gegen die Ver-
 einigung der stärksten subjektiven und objek-
 tiven Gebundenheit des Künstlers zur Niederlage
 führen muss, ist selbstverständlich, bedeutsa-
 mer und interessanter ist, was durch diese Nie-
 derlage gewonnen wird. Die Erweiterung der
 Erlebnisapriorität qualitativen Nuancen gegen-
 über haben wir schon früher konstatieren kön-
 nen, wichtiger ist das Konkretisieren, der bis-
 her nur postulativ und abstrakt daseienden sym-
 bolischen Materialität. Der Widerstreit von
 technisch-allgemeiner und dinghaft-spezifischer
 Materie ist nämlich complicierter, als er im
 ersten Augenblick erscheint. Die Materie der
 einzelnen Dinge steht der technischen Materie
 bald näher, bald ferner, einzelnes scheint ein-
 fach und restlos in diese einzugehen, während
 die Umsetzbarkeit von anderen einen viel zwei-
 felhafteren Eindruck macht; und es läge sehr
 nahe zu glauben, dass der grosse Kampf sich bei
 letzteren abspielen oder jedenfalls dort schwe-
 rer und aussichtsloser sein wird. Indessen ist

es gerade umgekehrt: dort wo die natürliche Erscheinungsmaterie eines Werkselements der Materie der Technik sehr nahe steht (z.B. Dialog in der Dichtung) spitzt sich die Paradoxie der beiden Materien viel stärker zu als wo sie ~~unendlich~~ unendlich fern von einander zu stehen scheinen. Damit ist aber die Schroffheit wesentlich gemildert, die sich in der gegenseitig abstrakten Beziehung der beiden Materialitäten zu einander zeigte und wenn die Complicierung ihres Verhältnisses zu einander die Paradoxie nicht aufhebt, sondern nur verwickelter macht, so wird sie doch erst in Folge dieser Verwickeltheit wahrhaft fruchtbar. Die innere Paradoxie des Naturalismus zeigt sich hier vor allem darin, dass das Beinahe, das bloß Approximative in seinem Erreichen der spezifischen Materialität auch in ihm selbst und nicht bloß in der widerstrebenden Technik begründet ist, darin, dass er die notwendige Fiktion, die zur Voraussetzung seiner Gestaltung dient, nicht als Fiktion gebraucht, d.h. dass er in den spezifisch Charakteristischen, das er sucht, ein An-sich erblickt. Wenn z.B. die Materie des Dialogs, als Material, das in den sprechenden Menschen gegeben ist, naturalistisch "nachgemacht" werden soll, so zeigt sich, dass der Naturalismus als Naturalismus versagen muss, weil um von der Sprache des Menschen zu den Menschen zu ge-

langen, der auch jetzt noch ganz isoliert nur auf das Spezifische hin betrachtet wird, die Fiktion aufgestellt werden muss, dass die Sprache das Wesen des Menschen enthüllt und ausdrückt, dass also auch hier ein "Standpunkt" ein Apriori unaufhebbar gegeben ist. Und bis zu einer gewissen Grenze kann zwar der darsu-
 stellende Mensch durch immer stärkere Verge-
 waltigung des "Standpunkts" charakteristischer gestaltet werden, nach Ueberschreiten dieser Grenze hört aber auch die Charakteristische auf, die Nuancen können nicht mehr centriert werden und die Substanz, die durch die Häufung, Spezi-
 fikation und Dichtigkeit der Accidenzen gesucht wird, hebt sich selbst auf. (Inwiefern eine wirklich "Charakteristische" Gestalt schon Wert im Werk repräsentiert, gehört nicht hierher).
 Dazu kommt, dass jede spezifische Materialit-
 tät eines Dinges auch für das naturalistische Wollen nicht bloß isoliert und affirmativ vor-
 kommt, sondern im Zusammenhang und negativ: als Andersheit der Materialität eines Dinges im Gegensatz zu der der anderen. Der Relations-
 ismus jeder Kunst und die Abhängigkeit ihres $\&$
 Relationsystems vom "Standpunkt", gegen den der Naturalismus in Aufstand ist, wird hier noch stärker sichtbar: je näher einzelne Dinge zu einander stehen (z.B. Menschen desselben Milieus), desto weniger reicht der breite Reich-

tum der "standpunktlosen" Annäherung an das "Leben" dazu aus, um das ihnen spezifisch Eigene auszudrücken, um sie voneinander abzuheben; es muss eine immer energischere Auswahl unter den Erscheinungszeichen getroffen werden und die, welche ein Ding im Gegensatz zu den anderen hat, müssen als besonders "wichtige", als charakteristische herausgehoben werden. Es entsteht also die notwendige Fiktion, als ob das, was die dargestellten Dinge von den ihnen im Werk benachbarten am stärksten unterscheidet, das für ihr Wesen am bezeichnendsten sei. Dieser Verbindung der Dinge untereinander, zu dem der Naturalismus immanent gedrängt wird, steht von der Seite der technischen Materialität folgendes gegenüber. Erstens kann es keine Form ohne irgendwelche, wenn auch noch so schwache und abgeblasste, inhaltliche Erfüllung geben; wenn also die Materialität der Technik im Verhältnis zum Spezifikationsbedürfnis des Naturalismus auch eine abstrakte, rein formelle Form zu sein scheint, so ist sie doch, für sich selbst betrachtet, mit Inhalten erfüllt. Jede Farbe, jeder Pinselstrich oder Meißelhieb, jedes Wort ist zwar bloß Form für die zu gestaltende Materialität der Dinge, kann aber auch isoliert von dieser Ausdrucksfunktion innerviert werden und hat dann einen auf Dinge kaum lokalisierbaren aber nichtsdestoweniger klaren und eindeutigen

tig bestimmten Inhalt: einen Stimmungswert.
 Zweitens ist aber dieser Stimmungswert nicht
 für alle Elemente dieser Materialität derselbe.
 Auch die Einheitlichkeit der technischen Mate-
 rialität ist nur ein Beziehungsbegriff, der
 ihr Verhältnis zu den einzelnen Dingen aus-
 drückt; für sich selbst wirkend hat jedes Ele-
 ment dieser Materie einen eigenen Stimmungswert
 und die einzelnen Elemente können unter sich
 ein System von Kontrasten, Nuancen, Verstärkun-
 gen und Abschwächungen etc. in Bezug auf Stin-
 mung bilden. So zeigt sich einerseits im ato-
 misierenden Naturalismus ein Zwang zur Ver-
 bindung der Elemente und andererseits in der
 die Spezifikation hindernden, abstrakten Ein-
 heit eine starke Tendenz zur Differenzierung;
 nur dass die beiden Richtungen bloß ihrer form-
 mellen Eigenart nach zu convergieren scheinen,
 in concreto ist aber ihre Convergenz nur eine
 Möglichkeit unter vielen, zu deren Sieg ^über
 die anderen weder in diesem Naturalismus selbst,
 noch in der von ihr bekämpften Technik eine
 Notwendigkeit vorliegt. Und in der Persönlich-
 keit des Schaffenden, dessen Erlebnisapriori
 den Zusammenschluss der Differenzierungen ver-
 ursacht und dessen Ausdrucksbreite den Grad
 der möglichen Nuancierung in der Technik be-
 stimmt, liegt auch nur die Möglichkeit und
 nicht die Notwendigkeit ihres Zusammenfallens.

Die Möglichkeit ist aber durch den Naturalismus und sein Scheitern gegeben und mit ihr die bereits konkret gewordene Möglichkeit der Symbolik der Materie: die Coincidenz von Charakteristik und Stimmung, von Eindrucksnuance der Dinge und Ausdrucksnuance des Materials. Das Wirklichwerden dieser Möglichkeit kann vom Naturalismus aus nicht erreicht werden, denn für ihn ist die Idee des *Ganzen* trotz aller Annäherung nur als abstrakte Schranke nicht als konkrete Bestimmung erreichbar.

Freilich gibt es auch für das naturalistische Kunstwollen eine konkrete Totalität des Werks. Diese Totalität ist von zwei Intendierungen des Naturalismus bestimmt, die um das Werk möglich zu machen, zusammenfallen müssten, die aber trotz einer gewissen Neigung zur Convergenz sich dennoch aus den naturalistischen Voraussetzungen heraus nicht vereinigen können. Die erste Tendenz ist, dass die Beziehungen der Elemente des Werks zu einander, als Dingbeziehungen, als Folgen ihrer Spezifikation und Verschiedenheit, als Zusammenhänge von einander unabhängiger Realitäten auch für den Naturalismus unmittelbar als Gestaltungsziel aufgegeben sind. Die zweite, dass das Werk, als konkreter Inbegriff aller seiner konstituierenden Elemente zu einer, über ihre Summierung hinausgehender und von ihnen unabhängi-

ger Bedeutung gelangt, ^{Das erste Complot} geht auf das Problem der naturalistischen Ausdruckbarkeit ^{der} und realen Relationen (im Gegensatz zu den ornamental-compositionellen) aus. Die Beziehung der Dinge zu einander ist, wie immer auch die Ausdruckstendenz auf ihre isolierende Einzigartigkeit hinstrebt, gerade so ursprünglich und unaufhebbar gegeben, wie die Dinge selbst; mit dem Menschen etwa, der zu malen ist, ist der Boden, auf dem er steht, und das Faktum des Stehens mit der Darstellung irgend eines Menschen in einer dichterischen Form sein Verhältnis zu den anderen Menschen oder menschlichen Verhältnissen, Institutionen etc. simultan als Darstellungsziel aufgegeben. Die Paradoxie aber, die hier für den Naturalisten entsteht, ist, dass die Dinge und ihre Relationen zwar dieselbe Realität als Gegenbenheiten haben und dieselbe Realität der Gestaltung erhalten müssen, jedoch von einander total verschiedene sinnliche Erscheinungswerte, mithin Darstellungsmöglichkeiten besitzen. Wenn wir auch bei der Analyse der spezifischen Dinghaftigkeit und Materialität finden mussten, dass die Elemente der Darstellbarkeit gewisse Verbindungen zwischen den Dingen implizite in sich enthalten, dass gewisse Abstraktionen unvermeidlich sind, und dass man die Fiktionen in den Voraussetzungen jede Ausdruckbarkeit nur überschlagen aber

~~„Jahrung nicht ein unmittelbar Wahrgenommenes
ist; weshalb auch Hans von Marées mit vollem
Recht dies als eines der schwersten Probleme,
die die Malerei zu lösen hat, bezeichnen konnte.“~~

163

nicht vermeiden kann, so zeigten sich die Dinge selbst im Vergleich zu ihren Relationen doch als Konkreta und die Accidenzen, aus denen sich ihre Substanz zusammenstellt, als sinnliche, unmittelbar wirkende Erscheinungswerte. Die Unmittelbarkeit hingegen, in der die Relationen als Gegebenheiten vor den Naturalisten stehen, ist von abstrakter Art. So ist alles, was den Menschen zu einer einzigartigen Erscheinung macht, sichtbar, oder wenigstens ohne weiteres in Sichtbarkeit umsetzbar, während die Wirklichkeit seines Zusammenhanges mit dem Boden, auf dem er steht und das wesentliche dieses Zusammenhanges, die Solidität des Stehens, ein Wissen, eine praktische aposteriorische Erfahrung, nicht ein unmittelbar Wahrgenommenes ist; weshalb auch Hans von Marées mit vollem Recht dies als eines der schwersten Probleme, die die Malerei zu lösen hat, bezeichnen konnte; auch innerhalb eines dinglich isolierbaren Objekts zeigt sich diese Heterogenität im Erscheinungswert von Ding und Relation, z.B. im "Sitzen" des Kopfes auf der Schulter u.s.w. Diese in der Erlebnismöglichkeit gegebene abstrakte Dingbeziehung kann für die naturalistische Darstellung keineswegs in Betracht kommen, ebensowenig wie die - für ihn - ebenfalls abstrakten ornamentalen Relationen, die die "reine" Form schaffen kann. Denn für die natura-

liatischen Ausdrucksmittel sind überhaupt nur Dinge in sinnliche Substantialitäten umsetzbar und die Relationen zwischen ihnen, die für sie gegeben und aufgegeben sind, sind nur dann zu gestalten, wenn sie, ohne ihren Beziehungscharakter zu verlieren, in Eigenschaften der Dinge verwandelt werden können. Dieses Postulat jedoch, zu dem der Naturalismus notwendig gedrängt wird, ist von seinen Voraussetzungen aus unerfüllbar: wenn es auch richtig ist, dass jede Dingbeziehung in unmittelbar wirkende Eigenschaften der von ihr verknüpften Dinge umgesetzt werden muss, damit sie wahrhaft gestaltet werde, so hat dieser Eigenschaftscharakter einen so gefassten Dingbegriff zur Voraussetzung der für den Naturalismus unerreichbar ist. Zur Realisierung dieses Postulats ist ein Dingbegriff gefordert, wo die Dinghaftigkeit, die Substanz jedes Dinges eine Funktion seiner Beziehungen zu den anderen Dingen und zu der aus ihnen gebildeten Ganzheit ist; nur die Beziehungen, die so zur Idee des Dinges gehören, dass es ohne sie nicht nur nicht wirklich werden, sondern nicht einmal gedacht werden kann, können als Eigenschaften des Dinges wirken und den gleichen, sinnlichen und unmittelbaren wirkenden Erscheinungswert haben, wie die anderen Eigenschaften der für sich gestalteten Dinge. Es ist also unmöglich zwischen dem Menschen

des Bildes und dem Boden, auf dem er steht, oder zwischen dem Menschen der Tragödie und der ^aAbstrakten Staatsidee oder einem historischen Gesamtkomplex eine Verbindung zu stiften, die die gleiche Kraft und Vollendetheit in der Gestaltung haben könnte, wie die physiognomischen oder psychologischen "Eigenschaften" der betreffenden Menschen, wenn der Mensch, der hier in Betracht kommt, nicht apriorisch und seinem innersten Wesen nach der stehende Mensch bzw. der schicksalsbezeichnete Held des grossen historischen Momentes ist. Diese Beziehung kann aber niemals einseitig sein, sie kann nur dann verwirklicht werden, wenn sie so absolut das Apriori der Dinge ausmacht, dass alle nur in ihr und durch sie existieren, dass also in der unmittelbar daseienden Idee des stehenden Menschen nicht nur der Mensch bloß in Bezug auf den Boden, auf dem er steht, existiert, sondern auch die Existenz des Bodens bloß auf seiner "Eigenschaft" als Vehikel des Stehens beruht. Nur eine solche unbeschränkte, existenzsetzende Allmacht des "Standpunkts" kann die konkrete Totalität der Dinge als Werk, als erfüllte utopische Wirklichkeit aus sich entlassen: dann ist die Fremdheit der Dinge von einander aufgehoben und mit ihr ihr Abstand von der eigenen Utopie; aber indem sie miteinander verbandt werden und diese ihre Verwandt-

schaft als ihr innerstes und eigenstes Wesen
 aus ihnen erstrahlt, kommen sie noch stärker
 und tiefer zu sich selbst, be^rstehen^{er} sich in
 sich selbst mit der Fülle dieser Zusammenhän-
 ge, ihr eigenes Sein hebt sich nicht mehr aus
 als abstrakte Andersheit von den anderen ab,
 sondern reiht sich ihnen als geschwisterliche
 Unterscheidung, als Praxis-und-Theorie Basis
 und Träger der Vereinigung, in Friede und In-
 tensität, in Ruhe und Spannung ab. Der "Stand-
 punkt" ist dann das geheime Centrum, auf das
 alles hinauseläuft, aus dem alles entsteigt,
 erscheint aber nirgends, ist nur die - sokra-
 tische - Hebamme der sich selbst gebährenden
 Dinge, die "Persönlichkeit" des Schaffenden
 ist nur der Kopf des Zeus, ^{und} die Technik der
 Werkform der Hammer des Hephaistos, mit deren
 Hilfe die immer fertige nie entstehende Pallas
 Athene in voller Rüstung in die Welt entteilt.
 Diese realitätschaffende ^Macht des "Standpunkts"
 kann der Naturalismus nie erreichen, für ihn
 können weder die Persönlichkeit noch die Tech-
 nik diese begn^uete Hilfe leisten: Für ihn
 muss immer diese Anschauung von Ganzen, Teilen
 und ihren Beziehungen phlen, weil er in dem
 "Standpunkt" nicht diese schöpferische Fiktion
 erblickt, sondern eine Welt ohne jeden "Stand-
 punkt" sucht und in diesem Suchen ihn Persön-

lichkeit und technische Determiniertheit nur
 als Hindernisse und Hemmungen erscheinen. Und
 in einer solchen "standpunktslosen" Welt ver=
 harren die Dinge in ihrer abstrakten Andersheit
 einander gegenüber und auch ihre Beziehungen
 bleiben abstrakt: für die Kunst ist jedes ab=
 solute An-sich unfruchtbar, eben weil ihr im=
 mer konkretes "In-Besug-auf" als absolutes An=
 sich zu erscheinen hat. Gerade auf diesen wes=
 sentlichsten Punkt seines Strebens ist das
 Scheitern des Naturalistischen Kunstwillens
 vollständig: nur postulativ kann es auf diese
 Erfüllung als Notwendigkeit, nicht aber als
 auf Möglichkeit hinweisen; diesem Naturalis=
 mus, der letzten Endes immer auf einzelne,
 auf ~~absolute~~ absolute Dinghaftigkeit ausgehen
 muss, ist kein Begriff eines Ganzen, als tra=
 gende und nähernde Einheit der Teile, keine
 Harmonie im Auf-einander-ruhen, Sich-ansehen
 und Abstoßen der Dinge, und keine Fülle der
 Ganzheit gegeben. Aber selbst die Spannung,
 die aus der positiven, wertbestanten und bezie=
 hungsvollen Verschiedenheit der Elemente als
 bereichernde Vorstufe der letzten Ruhe des Werks
 entsteht, kann der Naturalismus nicht hervor=
 rufen; diese Spannung ist nur in der Homogeni=
 tät von konkreter Dingheit und abstrakter Be=
 ziehung möglich und diese Homogenität kann
 hier nicht gefunden werden. In dem Streben

nach Dingbeziehung geht zwar der Naturalismus über das bloß abstrakte Nebeneinanderstehen der einander fremden, von einander isolierten Elemente hinaus und sucht eine Ganzheit, in der die Einzigartigkeit und Verschiedenheit Träger der Verbrüderung sein sollen, aber es kann nur eine Steigerung der Verschiedenheit und eine gewisse Konkretisierung und Wertbeziehung in der Aufhebung des Gleichgewichts erreichen, und damit die "reine" Form noch stärker überwinden helfen. Zu der wirklichen Spannung kann er doch nicht kommen, denn die Dinge sind hier grösser und stärker, schwerer und bedeutsamer als ihre Beziehungen, sprengen sie, treten aus ihnen heraus, haben eine sie weit übertreffende Feinheit Breite und Fülle des Daseins. Diese Breite wird aber arm und kahl, diese Fülle zur Anhäufung von Wesenlosigkeit, weil die gesprengten Rahmen sie nicht zur wahren Intensität zusammenhängen können; die Helden der Naturalisten sind alle mehr als ihr Schicksal, kein Geschehnis kann sie in ihrer Ganzheit treffen, aber dieser Reichtum wird zur Armut und Verkümmern, weil das Geschehnis so nie zum Schicksal und mit ihm der Mensch zum Helden erwachen kann, weil das Geschehnis zur Episode erniedrigt werden muss und damit ist der, der es als Episode erlebt, gerichtet. Es gibt aber auch einen naturalistischen Be-

griff der Ganzheit, als einer über die Summierung der Teile hinausgehenden Totalität, und es fragt sich nun, ob dieser Begriff nicht das hier Fehlende zu ersetzen und die Realisation des Werks zu ermöglichen vermag, ob das, was als Aufstieg vom Element zum Ganzen möglich sein musste, nicht als Heruntersteigen von der Totalität zu ihren Teilen gelingen kann. Diese ^{anz} ~~Gesamtheit~~ Ganzheit ist in erster Reihe als die Grösse des Ganzen gegeben, die aus der Summierung aller Elemente und ihren realen Beziehungen entsteht, aber einen über diesen seinen Charakter hinausgehenden Wert und eine aus ihr nicht ableitbare, im Gegenteil sie bestimmende Qualität besitzt. Das Problem der Grösse des Werks entspricht dem Problem des Formats bei der "reinen" Form, nur dass es sich dort um die Auflösung des für die Proportionalitäten irrationalen Formats in reine Relationen gehandelt hat, während hier das Problem darin besteht, die zwischen der unmittelbar, in der Vision des Naturalisten gegebenen Grösse des Ganzen und der Grösse seiner gleichfalls und auf ebensoeindeutige Art gegebenen Teilen für beide konstitutive Beziehungen zu finden sind. Diese Grösse ist vor allem die räumliche bzw. zeitliche Zusammenfassung der Elemente des Werks, ist also etwas schlechthin gegebenes, hinsunehmendes, empirisches; zu einer über diesen empirischen Gegebenheitscharakter hinausgehenden Bedeutung

kann sie nur dann gelangen, wenn die Art, mit der sie alle ihre Elemente in sich faßt, für diese von konstitutiver Notwendigkeit ist und wenn sie - ob als Grund oder Folge dieser Notwendigkeit mag hier gleichwertig sein - dadurch als eine in sich abgeschlossene Einheit von eigener Wirkungsqualität erscheint. Ein solcher zusammenfassender Rahmen ist für jedes Kunstwerk eine notwendige Voraussetzung der Gestaltung überhaupt: es ist das Prinzip der Abgrenzung des Werks von der übrigen Wirklichkeit, das Setzen der Grenzen des Werks und damit das Setzen seiner Existenz als Werk. Das hier unbedingt erforderliche apriorische und konstitutive Grenzsetzen zwischen Werk und Wirklichkeit, die absolute Unvergleichbarkeit zwischen ihnen infolge dieser Abhebung, kann und will der Naturalismus nicht vollziehen. Für den Naturalismus, der eine an sich gegebene Wirklichkeit voraussetzt und zu erreichen sucht, ist die Abhebung des Werks von der empirischen Wirklichkeit etwas relatives und gleitendes; das Werk soll die absolute Wirklichkeit erreichen, oder wenigstens ihr möglichst getraues Abbild sein, womit jedoch prinzipiell noch nicht abgemacht ist, ob das Werk in allen Punkten ihr näher kommt als die empirische Wirklichkeit, oder gar hinter ihr zurückbleibt; auf alle Fälle handelt es sich immer um ein

Mehr oder ein Weniger, niemals aber um ein An-
 deres und Unvergleichbares. Damit ist aber
 der empirische Charakter der "Grösse" nicht
 nur nicht überwunden und notwendig gemacht,
 sondern als notwendig empirisch, ja eventuell
 als zufällig und konventionell stabilisiert:
 die "wahre" Wirklichkeit hat in sich keine Prin-
 zipien der Grenzzsetzung, die Grenze ist für
 eine Anschauung, die diese als letzten Wert
 anerkennt, etwas zufälliges, bloß subjektives,
 eine mit der menschlichen Persönlichkeit gegen-
 berein notwendige Trübung in der Wiedergabe der
 "wahren" Wirklichkeit. Diese Zufälligkeit in
 der Grösse des Werks wird von jeder naturalis-
 tischen Kunsttheorie anerkannt; Ausdrücke wie:
 "un Coin de la nature", "Ausschnitt" etc.
 weisen deutlich genug darauf hin. Mit der
 Zufälligkeit der Grösse ist aber der reflexive
 Charakter in der Beziehung zwischen Zusammen-
 fassung und Zusammengefassten bestimmt: denn
 wenn die Zusammenfassung nicht gleichzeitig
 ein produktives Apriori aller ihrer Inhalte
 ist, so ist sie nur ein Behälter, in den man-
 ches hineingelegt werden kann, wie viel aber,
 das kann nur sehr approximativ - dem Maxi-
 mum nach - von ihm bedingt sein und das Was
 der Elemente, die er umfaßt, und das Wie ih-
 rer Stellung zueinander kann von ihm nie abge-
 leitet werden. Freilich hebt sich diese Ganz-

heit des Werks wenn auch nur relativ so doch irgendwie von der Wirklichkeit ab und es entsteht dadurch ihre eigene Wirkungsqualität, die dann auch die Elemente des Werks beeinflusst. Jedoch diese Einheit kann auch nicht anders als relativ sein und die Beeinflussung ist deshalb für die Dinge nur von reflexiver Bedeutung und von abstrakter Art. Aus den Voraussetzungen und der Richtung des Naturalismus folgt, dass die Auswahl des "Heim Ausschnitts" nur von einem "Gesichtspunkt" aus bedingt, also rein subjektiv ist; d.h. der naturalistische Schöpfer geht von einem gewissen Gesamteindruck eines Complexes aus und versucht die objektiven Träger dieses Eindrucks, dieser Stimmung zu gestalten, er wählt die Elemente aus der Wirklichkeit aus, die ihm dazu am geeigneten scheinen, oder insofern er den Eindruck als etwas Ganzes nimmt und schon als Ganzes objektiviert, die Elemente, die - in der "wahren" Wirklichkeit - die Träger des objektivierten Eindrucks sind. Er schafft also ein "Milieu" für seine Darstellungselemente, das einen eigenen Stimmungscharakter hat und mit diesem, als dem allen Dargestellten gemeinsamen Prinzip, alle Elemente des Werks umfasst. Diese Umfassung ist aber nur eine Umfassung im engsten Sinne des Wortes, keine Durchdringung und keine Neuschöpfung der Dinge; sie ist nur

ein subjektiver Aspekt, ein "Gesichtspunkt" für die getroffene Auswahl aus der Wirklichkeit, kein "Standpunkt", der eine Wirklichkeit erschafft; die Dinge, die unter diesem "Gesichtspunkt" gesehen werden, die die Stimmung ihres Milieus, des Ausschnitts aus der gesamten Wirklichkeit, in die sie hineingestellt werden, erhalten, haben ein Dasein, eine Dinghaftigkeit, die dieser sie zusammenfassender und verbindender Stimmung vorangeht und von ihr unabhängig ist. Die Einheit also, die der naturalistische Totalitätsbegriff dem Werke verleiht ist nicht der konstitutive Aufbau des Werks aus einem System von gestalteten Dingbeziehungen, sondern bloß die Stimmungseinheit von Dingen und ihren Beziehungen, die von dieser Einheit weder geschaffen noch geordnet werden, deren Ordnung oder Chaos von der Durchführung der Stimmungseinheit unabhängig ist, die von ihr nur umgeben werden und von diesem einen "Gesichtspunkt" aus eine gewisse Einheitlichkeit haben. Jedes naturalistische Kunstwerk kann dies verdeutlichen: das noch so vollendet und einheitlich gestaltete Milieu kann den Menschen und der Handlung eines Dramas oder Romans keine wirkliche Einheit geben, wie auch etwa mit der Konstatierung, dass die Stimmung eines Bildes, wobei man den Begriff der Stimmung bis zu der Darstellung aller atmosphäri-

sehen Effekte ausdehnen kann, ganz gelungen ist, noch nichts über seine Composition ausgesagt ist. Damit ist das Scheitern des Naturalismus an allen seinen möglichen Bestrebungs-
linien nachgewiesen; was er auf diesem Punkt zur Erweiterung des "Standpunkts" der blossen "reinen" Form leistet, ist so offensichtlich, dass es nicht ausführlich analysiert werden muss: die Stimmung der Dinge, eines Complexes von Dingen als Gegensatz und Ergänzung zu der Stimmung der Materialität der Form, von der früher die Rede gewesen ist. Wichtiger ist es, auf den letzten Grund des Scheiterns noch einmal zu reflektieren: es ist mehrmals betont worden, dass erst im Naturalismus die Persönlichkeit des Schöpfenden als Problem der Phänomenologie auftaucht, gleichzeitig aber, dass diese Persönlichkeit stets als etwas zu Überwindendes für den Naturalismus in Frage kommt, und dass sein vergeblicher Versuch dieser Überwindung einer der bedeutsamsten Gründe seines Scheiterns ist. Der Persönlichkeitsbegriff des Naturalismus entsteht aus dem unversöhnlichen Dualismus einer an sich seienden "wahren" Wirklichkeit und einem ihr gegenüberstehenden Subjekte, das diese nachbildend zu erreichen sucht. Und weil diese, Ziel und Aufgabe bestimmende Wirklichkeit etwas rein Objektives, schlechthin Hinzunehmendes ist, etwas

an dem Subjekt keinen Anteil ~~hat~~ gehabt hat, muss die Persönlichkeit des Schaffenden ein Hindernis in dem Kampf sein, der auf den Besitz dieser Wirklichkeit ausgeht. Aber aus eben demselben Grunde ist alles, was dem Subjekt geboten wird, alles was es sich erringen kann, nur ein Teil; Fragmente ~~in~~ der gesuchten objektiven Welt und dazu Fragmente, die sich nie zum Ganzen runden können. Jedoch selbst diese Fragmente sind nicht wirkliche Bruchstücke der gesuchten Objektivität: sie sind nur subjektive Aspekte derselben. Selbst durch den ver zweifelten Kampf des Subjekts, sich alles bloß Subjektiven, sei es Anschauung oder Ausdrucksmittel, zu entledigen, können diese Aspekte ihren rein subjektiven, dem Objekte fremden und es nicht treffenden Charakter nicht verlieren. Das Subjekt kann sich durch die heroische Intensität dieses Kampfes zu einer ungeahnten Breite und Feinheit entfalten und sonst Unerreichbares damit erwerben, aus diesem Kreis wird es nie heraustreten, und die Wirklichkeitsaspekte, die es findet, bleiben immer nur seine Aspekte von einer fremden, unerreichten Wirklichkeit: Reflexiv für das gesuchte Objekt, dessen wirklicher Zusammenhang gerade so unerreichbar ist, wie seine volle Totalität, reflexiv für das nachgeschaffene Gebilde, das zu sehr vom Subjekt abgefärbt ist, um die Zusam-

menhänge seines Ursprungs aus sich hervortre-
 ten zu lassen, zu sehr Bruchstück und Ausschnitt
 um eigene Gestaltlichkeiten zu besitzen und des-
 sen hervorbringendes Subjekt sich zu sehr ver-
 leugnet hat, um seine - subjektiven - Nor-
 men ihm aufzuzwingen. Die entscheidende Pro-
 blematik des Naturalismus zeigt sich jetzt als
 die überstarke, unüberwindliche Subjektivität
 des Schaffenden, und damit wird der Naturalis-
 mus erst wirkliche Sphäre der Differenz. Phaen-
 omenologisch gesprochen: im Naturalisten hat
 die Erlebnisform das entscheidende Übergewicht
 über die auf das Werk intendierende technische
 Form bekommen, darum sind für ihn sowohl die
 Mittel der Technik, wie die eigenen subjektiven
 Organe bloß Hemmungen, darum richtet sich
 sein Wollen gegen sich selbst, kann aber in
 dieser - abstrakten - Tendenz gegen Tech-
 nik und Persönlichkeit keine Positivität, keine
 Richtung ^{auf} das Werk erlangen. Der phaenomenolo-
 gische Typus des Dilettanten taucht hier in
 vertiefter Form wieder auf: dieser hatte in
 seiner Charakterologie gar keinen Zusammenhang
 von Erlebnisform und Hinweis auf das Werk und
 konnte nicht über ein unklares Stammeln der
 Erlebnisse hinwegkommen; hier ist nur von ei-
 nem starken Ueberwiegen der Erlebnisform die
 Rede, die den verzweifelten und vergeblichen,
 wenn auch in der Niederlage fruchtbaren Kampf

mit sich selbst erzeugt hat. Umgekehrt können wir von hier aus in den phänomenologischen Hervorbringen der "reinen" Form den vertieften und veredelten Vertreter des Virtuosen wiedererkennen: bei dem Virtuosen musste die auf sich selbst gestellte Technik eine leer klappernde Geschicklichkeit zu stande bringen; in der "reinen" Form dagegen, wo die technische Form so sehr die Erlebnisform überwiegt, dass diese sich kampflos jener anschmiegt und in ihr aufgeht, wird zwar ein in sich vollendetes Werk entstehen, aber ein abstraktes und ohne Wirklichkeit.

Damit sind wir von neuem, jedoch in wesentlich konkreter^r und inhaltlich erfüllter^r Weise auf den phänomenologischen Typus des Genies gestossen: der früher vielleicht dogmatisch scheinende Begriff von der harmonia praestabilita der Erlebnisform mit der künstlerisch-technischen Form ist transcendentallogisch geworden: die Wirklichkeit des Werks kann nur erreicht werden, wenn die subjektiven Bedingungen ihres Entstehens (die Erlebnisformen) mit den objektiv-struktiven Prinzipien ihrer Existenz (den technischen Formen) identisch sind. Das objektive Moment an jeder Wirklichkeit liegt in ihrer, relativen, Gleichgültigkeit subjektiven Stellungnahmen, Wünschen und Wertungen gegenüber, die sich im Erlebnis

des Betrachters, als eine Unabhängigkeit von seinen aufnehmenden Funktionen, von den Formen überhaupt spiegelt; "die Kategorie des Seins" sagt Windelband, "bedeutet nie etwas anderes als diese Unabhängigkeit des Bewusstseinsinhaltes von der Bewusstseinsfunktion". Die Bedingung der künstlerischen Wirklichkeit ist deshalb, dass in ihr das Sinnvolle und das Widersinnige, das Wertbetonte und das Wertverneinende eine gleich starke Existenz besitzen, bei wobei jedoch dieser wertfremden Struktur der Wirklichkeit alles Quälende, die gleichgültige Feindschaft dem ^h Hohen und Bedeutsamen gegenüber, genommen werden muss. Die Kunst muss also in ihrem wirklichkeitschaffenden ^{re} Prozesse eine ähnliche Umwandlung an der gegebenen gewöhnlichen Wirklichkeit vollziehen, wie sie von dem ~~Erkenntnis~~ Erkenntnisprozess, der zur Theodizee führt, vollbracht wird. Aber die Aufhebung des Widersinnes in der Theodizee ist, durch eine Verknüpfung mit transcendenten Gerechtfertigungen zu seiner Existenz erreicht worden und wird so Gegenstand des Erkennens oder des Glaubens, während hier das Widersinnige einen immanenten Sinn zu bekommen hat, um Gegenstand des unmittelbaren Erlebens werden zu können. Wenn aber das Widersinnige im unmittelbaren Erlebnis, ohne transcendente Legitimation bejaht werden soll, so muss es h

ⁱⁿ seiner unmittelbar gegebenen Erscheinung zum
 Träger, zur unbedingten Voraussetzung, zur abso-
 luten *conditio sine qua non* des Wertes wer-
 den; nur wenn das intensivste Erlebnis des
 Wertes ohne dieses Gegenspiel unmöglich scheint
 & hat der Widersinn seinen wertfeindlichen
 Charakter verloren: er ist zur Dissonanz in
 einem Tonsystem geworden. Mit diesem etwas
 vorwegnehmenden Vergleich aber ist das eben
 besagte auf das richtige Maß beschränkt: nicht
 das Widersinnige an sich wird dem Sinn, oder
 dem geschlossenen System der möglichen Werte
 kon^{tra}stituiert, sondern ein ganz bestimmter Wi-
 dersinn (oder eventuell ein Complex von Wider-
 sinnigkeiten) in eine solche Beziehung gebracht
 in der es zur Voraussetzung eines ebenfalls
 konkret bestimmten Wertes wird. Dadurch ist
 aber nicht nur die Wertfeindlichkeit des Wi-
 derstannes aufgehoben und in ein unauflösliches
 Bündnis mit dem Wert verwandelt, sondern auch
 der Wertgegensatz von Sinn und Widersinn muss
 einer Gleich^{er}ordnung der beiden weichen, die so
 stark und umfassend ist, und beide so sehr
 durchdringt, dass das ehemals Befachte ohne die-
 se Beziehung als bloss, arm und dürftig erschei-
 nen würde und das früher Verneinte, Gefürchte-
 te oder Bedrückende von der reinen Glorie einer
 inneren Notwendigkeit und Vollendung erstrahlt.

Bloß dadurch kann das künstlerische Gebilde seine Wirklichkeit erhalten: ein Sein, das unabhängig von jeder Wertung ist, das die Notwendigkeit seines Daseins und So-seins nur der eigenen immanenten Struktur verdankt. Die wertfremde Wesensart der gegebenen Erlebniswirklichkeit, die nur der wertsuchenden und in diesem Suchen getäuschten Emotionalität des erlebenden Subjekts als wertfeindlich vorkommt, kehrt hier geläutert, gewollt und bejaht zurück. Nur dass dort diese Fremdheit negativ war und in einer vollständigen Heterogenität jeder Wertbezogenheit gegenüber bestand und so weder das Wertvolle noch das dagegen Aufständische zur höchsten Intensität ihrer Möglichkeiten kommen konnten, während es sich hier um etwas Positives, um das homogene Getragen sein beider von einem und demselben Strom handelt, wo in der vorgearbeiteten Intention apriorisch beschlossen liegt, sie beide zu ihrer denkbar höchsten Blüte gedeihen zu lassen. Die Wirklichkeit, die hier erreicht wird, hängt geradeso stark von der Tiefe des zugrundeliegenden Gegensatzes, von der Kraft der Spannung zwischen Sinn und Widersinn, wie von der Macht der ausgleichen^{den} beide gleich tragenden und nährenden Intensität ihres einfachen Seins ab. Die gleiche Wichtigkeit aber, die Spannung und Ausgleich haben, besteht sich nicht

bloss auf das Ganze des Werks, sondern auf alle seine Teile; das Werk ist auch in der Beziehung eine Rückkehr zur ursprünglichen Wirklichkeit, dass in ihm keine von dem Seienden abgetrennten und voneinander deutlich geschiedenen, in sich homogenen Reihen von Werten und Unwerten gibt, sondern dass Sinn und Sein und Widersinn sich in jedem einzelnen Element gleich stark vereinigen, bekämpfen und in Balance halten. Dieser Verschiebung und Verschmelzung der Wertungsreihen verdankt das Werk seine Unerschöpflichkeit: die Elemente erhalten ein Für-sich-sein, einen immanenten Reichtum und dabei etwas Unerschaffenes, von keinem Gesichtspunkt aus Erschöpfbares, das ihrem Gegebenheitscharakter in der Erlebniswirklichkeit entspricht, aber diesen an Intensität der Erlebbarkeit weit übertreffen muss, weil er ja in Bezug auf diese und homogen gestaltet wurde; und die Beziehungen der Elemente zueinander erhalten eine ähnliche, von nirgends zugängliche und nie einseitig fassbare Mischung von Klarheit des Sinnes und einfacher Existenz, wieder an die Unerschöpflichkeit der Erlebniswelt erinnernd, diese aber wieder unvergleichlich übertreffend. Denn das Sich-verlieren des Betrachters, dessen objektivierter Ausdruck die Unerschöpflichkeit ist, ist hier planvoll gewollt und der Weg zum Erleben einer sinnerfüllten Welt; gerade

das, womit die Erlebnisswelt zur ^{orient}Defertifizierung
 und dadurch zur Verlorenheit und Enttäuschung
 führt, das Aufgeben-müssen der transcendenten
 Wertmaßstäbe oder ihr Versagen der Fülle der
 einfach Seienden gegenüber, wird hier zum Ver-
 hiel des Sinnes. Freilich setzt diese Stand-
 punktslosigkeit der Wertwelt den "Standpunkt"
 als ihr schöpferisches Apriori voraus: diese
 Umwandlung der Wirklichkeit und die Schaffung
 einer neuen ist nur dadurch möglich, dass, wie
 betont wurde, ein bestimmter Widersinn, ein
 quälender Aspekt der Erlebnisswirklichkeit in
 eine solche Sinnbeziehung gebracht wird; diese
 Welt hat ihre Wirklichkeit ausschliesslich sub
 specie dieses "Standpunkts", der hiermit zum
 Urheber der wirklichkeitsschaffenden, der trans-
 cendentalen Form wird. Jetzt ist der Weltan-
 schauungscharakter des "Standpunkts" erst wirk-
 lich klar geworden, denn mit ihm ist eine ganz
 konkrete Weltordnung gesetzt, in der ^üHabermas
 existentielle Prinzipien sowohl als Träger und
 Führer der Dinge und ihrer ^rBeziehungen, wie als
 immanent seiende ^zEssenzen dieser Wirklichkeit
 sich gleich bewähren. ^eWif formell auch und
 ohne spezifischen Inhalt diese Seite des
 "Standpunkts" gefasst werden soll, so muss er
 sich doch jedesmal an ganz konkreten, einzig-
 artigen Dingen zeigen, sich an ihnen erfüllen,
 mit ihrem Inhalte identisch und - allerdings

nur in diesem Sinne - selbst inhaltlich werden. So ist der "Standpunkt", der die Tragödie schafft, der Sinn des Todes, des Untergangs, brutalen Unterbrechung des Lebens. Die Tragödie ist nur dann möglich, wenn eine Welt geschaffen wird, in der der Tod, so wie er ist, ohne Beziehung auf eine transcendente Wirklichkeit, als wirkliches Ende also und nicht als Eingangspforte zum wahren Sein, zu der einzig denkbaren, jubelnd bejachten Krönung des Lebens wird; wenn alle Werte, die aus dem Leben emporsteigen, auf den Tod als ihre einzig wirkliche und wesenhafteste Erfüllung hinweisen und andere - in dieser Wirklichkeit - gar nicht vorstellbar sind; wenn eine Welt entsteht, in der die Psychologie der Menschen, die Struktur ihrer Beziehungen zu einander, die Gesetze der Umwelt, die sie umgibt, von ihrer Soziologie bis zu ihrer Metaphysik, eindeutig auf den Tod als intendiertes Ziel ausgehen; wenn, für die Werte dieser Welt, das Ausbleiben des Todes, wie eine Herabsetzung, wie eine Entwürdigung, wie etwas Entsetzliches und Unerträgliches erscheinen würde. (Darüber näheres in meiner "Metaphysik der Tragödie" in "Die Seele und die Formen"). In diesem Sinne repräsentiert der Untergang, der Tod den Begriff der Dissonanz für die Tragödie; die Dissonanz als bejachten Widersinn, als Verbündeten und Helfer

eines tieferen Sinnes, als der war, den er in "Leben" gegenüberstand; die Dissonanz, wie sie Brownings Abt Vogler empfindet:

Why else was the pause prolonged, but that
~~the~~ ^{singing} ~~origines~~ might issue thence?

Why rushed the discords in, but that harmo=
 ny should be pri²p²ed?

Die Dissonanz ist aber dadurch mehr geworden als Hintergrund und Erstärker der Harmonie. Nicht zeitlich geht sie hier voraus, um durch ihre dunklen Schatten das Erstrahlen einer zusammenhängend~~er~~klingenden Ordnung zu verstärken, keine Antithesis ist sie in einer dialektischen Bewegung zur Synthese, sie ist vielmehr das Prinzip, worauf die Wirklichkeit=schaffende Apriorität, die allem den Begriffen nach vorangeht, beruht. Der Tod als apriorische Dissonanz für die Tragödie macht die Gestaltung möglich und notwendig, in der der bejahte Widerstand seines gewöhnlichen Seins entkleidet wird und als struktives Apriori sowohl Held wie Schicksal, sowohl Charaktere wie Handlungen, sowohl seelische Stimmungen wie dekorative ¹Contraste der Scene mit der gleichen Spannung durchdringt, einander homogen und gleich wirklich macht. So entstehen die bildenden Künste aus der Verlorenheit des Betrachters und mit ihm der Dinge in einem Raum, der sie,

ihrem innersten Wesen fremd und darum feindlich, undurchsichtig und ^{um} ihre Tiefsten unklar umgibt, und aus der Ratlosigkeit und Zerrissenheit desselben Betrachters in einer Welt, in der jedes Ding dem andern völlig heterogen ist, in der es nur praktisch-abstrakte reflexive Ausgleichs zwischen dem Wunsch nach Einheit und Ordnung und der Welt, mit der man sich auseinander zu setzen hat, zu geben scheint. Die begriffliche Apriorität der formschaffenden Dissonanz im Gegensatz zum zeitlichen Vorangehen ist hier noch klarer: in dem realisierten Werk der Malerei, ja schon in dem sichergewordenen Willen des Künstlers ist die Dissonanz als Widerstand aufgehoben und ihre Bejahung, ihre Verwandlung zum notwendigen Träger des letzten Sinnes vollzogen; wenn man zu malen anfängt, so wollen sich die Dinge bereits im Raume verorten und finden in dem, für sie bereiteten und bereiten Raum ihre Heimat, und die Vielstoffigkeit der Dinge ist nur ein Reicherwerden ihrer Einheit. Der Weltanschauungscharakter des "Standpunkts" besteht eben darin, dass in ihm die Welt, in Bezug auf den spezifischen Widersinn, der von der spezifischen Form des "Standpunkts" bejaht wird, so betrachtet werden kann, als ob ihr Sinn nichts anderes als diese Bejahung wäre, als ob auch die gewöhnliche Wirklichkeit auf diesen Sinn schilde, das hier entsteht —

intendieren würde und ihn nur nie vollendet erreichen könnte, als ob die Form, die hier entsteht, nur die Entschleierung des Weltsinnes wäre. Freilich handelt es sich auch hier um eine Fiktion, um eine Voraussetzung, die an sich willkürlich und falsch ist, aus deren Anwendung aber etwas in sich Richtiges und Vollendetes, wenn auch vom Wollen, das sich im Inhalt der Fiktion ausspricht, total Verschiedenes entsteht. Es ist das produktiv gewordene Missverständnis: der Künstler, der von seinem "Standpunkt" aus einen spezifischen Widerstinn als offenbar gewordenen Träger des Weltsinnes betrachtet, missversteht nicht nur den wahren Sinn der Wirklichkeit, (ob dieser als erreichbar oder unerreichbar gedacht ist, ist für diese Betrachtung gleich), sondern entfernt sich noch stärker von ihm, indem er seine subjektiv-willkürliche Stellungnahme dazu, diese Hypostasierung seines Erlebnisses, mit einem der objektiven Gesamtwirklichkeit gegenüber ebenfalls willkürlichen Gesichtspunkt dem der Technik verknüpft. Seine Fiktion ist eine doppelte: nicht nur diesem seinen subjektiven Erlebnissen^{sein} soll die Wirklichkeit zustreben, sondern Mittel und Wege der Offenbarung dieses Sinnes sollen Mittel und Wege der Technik des Künstlers sein. Dadurch ist das Missverständnis unaufhebbar und - für das Gebilde, das hier entsteht - konstitutiv ge-

worden; dadurch aber hat - wieder in Bezug
 auf das zu schaffende Werk - die Subjektivität
 des Künstlers aufgehört, bloß subjektiv, ein
 Hindernis der Objektivierung zu sein: wenn
 einerseits das Erlebnis des Schaffenden, die
 Umwandlung des Widersinnes in Dissonanz, zum
 Sinn und Wesen der Welt wird, andererseits die
 Technik zum einzig möglichen Vehikel ihrer
 Offenbarung hypostasiert wird und beide, als
 auf ein Ziel intendierende Aprioritäten, zusammenfallen,
 kann aus dieser Einheit das konstitutiv Apriori einer neuen objektiven Welt
 entstehen. Diese Welt hat mit der des gewöhnlichen
 Erlebnisses nur ihre unmittelbare Erlebbarkheit
 gemein, und wenn sie als Abbildung oder Erfüllung
 oder Wesen dieser Welt gefasst wird, wird sie
 doppelt mißverstanden. Dieses doppelte Mißverständnis
 ist aber nur dann eine Trübung des "Wahren", wenn das dadurch Entstandene
 nicht als Letztes betrachtet wird, wenn man darüber
 hinaus und mit seiner Hilfe zu dem "Wesen" vordringen
 will, wie man es dem einfachen Mißverständnis der
 Erlebniswirklichkeit gegenüber notgedrungen tut. Ist
 jedoch das Produkt dieser Mißverständnisse das Ziel,
 so ist ihre Einheit etwas Notwendiges und als solches
 die tragende Gebietskategorie dieser neuen Objektivität;
 und die neuen Mißverständnisse,

die aus dem Erlebnis des Produkts entstehen (über die an anderer Stelle zu sprechen sein wird) sind etwas Vorgeschriebenes und den Normen dieses Gebiets Entsprechendes. Damit ist der phänomenologische Sinn der Vision des Künstlers bestimmbar geworden: die Vision ist das unmittelbare Erlebnis dieser neuen - von der doppelten Fiktion bestimmten - Welt als unantastbare Realität, als "echte" Wirklichkeit als Entschleierung des verdeckten wirklichen Sinnes. Das Weltbild also, das wir soeben mit Hilfe des Dissonanzbegriffes analytisch zu zerlegen und zu begreifen suchten, entsteht in der Vision als etwas ganz Ursprüngliches, das aber, obwohl es aus dem Innerlichsten des Künstlers entsprungen ist, doch als aus ihm herausgetretene, von ihm selbständig geordnete Realitäten Realität über ihn gestellt ist. Der "Standpunkt" ist erst in der Vision zur Weltanschauung geworden; denn in der Vision erblickt der Künstler die Welt, die sich selbst innerlich angemessen ist, die sein Produkt ist und doch erst durch eine technische Arbeit eigentlich wirklich werden kann, die zugleich der tiefste Ausdruck seiner Subjektivität und etwas von ihm völlig Unabhängiges ist. Das zusammenhaltende und organisierende Prinzip dieser Welt ist ihr Erlebte sein in Bezug auf die Bejahung des Widerstandes, ihr implizite Erfüllung

sein von den Ausdrucksformen und ihr naturgemässes Intendieren auf sie. Weil diese technischen Formen (nach unserer Definition des Genies) Aprioritäten des Erlebnisses selbst waren, heben sie dessen Unmittelbarkeit und Subjektivität nicht auf; weil sie jedoch ihrem Wesen nach überpersönliche Ausdrucksformen sind, geben sie diesen Gestalten den Charakter der Objektivität; und weil sie in dem Weltbild des Künstlers auch als subjektiver Vision implizite enthalten waren, bringt der Prozess der technischen Realisierung keine der Vision wesensfremde und wirklich heterogene Elemente: nicht eine transcendente Wirklichkeit soll irgendwie erreicht, nicht ein unaufhebbarer Dualismus von Subjekt und Objekt irgendwie überbrückt werden, es soll das in der Vision implizite Enthaltene ^t expliziert werden, nur die latent vorhandenen Ausdrucksformen auf die wirksame Oberfläche gebracht werden. Das wesentliche Kennzeichen des Genies ist also nicht Wucht und Ursprünglichkeit der Vision, nicht menschliche Grösse oder besonders tiefe Einsicht in sie, sondern das Bündnis solcher Eigenschaften der Vision mit den technischen Formen, das Erleben in Bezug auf Ausdruckbarkeit in einer bestimmten Formung, die Verwandlung der Weltanschauung des "Standpunkts" zur un-

von derselben Selbständigkeit getragenen sein, die

unmittelbar-subjektiven Weltanschauung des Künstlers. Die Intensität also, die der Betrachter von der Intensität des Werks betroffen dem Künstler als Subjekt des Erlebnisses zuschreibt, kommt nicht diesem, sondern der in ihm vorhandenen Verbindung der beiden Formen zu. Dieser Begriff der Vision bestimmt gleichzeitig den vom Naturalismus aus vergebens gesuchten Begriff der Grösse des Kunstwerks als konkreter Totalität als ^{le} Gestalteten: wenn die Dingbeziehungen konstitutiv geworden sind, so ist ihre Totalität damit notwendig geworden; denn sie sind dann nicht mehr Relationen, die ihnen wesensfremde Elemente verbinden und ihr System keine Summe abstrakter Proportionalitäten, das beliebig reell^{ativ}iert werden kann, sondern sie haben eine den verbundenen Dingen homogene Einzigartigkeit und Notwendigkeit und intendieren gleichartig und homogen mit den Dingen auf das Ziel dieser Gestaltung, auf den bejahten Widerspruch hin, und entspringen ebenfalls homogen mit den Dingen, aus der sie alle zur Einheit zusammenfassenden Vision. Diese Einheit des Ausgangspunktes und des Zieles bestimmt die Grösse des Werks: die Grösse ist der apriorische Rahmen, innerhalb dessen sich alles abspielt, und weil sich in ihm alles der utopischen Vollendung zudrängt, so muss er selbst von derselben Notwendigkeit getragen sein, wie

das, was er umfasst. Wenn auf der Bühne des Werks jeder Spieler sowohl den andern Spielern als dem von ihnen geleiteten Spiel mit apriorischer Notwendigkeit angepasst ist, so folgt aus der Vollendbarkeit dieser praestablierten Harmonie, dass auch die Bühne Spielern und Spielern geradezu angepasst sein muss. Das Raumproblem der Malerei, als Dissonanzproblem der transcendentalen Form bedeutet nichts anderes: die "Grösse" des Raumes zu finden, die die apriorische Heimat aller dargestellten Dinge ist. Die Vision des Malers hat nur dann die zum Werk führende zusammenschende Einheit, wenn sie Raum und Dinge derart einander angemessen erlebt hat, dass es nicht unterscheidbar ist, ob der Raum nur dazu da ist, um die Dinge zu ihrer eigentlichen Wesenheit zu verhelfen, oder ob das System von Dingen und Dingbeziehungen nur als Unterbau zu seiner Krönung von dem einzigartigen, durch dieses System geschaffenen Raum dienen soll. Die Gesinnung der Vision des Genies ist die Gesinnung, die Novalis von Philosophen fordert: der Trieb zur Heimat; und das Heimweh, von dem die Dinge in seiner Vision ergriffen zu sein scheinen, kann nur dann gestillt werden, wenn die ihnen praestabliert zugeteilte Heimat, die Heimat, die zu ihrer Erlösung bestimmt ist, die mit ihnen ist.

multen und auf ihre Erlösung hin geschaffene
 Grösses Werk ist. So ist in der Vision die
 Grösse des Werks als konkreter Inbegriff seiner
 konstitutiven Beziehungen gesetzt, und damit ist
 der Weg von der Vision zum Werk, die Stillste-
 rung, die von hier aus vollzogen wird, keine
 Abstraktion mehr, [¶] sie verändert ja nichts mehr
 an den Dingen, will sie keineswegs vergewaltig-
 en, sie sieht bloß ihre von den vorausgesetz-
 ten Fiktionen aus sichtbar und sinnvoll ge-
 machen, aber in der gegebenen Wirklichkeit
 nur leise angedeuteten, von Heterogenitäten
 gekreuzten Linien weiter, bis zu ihrem immanen-
 ten utopischen Ziel. Sie hebt die Wirklich-
 keit nicht auf, sie macht sie vielmehr "wirk-
 licher" als sie aus eigener Kraft werden konn-
 te. Aus der Gegenwart, dem blossen Kreuzungs-
 punkt des Ungewordenen und des Verwesenden,
 wird hier die Stunde des Erwachens, die grosse
 Stunde, wo alle Dinge sich selbst erreicht ha-
 ben und nicht mehr weiter wollen, weil es für
 sie kein Weiter geben kann: weil sie am Ziel
 sind. Und darum kann hier die Verschiedenheit
 der Dinge ohne Abstraktion und ohne Gleichmache-
 rei aufhören: ihre Verbrüderung, ihr Bündnis
 für das eine und dasselbe Ziel, die Realisati-
 on des letzten Sinnes, das Prinzip ihrer trans-
 cendentalen Einheit in der Theodicee, ist hier
 zum Apriori ihrer einfachen, immanenten Existen-

geworden; ihr Zusammenhang ist ihr Sein, und dieses Sein ist unmittelbar der Sinn ihrer Beziehungen. Aus dieser Apriorität des "Standpunkts" ist die konkrete Einheit des Stoffes in jeder Kunst begreiflich, der "Allteig" wie ihn Leo Popper bezeichnet und für die Malerei (in seinem Breughel Essay) so beschrieben hat: "Die Blume hat etwas von Wasser, das Wasser von der Strasse, das Erz von Himmel, und nichts war, das nicht wie vor^v allen gewesen wäre. So entstand der Urstoff dieser Malerei, dem unⁿfreiwillig die mystische Rolle zufiel, zu einen, was Gott getrennt hatte, der aber... in tiefstem Ernst dieser Aufgabe gerecht werden und als ein "Allteig" alle Stoffe ausdrücken durfte." Als Prinzip der Gestaltung der einzelnen Dinge bedeutet dies die gemeinsame Schwere der Dinge, die Schwere des Werks, des Materials der Form, das simultan zum Ausdruck der Verschiedenheit wie der Einheit der Dinge wird. Hier tritt die Beziehung der jetzt errungenen transzendentalen Form zu der "reinen" Form klar zu Tage und mit ihr die Notwendigkeit des Naturalismus als phänomenologische Vermittlung und Verbindung zwischen beiden. Dort wurde alles auf eine Fläche gebracht und in seiner Dinghaftigkeit abgeblaszt, damit die statische Homogenität der abstrakten ^{ed} Füllung und mit ihr ihr Vehikel, die Leichtigkeit, die tanzern

tige Vereinigung aller Dinge entsteht; hier da-
 gegen sind Sinn und Einheit aus derselben Span-
 nung erwachsen, die allen Dingen eine Erfül-
 lung ihrer eigenen Dinghaftigkeit verleiht, und
 die grosse Einheit kann also nichts anderes
 sein als die der Massigkeit und der Schwere,
 die dynamische Homogenität des Werks, der kon-
 kreten Erfüllung, der utopischen Wirklichkeit.
 Die "reine" Form ist aber damit nicht aufgeho-
 ben, vielmehr erfüllt wiedergekehrt: die dy-
 namische Homogenität ist kein Sprengen der
 statischen und diese Schwere kein Gegensatz zu
 dieser Leichtigkeit; denn indem diese Massig-
 keit aus dem Ausgleich ^{von} spezifischer Schwere der
 Dinge und allgemeinen Gewicht des Materials
 entsteht, sind alle Tendenzen zum Ornament auch
 in ihr lebendig und streben einer mit Dinghaf-
 tigkeit erfüllten "reinen" Form, einem Ornament
 der Dinge und Dingbeziehungen zu. Was dort
 abstrakt erreicht war, soll hier konkret errun-
 gen werden, aus der Allegorie soll ein Symbol
 werden: die "reine" Form wird immer das Ziel
 jeder Kunst und das ewige Correctiv jeder Ge-
 staltung bleiben. Diese Correctivrolle der
 "reinen" Form ist nichts einheitliches und ab-
 getrenntes, sondern bezieht sich auf alle relativ
 selbständigen Gestaltungsmomente des Werks, so
 repräsentiert der dramatische Vers, mit seinem
 eigenen Klang, Rhythmus und Stimmungsbeziehun-

gen die "reine" Form im Verhältnis zu der Menschen- und Schicksalslagegestaltung der Tragödie, die ebenderselbe Vers als Träger von Bedeutungen ausdrückt; der Tragödie als Ganzen, als vollendeter Totalität gegenüber hingegen ist das Prinzip der scenischen Darstellbarkeit, die gesamte Bühne als Einheit, die "reine" Form, durch die und in der die von der transcendentalen Form der Tragödie geschaffene Wirklichkeit ihre sinnlich-ornamentale Weihe erhält; innerhalb dieser Bühne jedoch ist wieder dieselbe Scheidung zu beobachten, indem jede schauspielerische Gestaltung, sowohl Menschengestaltung (Wirklichkeit, transcendente Form), wie reine, beziehungslos-dekorative und klangliche Schönheit, Tanz und Gesang als Grenzbegriffe (Ornament, "reine" Form) ist. Und die Tendenz jeder Kunst ist, die intensivste Wirklichkeitsgestaltung auf das sinnfälligste, am reinsten dekorative Ornament zu bringen, auf ein Ornament, das - so soll es scheinen - schon als Ornament und unabhängig von jeder Bedeutungsbelastung in sich vollendet ist, wenn es auch seinen Reichtum diesen Bedeutungen verdankt, und wenn es gleichzeitig als aus ihnen emporgestiegen, als die letzte Vollendung ihres Seins erscheinen muss. Für den Künstler aber ist diese Vereinigung höchstens ein Ideal: in der höchsten Form, die sich in seinem phänomenologi-

schen Subjekt vorfindet, der transcendentalen Form ist diese Einheit der beiden Formen nur der Möglichkeit nach gegeben, und diese Möglichkeit kann nur im erreichten Werk wirklich werden - und zwischen Schöpfer und Werk liegt der Sprung. Dass gerade hier, bei dem Uebergang von transcendentaler Schöpfungsform zum Werk und ~~und~~ bei dieser Vereinigung der transcendentalen Form mit der wiedergekehrten "reinen" Form die methodischen Stellen für die zwei Arten des Sprunges sind, erklärt sich aus mancherlei Gründen. Vor allen ist das Postulat des Unabsichtigt-seins dem Werk gegenüber da; dieses muss sich natürlich auf das ganze Werk als unauflöseliche Einheit seiner sämtlichen, nur begrifflich scheidbaren ^d Schichten, beziehen, aber das Wollen der transcendentalen Gestaltung ist - in seiner phänomenologischen Erscheinung - ein Wollen zur Erlösung der Dinge, ihres Erweckens zur wahren Wirklichkeit, während es sich bei dem Wollen dieser "reinen" Form um das Wollen einer Wirkungsqualität der erlösten Dinge handeln würde, um eine Probe ihres Ganz-^{zur}-~~und~~-Form-geworden-seins, um eine Eigenschaft des vollendeten Werks also, in dem sein Schöpfer als Wollender und auf das Werk Hinstrebender schon erloschen sein muss. Freilich darf die erreichte Wirklichkeitsgestaltung, ^{als} ~~das~~ Resultat der transcendentalen Form

auch nicht als Gesolltes im Werke selbst erscheinen, sodass auch hier ein Sprung da ist, eine Heterogenie des erreichten Zieles vom Weg, der dazu führt, und von dem, der ihn ging; ein Uebersichschaffen. Diese beiden Arten des Sprungs sind aber völlig von einander verschieden: es ist der Unterschied von Schicksal und Gnade. Jede Schicksalsbeziehung geht über die Persönlichkeit des sie erlebenden und hervorruhenden Subjekts hinaus, das erfüllte Schicksal ist immer ein Sprung, immer etwas von der blossen Persönlichkeit aus Unerreichbares, der Möglichkeit nach ist es aber vollkommen in ihr enthalten, nur der gnadenvolle Funke fehlt, der die ruhende und verschlossene Möglichkeit durch die Explosion des Sprunges wirklich werden lässt d.h. der Sprung ist hier zwischen der klaren und deutlich bestimmten Möglichkeit und ihrer Realisation, zwischen Intention und Erfüllung. Dass hier überhaupt ein Sprung nötig ist, da er inhaltlich fast nur etwas neues bringt, womit jede Realisation ihre Möglichkeit einfach durch das Faktum des Realisierens bereichert, folgt aus dem allgemeinen Verhältnis von Intention und Erfüllung, wenn keine von beiden die Tendenz zum Uebergleiten in die andere hat. Das Prinzip der dynamischen Homogenität des Werks ist nun nicht bloss eine Verwandlung zum Schicksal der Beziehungen, die die Elemente

des Werks miteinander verbindet, sondern das Wollen dieser Homogenität ist auch die Schicksalsbeziehung des ~~schaffenden~~ Schöpfers zum Werk: Das Problem seiner Distanz zum Werk. Die dynamische Homogenität bedeutet, dass alles Aeussere allem Inneren absolut angemessen ist, dass die Umgebung nur deshalb mit dem Ding in Beziehung kommt, damit sein eigenstes innerstes Wesen sich erfülle, dass alle Elemente wechselseitig so zueinander stehen und hierdurch, gerade weil sie sich und nur sich ganz erreichen, etwas weit über sie Hinausgehendes zum Dasein erwecken; die von Anfang an geformte prästabilierte Harmonie zwischen Materie und Form ist erfüllt. Die Welt, die so entsteht, ist ihrer Möglichkeit nach dem Wollen des Schaffenden eingeboren, wenn er Genie ist, wenn seine Erlebnisformen in das unzertrennliche Bündnis mit den technischen Formen der spezifischen Kunstart des Werks getreten sind. Dann ist das Allerpersönlichste seines Subjekts, das qualitative Schema seiner Erlebnisse, zum Träger dieser höchsten und einzig lebenspendenden Objektivität des Werks geworden: die Atmosphäre, die hier entsteht, der "Altteig", aus dem alle Dinge zur miteinander verbündeten Spezifikation herausgetreten und durch den sie zur füllegebenden Einheit verbunden sind, ist nichts anderes als die objektive Wirklichkeit,

die diesem Schema der Erlebnisqualitäten entspricht. Aber gerade weil dieses letzte Prinzip der Objektivität in der allersubjektivsten Beschaffenheit des auf das Werk intendierenden Subjekts beruht, kann es in dem Subjekt selbst nicht bewusst und also nicht Gegenstand seines Kunstwollens sein, sondern tritt erst im Werk zu Tage, als ungewollte Vollendung des begnadet Gewollten, als Resultat des Sprungs. Wenn etwa Shakespeare ~~um~~ die stolze und starke, aber darum nichts durchschauende und allem ausgeleierte Vornehmheit Othellos gestalten will (das Wollen ist auch hier phänomenologisch und nicht psychologisch gemeint), so geht sein Wollen darauf aus, ihm solche Partner zu geben und die in eine solche Handlung einzufügen, die gerade dies am leuchtendsten ausstrahlen verhelfen können. Darum wird er ihm, dem Vornehm-Blinden einen niedrig-klugen Intriganten, den Jago als Kontrastgestalt und Henkersknecht des Schicksals gegenüberstellen, darum wird (er) Jagos raffinierte Listen ersinnen, denen Othello wehrlos zum Opfer fallen muss. All dies, mit der vehement emporsteigenden Entwicklung und Vertiefung Othellos, mit der hauchartigen und doch so herb-stolzen Vornehmheit Desdemonas, mit allen prunkenden Worten der dramatischen Pathetik und dem leuchtenden Vortaststürmen der Szenen, liegt im Wollen des

Künstlers ^{mit} einbegriffen. ~~Jago~~ Jago ist aber nur ein Vehikel: es ist notwendig, dass Othello ihm erliegt, es ist aber zufällig, dass sie zusammenkommen; nicht an die empirische Zufälligkeit ihres Zusammentreffens in der Welt dieses Dramas denke ich hier - um die bekümmerte sich Shakespeare mit Recht sehr wenig - sondern an die Möglichkeit ihres Zusammentreffens überhaupt, an die Möglichkeit, dass sie beide dieselbe Luft, die Atmosphäre des Werks, einer utopischen Wirklichkeit, atmen. Für das Wollen Shakespeares ist das Zusammentreffen von Othello und Jago nur ein "Faktum", etwas mit der gewöhnlichen Wirklichkeit Wesensgemeines: es gibt eben solche Menschen wie Othello und solche wie Jago, und wenn sie sich begegnen, so folgen aus dieser Tatsache notwendig alle Geschehnisse der Tragödie. Dadurch ist aber nur ein Intriguenstück mit tragischem Ausgang und mit allen dramatisch und lyrischen Schönheiten der Tragödie, nicht aber die Tragödie selbst, die Welt der absoluten, immanenten, überempirischen Notwendigkeit zu leisten; Shakespeares Wollen ist also hier gescheitert: der listenreiche kluge Jago und der dieser Welt fremde Othello begegnen sich bloss zufällig (tatsachenartig), ihre Begegnung und der Gegensatz ihrer Charaktere ist für das ~~zur Welt~~ ^{zur Welt}

zum Wollen gewordene Erlebnis des Dichters eine letzte Tatsache; und damit hätte Othellos Tragödie ihre wirkliche konstitutive Notwendigkeit eingebüsst. Aber Shakespeares Wollen ist nicht nur hier, im technisch-formellen gescheitert, sondern auch in der Objektivierung seines Erlebnisses. Der kalte, klare und kluge Jago - ist er wirklich dieser Mensch geworden? und seine raffiniert angelegte Intrige - ist sie wirklich so geschickt und berechnet? Jedoch eben dieser von vielen bemerkte Widerspruch zwischen dem Wollen des Künstlers und dem Werk stellt die vermisste Notwendigkeit der Tragödie her: Othellos Vornehmheit, das blinde und wilde Brauflosstürmen seines Wesens ist nicht etwas von Shakespeare mit berechnender Artistik in das Centrum eines Dramas gestelltes: es ist die Projektion seines intensivsten Erlebnisses; sein Schema des Erlebnisses kann nur diese tollkühne und unbedachte Vehemenz wirklich in sich aufnehmen, darum erhält alles intensiv Geschehens und Gestaltete von ihm diese qualitative Note: Jago ist ein Bruder Othellos, ein niedriger, gemeiner, verkommener Bruder, ein Bastard seiner Ahnen vielleicht, aber ^{er ist} aus demselben Blute. Und die Intrige, die er ersinnt, ist von derselben Primitivität und reinen Durchsichtigkeit, wie ein

Plan wäre, den Othello entworfen hätte. Und sie reicht doch aus: Othello kann auch diese ^{nicht} List/durchschauen und muss auch dieser einfachen und kurzsichtigen Intrige zum Opfer fallen. Damit ist aber die Welt des Dramas erst geschlossen und notwendig geworden: weil dann die Intrige eben der Anschlag überhaupt ist, an dem der nicht für diese Welt bestimmte Charakter von Othellos Vornehmheit offenbar wird, und je plumper und einfältiger sie ist, desto klarer leuchtet ^{diese} ~~ihr~~ Notwendigkeit aus ihr heraus. Und auch die Begegnung mit Jago hat jede Zufälligkeit verloren: weil Jago doch ein Mensch von innerster Wesensverwandtschaft mit ihm ist, entsteht in dem Rhythmus ihres Zusammentreffens und was daraus folgt eine tiefe und erschütternde aneinander Angepasstheit, sie handeln ineinander und nicht aneinander vorbei, die Welt, die sie einschliesst, ist in sich und mit ihnen dynamisch homogen: in dieser Welt mussten sie einander begegnen, ^{denn} Umfang und Grösse dieser Welt sind durch diese Beziehungen der dramatis personae bestimmt. Indem Othello sich in Desdemona und Jago vollendet, indem sein Menschentum nur durch sie den in seinem Innersten vorgezeichneten Gipfel erlangen kann, ist seine Begegnung mit ihnen von demselben Gesetz bestimmt, das ihn geschaf-

fen hat, sein Zusammentreffen mit ihnen ist zur
 tiefsten Eigenschaft seines Wesens geworden;
 der Moment ihrer Begegnung hat damit jede Zu-
 fälligkeit verloren, er ist zum tragenden Pfei-
 ler ihrer gemeinsamen, für ihre Existenz einzig
 möglichen Welt geworden. Es liessen sich na-
 türlich für dieses Verhältnis von Wollen und
 Werk noch unzählige Beispiele anführen (ich
 verweise nur auf Leo Popperts feine Analyse
 von Breughels Still, den er aus dem Scheitern
 seines Naturalismus ableitet); hier kommt es
 aber nur auf das Prinzipielle an. Wir haben
 bei der ~~An-~~ Analyse des Naturalismus beobach-
 ten können, dass die entscheidende, alles ab-
 schliessende Vollendung des Werks von dem phae-
 nomenologischen Prozess des Schaffens aus als
 unerreichbar erscheinen muss, die Substantiali-
 tät, die das erreichte Werk besitzt und im
 Erlebnis des Receptiven erweckt, kann im Wol-
 len des Schaffenden nicht vorliegen, denn die
 künstlerische Arbeit am Werk kann nichts ande-
 res sein als eine immer grössere Annäherung an
 das Sein des geplanten Werks, und es liegt im
 Wesen der Annäherung, dass sie eine unendliche
 ist, der nur mit einem gewissen Verzicht, einer
 Resignation ein Ende gesetzt werden kann. Nur
 dass am Werk selbst nichts von dieser - für
 das Werk - subjektiv-willkürlichen Art des
 Abschlusses vom Weg der zu ihm führt, sichtbar

werden darf: vom Werk aus sieht der Schaffens-
 prozess so aus, als ob sein Stillstehen, sein
 Aufgeben der weiteren Annäherung etwas apriori
 Notwendiges wäre, als ob im Schaffensprozess
 selbst die Bestimmung der Grenze, wo das Werk
 erreicht wird, vorgezeichnet wäre. Dass diese
 Bestimmung im Schaffensprozess nicht vorliegt,
 dass das Werk aber dennoch erreicht wird, das
 ist das Wesen dieses Sprunges. Das Scheitern
 des naturalistischen Kunstwillens musste in
 Bezug auf das Werk^x nicht auf die Erweiterung
 des ^{Ph}Phänomenologischen Subjekts und seiner
 Formen - ein definitives Scheitern sein: woll-
 te ja der Naturalismus in seinen Prozesse der
 Annäherung eine transcendente "wahre" Wirklich-
 keit erreichen, wo ihm sowohl die Begrenzung
 der Persönlichkeit wie die Grenzen der Technik
 Hindernisse waren, die keine gnadenreiche Hil-
 fe leisten konnten. Hier handelt es sich um
 die Realisation der Vision des Künstlers, die
 aus der Vereinigung von technischen und erleb-
 nisbestimmenden Formen entstanden ist, aus dem
 Erleben in Bezug auf die Ausdrucksformen, aus
 dem Erfülltwerden der technischen Formen von
 dem Qualitätsreichtum der unmittelbaren Erleb-
 nisse: der Schaffende will hier also eine Welt
 realisieren, deren Aufbau auf die objektivier-
 ten Formen seiner eigenen Innerlichkeit beruht,
 deren erreichte Existenz deshalb nur in der

Tatsache des objektiven Für-sich-seins, in dem Abgetrenntsein vom Subjekt des Schaffenden über die Vision hinauszugehen scheint. Allerdings ist dieses Hinausgehen der Erfüllung über die Intention bedeutsamer, als es in dieser abstrakten Formulierung zu sein scheint, und hat für die phänomenologische Bestimmung des Genies wichtige Konsequenzen. Es zeigt sich nämlich, dass die praestabillierte Harmonie von technischer und Erlebnisform in dem Subjekt des Schaffenden nur als treibende und Richtungsgebende Kraft, nur als die Möglichkeiten des Schaffens bestimmende Tendenz, nicht aber als ein Sein irgendwelcher Art vorhanden ist; dass ihre Einheit nur im realisierten Werk wirklich da ist, während im phänomenologischen Prozess des Schaffens sich immer eine Bifundationth des Subjekts zeigt, ein Ueberwiegen des einen oder des andern Prinzips, oder pünktlicher: in der Vision die Herrschaft der Erlebnisform, im Prozesse der Annäherung an die Vision die der Technik; und ihre praestabillierte Harmonie) sich nur darin offenbart, dass ~~der-andere-Prozess~~ das andere Prinzip latent immer vorhanden ist und das herrschende auf ihre Einheit hin korrigiert und auf sie zulenkt. Wegen dieser - relativen - Fremdheit des Schaffensprozesses von der Vision, von der es ausgeht und auf die es hinstrebt, folgt, dass sich in diesem Pro-

dass selbst kein bestimmendes Prinzip für sein
 Ende, kein Zeichen für die Vollendung der An-
 näherung auffindbar sein kann; ja dass dieser
 Prozess seinem innersten Wesen nach ein unend-
 licher und unvollendbarer sein muss: die Vi-
 sion ist technisch nie zu erreichen, ist mit
 Technik nie restlos auszudrücken: das Beschlie-
 ßen der ~~Ende~~Arbeit, ihr Ende ist für den
 Künstler immer eine Resignation. Aber gerade
 weil diese Freiheit eine relative ist, weil
 sie nur in der Bewusstheit des phänomenologi-
 schen Subjekts besteht, nur in der Unmöglich-
 keit für das Subjekt beide Prinzipien der Ge-
 staltung simultan, mit der gleichen Intensität
 und als ihren Wesen nach identisch festzuhal-
 ten, weil das jeweilig in den Hintergrund ge-
 drängte Prinzip latent doch vorhanden ist und
 das Wollen unbewusst korrigiert und leitet,
 ist diese Resignation nur für den Künstler,
 der seine Vision verwirklichen will, ein Ver-
 zicht: er muss auf die ersehnte Vision ver-
 zichten - und realisiert dabei das Werk. Da-
 mit ist der "Ort" und die Art des Sprunges, der
 die transzendenten ~~transzendenten~~ Schöpfungsform mit
 dem geformten Werk verbindet, phänomenologisch
 bestimmt: es ist erkannt worden, inwiefern und
 warum das Werk über alles, was sein Schöpfer
 gewollt hat oder wollen konnte, weit hinausgeht.

wie es sich gerade dort gnadenvoll vollendet und
 zu ungeahnter Fülle rundet, wo der Künstler zu
 resignieren geneigt ist; es hat sich aber
 zugleich gezeigt, dass damit nichts qualitativ
 Neues hinzugekommen ist, nur das Mögliche ist
 wirklich, das ~~implizit~~^{implizit} und latent enthaltene expli-
 zit und offenbar geworden, das Unbewusste ist
 ins helle Licht der Bewusstheit getreten, und
 das Bewusstgewollte hat eine Correctur und
 Krönung durch die unbewusste Unterströmung und
 Begleitung des Willens erfahren. ~~Dem~~^{Im} Schaffenden
~~setzt~~ weist sich also eine planvolle und ^{an} ziel=
 strebige Vereinigung des Bewussten und des Unbe=
 wussten auf: die Formung der Wirklichkeit durch
 die Erlebnisform hat eine Tendenz zum Unbewusst=
 en, zum passiv erscheinenden Hinnehmen einer
 Gegebenheit, und ihre Gestaltung durch die Tech=
 nik ^{die Tendenz} zur Bewusstheit, zur klaren Arbeit für ein
 sicher erkanntes Ziel. Die Vision ist also Pro-
 dukt der Herrschaft des Unbewussten, und es
 liegt auch eine Art von Sprung, ein Sich-Bege=
 hen des Schöpfers auf ein heterogen scheinendes
 Gebiet, wenn er sie durch die bewusste Leis=
 tung der Technik zum objektiven Dasein erwecken
 will, während die technische Arbeit am zu schaff=
 enden Werk in die Sphäre der Bewusstheit ge=
 hört. Die beiden Typen der Carriatur des
 Schöpfers, der Dilettant und der Virtuose,

scheinen damit wiederzukehren und sich in diesem Schöpfer zu vereinigen. In Wahrheit ist aber ihr Scheitern nicht ^{flus} die Folge ihrer Einseitigkeit, die durch eine Synthese gehoben werden könnte, etwa durch Entwicklung der Technik bei dem Dilettanten, sondern folgt daraus, dass die unbewusste Erlebnishaftigkeit des Dilettanten eben nur reines Erlebnis ist (das Erlebnis an und für sich kann mächtig, tief und reich sein) und keine eingeborene Beziehung auf die Werkform und hiermit zu der technischen Form besitzt, und dass die Geschicklichkeit des Virtuosen (die eventuell auch aussergewöhnlich sein kann) eine bloss formale ist, und nicht von einem Weltbild der transzendental-subjektiven Vision ausgeht, um sie im objektiven Werk zu verwirklichen und so eine Realität zu erschaffen, sie bleibt in formell-abstrakten stecken. Im Genie dagegen sind Bewusstheit und Unbewusstheit nur ^{ewig} herrschende Prinzipien: immer sind beide vorhanden, d.h. immer ist die Einheit von Erlebnisform und technischer Form die apriorische Bedingung des Schaffensprozesses, und Bewusstheit und Unbewusstheit sind nur Bezeichnungen dafür, welches von beiden Prinzipien, den Normen des Schaffensprozesses entsprechend, im phänomenologischen Subjekt das Übergewicht hat. Die

objektive Seite dieser praestablierten Harmonie von Bewusstheit und Unbewusstheit (technischer und Erlebnisform) offenbart sich in geschaffenen, planvoll-gewollten und dennoch naturhaft und gewöhnartig entstanden wirkenden Charakter des Werkes. Die subjektive Seite wird in der Einheit und in dem Aufeinanderhinweisen von Bewusstheit und Unbewusstheit sichtbar,

das sich phänomenologisch folgendermassen gliedert: der Schaffende hat die hellste und klarste Bewusstheit in Bezug auf die Wege und Mittel seiner Arbeit, seine Technik kann und soll sich zur sichersten Erkenntnis des Zieles, zur absoluten Meisterschaft in der Beherrschung der erkannten Mittel entwickeln; diese Bewusstheit besteht sich aber nur auf die Technik, nur auf das Wie des Erreichens, das Was des Erreichens, und das zu tiefst Gewollte wird nie dem Künstler selbst klar werden, und soll es auch nicht: diese Klarheit ist dem Werke selbst vor-enthalten. Das Wesen dieses Sprunges lässt sich also, für die Phänomenologie des Schaffenden auch so ausdrücken: die Probleme des Künstlers sind nicht die des Werkes, der Künstler vermag das Werk zu schaffen, aussprechen wird er nur die Mittel seiner Arbeit können, nie das Werk selbst: das Werk ist anderes und mehr als das, was in dem Bewusstsein des Schaf-

fenden gelebt hat. ^{wie} (Inwiefern diese Anschauung sich mit der Schellings berührt und inwiefern sie über die seine hinausgeht, wird den einsichtsvollen Lesern wohl auch ohne polemische Auseinandersetzung verständlich sein).
 Ganz anders ist es mit dem Sprung zwischen der transscendentalen und der wiedergekehrten "reinen" Form bestellt. Hier handelt es sich um das Erreichen einer Beschaffenheit des Werks, deren Bedingungen der Bewusstseinsstruktur des phänomenologischen Subjekts transscendent sind, ^{welches erreichen} das ^{Subjekt} also in diesem Subjekt selbst als Möglichkeit nicht enthalten sein kann, selbst wenn die Gnade auch dieses Erreichens in gewissem Sinne schon im Subjekt des Schaffenden vorgearbeitet sein muss. Das schicksalvolle Begnadetsein des Schöpfers, von dem soeben die Rede war, unterscheidet sich von dieser Gnade dem Wesen nach darin, dass dort der Sprung nur die Wiederherstellung des Gleichgewichts zwischen den beiden Trägern der praestablierten Harmonie war, die - wegen der notwendigen Einseitigkeit jedes auf ein Ziel gerichteten Subjekts - immer in einen Zustand der Ueber- und Unterordnung gekommen sind, welche Zustände nur als Momente des Weges zum Werk gerechtfertigt waren und im Werk, durch den Sprung, aufgehoben werden mussten, hier dagegen ist von der metasub-

jektiven Wirksamkeit der harmonia praestabili-
 ta die Rede, von dem tatsächlich und nicht im
 Bewusstsein des Subjekts zu dem Werk führenden
 Weg, von der wahrhaften Einheit der beiden Prin-
 cipien der Gestaltung, die aus eigener Kraft
 über das Subjekt hinweg und es nur als ~~Vehikel~~
 inadäquates Vehikel benutzend, dem Werk ^{zustreben} ~~hinzustreben~~
^Lken. Das Werk ist seinem Begriffe nach eine
 vollkommene Einheit des Subjektiven und des
 Objektiven, besser gesagt: die Aufhebung die-
 ses Gegensatzes. Im Subjekt des Schaffenden
 kann sich diese Einheit aber nur als Relativie-
 rung der Gegensätzlichkeit der Elemente spie-
 geln, indem einerseits die Vision als das tiefste
 Persönliche des Schöpfers erscheint, ^{an} deren
 Realisierung er mit den objektivierenden Mit-
 teln der Technik herantritt, andererseits aber
 diese selbe Vision als etwas von ihm Losgelös-
 tes, schlichthin Hinzunehmendes, als ein mit
 eigenen Gesetzmäßigkeiten behaftetes objektives
 Gebilde vor ihm steht, dem er auf seinen sub-
 jektiven-persönlichen (technischen) Wegen nahe
 zu kommen bestrebt ist. Letzten Endes kommt
 es dennoch auf die Überwindung der Subjektiv-
 tät an: das in der transcendentalen Form wirk-
 same Kunstwollen geht auf die Objektivität des
 Werks aus: es soll eine objektive, auf sich

als Notwendigkeit, seine Form einbezogen, es

als etwas Empirisches, Tatsächliches, Ver-

beruhende, utopische Wirklichkeit geschaffen werden; was phänomenologisch sozial bedeutet, dass sowohl Vision wie Technik ihren subjektiven Charakter verlieren sollen. Die Technik soll ganz unsichtbar werden, sich ganz in dem, wie von selbst entstandenen Werk verlieren und die Vision, als mit dem vollendeten Werk identisch, mit dem Werk und in ihm alle Bedeutung verlieren, sie soll für den Schaffenden nur ein Wegweiser zur Objektivität in der notwendigen subjektiven technischen Arbeit sein, die Garantie, dass die Technik im erreichten Werk als Technik verschwinden wird. Mit alledem ist aber die letzte, paradoxe Vollendung des Werks nicht zu leisten: wohl entsteht aus diesem Wollen und durch den es beendenden Sprung die utopische Wirklichkeit des Werks, wenn aber nur das entstehen würde, was in diesem Wollen enthalten ist, so wäre es von der letzten Vollendung des Utopischen doch sehr entfernt: es wäre zu sehr "Wirklichkeit"; wegen der verschwundenen Technik wäre es ganz schöpferlos geworden, ein eigenartiges Gemäch ohne Urheber, das aber, - gerade wegen dieser Überspannung des objektiven Prinzips - wieder allzu sehr seinen subjektiven Charakter verraten würde; seine subjektive Ursprung wäre nicht restlos in seine Notwendigkeit, seine Form einbezogen, es bliebe etwas Empirisches, Tatsachenhaftes, Un-

erlöstes an ihm haften. Doch das Genie ist mehr, als es je über sich selbst zu erfahren, ja selbst zu ahnen vermag: nur subjektiv kann es nicht die harmonia praestabilita seiner beiden schöpferischen Fähigkeiten in ihrer vorgeschriebenen und vollkommenen Balance in sich realisieren, objektiv sind sie in vollendeter Eintracht in ihm wirksam und verleihen dem von ihm Geschaffenen eine letzte Vollendung, die in seinem Willen nicht enthalten sein konnte. Das ist die Gnade des Genies, der wahre Sinn seines Ueber-sich-schaffens, der normativen künstlerischen ^{T ±} Fähigkeit. Die "reine" Form ist, wie wir bereits erfahren haben, das Sichtbarwerden der Technik, ihre Wirkung als Technik; was aber ⁶ bei der blossen "reinen" Form eine abstrakte Beziehung von Elementen mit abgeblasster Dinghaftigkeit war, eine Herrschaft des Materials der Form über den "Altteig", aus dem die Wirklichkeit des Werks entsteht, wird hier die letzte krönende Weihe der Dinge und der Dingbeziehungen und der Welt, die aus ihnen und durch sie zustande kommt; während dort die Technik nicht verborgen werden konnte, soll sie hier offenbar werden: was gewächseartig und wie von selbst entstanden schien, bekommt jetzt den Charakter des Erschaffenden, bekommt es aber ohne seine Pflanzenhaftigkeit zu verlieren, es wird zum "Kunstwerk", ohne aber etwas

von seiner Wirklichkeit einzublassen; die Dingbeziehungen bleiben unangetastet, werden aber dennoch zu Ornamenten und der "Altteig" wird ebenfalls ohne seine edle Schwere zu verlieren, tanzartig leicht und beflügelt. Alles, was die bloße "reine" Form, die eigentlichst künstlerische Form als abstraktes Abbild jeder utopischen Wirklichkeit, das aber selbst keine Wirklichkeit ist, besass, verleiht sie dem Gebilde, das aus der transcendentalen Form entstanden ist; womit also die sonst vergeblich gesuchte coincidentia von Substantialität und Relationalismus verwirklicht haben kann. (Diese Wirkungsqualität des Werks als Erschaffenes muss das receptive Verhalten dazu wesentlich modifizieren. Die Frage aber, die hier entsteht, die in der Phänomenologie des Receptiven nicht einmal aufgeworfen werden konnte: wie nämlich die bewusst, zur abschliessenden Oberfläche gewordene Technik erlebt werden kann, ob sie nicht den Wirklichkeitscharakter des Werks für den Receptiven aufhebt oder inwiefern der ^{isw} modifiziert bestehen bleibt, kann hier auch nur formuliert werden. Beantworten können wir diese Frage erst, wenn die Beziehungen dieser Formenschichten im Werk selbst untersucht werden sind, also in der nachkonstruktiven Psychologie des Receptiven.) So wird die schwerste und bitterste Tragödie doch zum Spiel, der am tief-

sten trostlose Roman zum Märchen und der wildeste Aufschrei des Dichters zum Lied, zur Musik; so wird das wirklich vollendete Bild, so sehr es Natur und Wirklichkeit ist, wieder zum Topfchen, und die körperhafteste Statue hat nur - nach ^{de manus} ~~Winkelbände~~ Worten - ein quasi Corpus und seine Masse ist zugleich, der schwer~~er~~ und edel gewordene Körper, wie das leicht und edel als reine Oberfläche, erglänzende Material. Die Beziehung der abstrakten, aus dem Geiste der Technik entstandenen Relationen zu ihrer Totalität, dem Format des Werks, das in der blossen "reinen" Form nur mit dem Schein der Apriorität umgeben und seines Gegebenheitscharakters in Wahrheit nicht völlig entkleidet werden konnte, wird ^{das Format} ~~hier~~ notwendig: ~~es~~ ist mit der, von der transcendentalen Form aus geschaffenen Grösse identisch. Während es sich aber dort, um den realen Inbegriff der Dingbeziehungen gehandelt hat, um den den Geschehnissen innerlich angemessenen Schauplatz, verwandelt sich dieser, wieder ohne etwas von seiner Realität einzubüssen, in die dem Spiele angemessene Bühne. Das Technische an dieser Angemessenheit wird sichtbar und ornamental; aus der unbewussten Weisheit des erlebten Schicksals, der Heimkehr aller Dinge zu dem Ort, dem sie praestabliert angehören, wird die bewusst waltende Gnade einer [✓] sicheren, innerlich nunmehr

ungefähr^{det} fließen und jede Gefahr vergessenden
 Tances. Die Romantiker, vor allem Novalis und
 Friedrich Schlegel waren die ersten, die die-
 ses Janusantlitz des Kunstwerks erblickt und
 erkannt haben, nur wollten sie diese Einheit
 des Werks in die Seele des Künstlers selbst
 hineintragen, verwandelten diese Erfüllung, die
 der Künstler nicht wollen kann noch wollen
 darf, die als Gnade, als Konsequenz seiner be-
 gnadeten Natur sich auf ihn herabsenkt, in
 eine treibende Kraft des Schaffensprozesses.
 So entstand der verwirrende Begriff der roman-
 tischen Ironie und - fast als Belage für die-
 se tiefgehende Verwechslung der Gebiete -
 die romantischen Kunstwerke, in denen die be-
 wusst gewollte "reine" Form die Wirklichkeit
 der gestalteten Welt nicht verklärend vollenden-
 det, sondern zur krausen und wirren Substanz-
 losigkeit herabgedrückt hat. Denn in dem Sub-
 jekt läßt sich dieses Gleichgewicht nie ver-
 wirklichlichen: das Genie, der normative Künstler,
 geht den vorgeschriebenen Weg der Schwankungen
 im Gleichgewicht und ermöglicht dadurch das
 Herabsinken der gnadenvollen Vollendung, der
 offenbar gewordenen harmonia praestabilita. Der
 romantische Künstler, der dieses letzte Ziel
 als phänomenologisches Subjekt in sich reali-
 sieren wollte, konnte auch nur dem einen Prin-
 zip das Übergewicht geben, aber einen, das

nicht die Möglichkeit zu dieser Gnade in sich
 barg. Was phänomenologisch der romantischen
 Ironie entspricht, ist die subjektive Betonung
 der technischen Arbeit am Werk, wovon früher
 die Rede war, das Objektiv- und Fremdgeworden-
 sein der Vision, der der Künstler mit einem
 freien Ueberblick und Darüberstehen entgegen-
 tritt. Das ist aber nur der eine Aspekt der
 Technik und der Vision, und der andere bedeutet
 für den Künstler die Treue gegen Motiv und Ma-
 terial, gegen die ganze ihm in der Vision gege-
 bene und von ihm hingenommene Welt. So ent-
 steht für das Subjekt ein Schweben zwischen den
 beiden gleich normativen und gleich notwendigen
 Verhaltensarten, zwischen Beherrschen der Ar-
 beit und Beherrschtsein von ihr, nicht aber
 die Werkesynthese, die die Romantiker für ihn
 gefordert haben. Der Sprung also, der die
 transcendentale Form mit der wiedergekehrten
 "reinen" Form verbindet, kommt in der Phäno-
 menologie des Schaffenden, sofern sie diesen
 als Subjekt, wenn auch ^{nicht} mit der psychologischen
 Persönlichkeit des Künstlers identisches, ^{fast} ~~identisches~~,
 überhaupt nicht vor; dieser Sprung liegt jen-
 seits des Weges, den der Schaffende von der
 Vision bis zum Beenden der Arbeit zurücklegt,
 auch jenseits des Sprungs, der dieses Beenden
 mit der erreichten transcendentalen Form ver-
 bindet. Dieser Begriff macht aber den Sprung

für das phänomenologische Subjekt völlig trans= cendent: die vollkommene harmonia praestabili= te vermag das Subjekt nur als Subjekt nicht in sich und im vollendeten Gleichgewicht zu hal= ten; doch jedes Moment, jede Schwankung und Wendung zum Gegenteil wird durch sie zum norma= tiven Ziel geleitet; durch sie wird die Vision unerschöpflich und doch realisierbar, durch sie verliert sich die technische Arbeit nicht zwis= chen Ueberbewusstheit und Planlosigkeit. Ja hier ist der einzige Punkt, wo die Ursache die= ses Sprunges in die Phänomenologie selbst hineinspielt und auf den Punkt in ihr ein er= klärendes Licht wirft, den wir bis jetzt als ungelöste Tatsache nur feststellen konnten, aber seinen Sinn auf sich beruhen lassen muss= ten. Wir haben früher festgestellt, dass die Vision für die Technik nie erreichbar sein kann, dass also das Abschliessen der Arbeit des Künst= lers immer eine Resignation sein muss, und wenn wir auch hinaufügen konnten, dass gerade durch diesen Verzicht auf die Vision das Werk er= reicht wird, dass hier der "Ort" des früher be= handelten Sprunges ist, so war es uns dort noch unmöglich, diesen "Ort", das ^{er} Moment des Ver= zichtens, das diese begnadete Macht hat, in seiner phänomenologischen Notwendigkeit zu erkennen und zu bestimmen. Dazu bin^{et}et uns erst die metasubjektive Wirksamkeit der vollen=

deten harmonia praestabilita, der Grund dieses zweiten Sprunges, die Handhabe: die Annäherung an das Werk beziehungsweise an die Vision als Wirklichkeit durch die Leistung der Technik, kann nie etwas anderes als ein unendlicher Prozess und das von ihm Erreichte nie anders als ein Grenzwert^e sein; anders gesagt: da die Wirklichkeit des Werks für das Subjekt des Schöpfers durch den Wirklichkeitscharakter der Vision garantiert und kontrolliert wird und die ~~technische~~ Technik zwar ein notwendiges aber relativ heterogenes Mittel zu diesem Ziel zu sein scheint, ist auf diesem Wege die Vision nie zu erreichen und die im Werk zu erreichende und erreichbare Wirklichkeit kann immer als grösser gedacht werden als die tatsächlich erreichte. Wenn aber die letzte Vollendung des Werks nicht in seiner Wirklichkeit^{allen} besteht, sondern in dem zum Ornamentwerden der Wirklichkeit, so kann es nur einen Punkt geben, wo dieses Zusammentreffen möglich ist, und die Resignation des Künstlers ist dann begnadet, wenn sie gerade auf diesen Punkt trifft. Durch die Bestimmung dieses Punktes zeigt sich der zweite Sprung als wirksames Element der Phaenomenologie des Schaffenden; es zeigt sich aber zugleich der metasubjektive Charakter dieses Prinzips: der subjektive Ausdruck für dieses Ankommen am höchsten Ziele, ist der Verzicht des Subjekts auf sein - niedrigeres - Ziel.

Die phänomenologische Notwendigkeit dieser Spiegelung im Subjekt liegt darin, dass das alles krönende Ornament nur ein zum Ornament= werden der Wirklichkeit sein kann und schon die Wirklichkeit kann vom phänomenologischen Subjekt prinzipiell nicht erreicht werden. Daß aber das Ornament gewollt und erreicht wäre und sich dann mit Wirklichkeit erfüllen würde, ist aus dem Wesen der Kunst heraus undenkbar: nach dem Ornament gibt es keinen weiteren Weg, keinen Weg zu irgend einer Wirklichkeit, selbst der Naturalismus konnte nur als Kündigung und Aufstand gegen die "reine" Form begriffen werden. Denn das Ornament steht "nach" der Wirklichkeit, nicht in dem zeitlichen Ablauf des psychologischen Schaffensprozesses, sondern infolge seines Begriffes: es ist nur ein Ornament ohne Wirklichkeit oder eine/als Krönung einer Wirklichkeit denkbar. Eine Wirklichkeit kann aber nur die transcendente und nie die "reine" Form aus sich entlassen. Damit sehen wir beide Arten des Sprunges als gleich notwendig für das wirklich vollendete Werk und wir können in ihnen die am Anfang der Phänomenologie bestimmten zwei Arten des Sprunges, deren Wesen damals freilich noch unbestimmt war, wiedererkennen: den Sprung von Technik auf Erlebnis (von transzendentaler Schöpfungsform zum Werk als Wirklichkeit) und den Sprung Möglichkeit zum Hervorbringen des Werkes erfüllt.

von Erlebnis auf Technik (von transzendentaler Werkform zur wiedergekehrten "reinen" Form). Diese unbewusst-corrigierende Rolle, diesen negativen Eingriff in den phänomenologischen Schöpfungsprozess verdankt das Prinzip der "reinen" Form dem Wesen des Werks; das dem Genie eingeboren ist, wenn sein Subjekt es auch nicht bewusst halten kann, der vollendeten Coincidenz von Technik und Wirklichkeit. Und was vom Subjekt aus gesehen eine Gnade war, erscheint vom Werk aus eine N-otwendigkeit.

Das Problem des Sprunges ist das Problem der Distanz zwischen Schöpfer und Werk. Damit können wir, nachdem alle phänomenologischen Stufen des Schaffens durchlaufen sind und die künstlerische Tat in ihrer Totalität begriffen ist, zu der Frage zurückkehren, durch die wir gedrängt waren, diese Beziehungen zu analysieren: auf die Frage, wie der Schaffende, die für ihn gegebenen Arten des Abstandes in normative Distanzen zu verwandeln vermag. Wir konnten schon früher feststellen, dass der Schaffende zwei Begriffe des Abstands kennt, den Abstand als erlebendes Subjekt von der gegebenen Wirklichkeit und den Abstand des schöpferisch-produktiven Subjekts vom Werk. Die zweite Frage, die der Verwandlung des Abstands des Subjekts vom Werk in eine normative Distanz, die wegen ihres normativen Charakters von der Möglichkeit zum Hervorbringen des Werks erfüllt

ist, haben wir oben in einem anderen Zusammen-
hang so ausführlich behandelt, dass wir uns
hier damit begnügen können, die Resultate unse-
rer Analyse kurz zusammenfassen und sie mit
dem ersten Abstandsproblem in Beziehung zu brin-
gen. Das für diese Betrachtung entscheidende
Moment ist das Verhältnis der Vision zum Werk
beziehungsweise zur gegebenen Erlebnismöglich-
keit; zugleich und in starker Beziehung mit
beiden Fragen das Verhältnis des Schaffenden
zu seiner Vision. Im Gegensatz zur reingewor-
nenen passiven Bereitschaft des Genießenden
musste das Wesentliche am phänomenologischen
Verhalten des Schaffenden als reine Aktivität
definiert werden, womit seine Stellung zur ei-
genen Vision, die auch eine Art von passivem
Hinnehmen ist, in Widerspruch zu stehen scheint.
Dieser Widerspruch löst sich aber sogleich,
wenn wir bedenken, dass die passive Rolle des
Schaffenden der ihm aufleuchtenden Vision ge-
genüber und die bewusst-aktive Arbeit an ihrer
Verwirklichung weder im Ablauf noch dem Be-
griffe nach so schroff voneinander geschieden
sind, wie es im ersten Augenblick scheint, und
wie es, im Interesse der Klarheit der Analyse,
bisher stellenweise pointiert wurde. Die Pas-
sivität des Schöpfers in der Hinnahme der ihm
gnadenvoll geschenkten Vision ist gewissermas-
sen nur ein Grenzwert seiner Aktivität, nur ein

am schärfsten in dieser Richtung zugespitzter
 Zustand, der sich aber während der ganzen, we-
 sentlich aktiven, technischen Arbeit der Ver-
 wirklichung ständig wiederholt, der ein ent-
 scheidendes Merkmal des aktiven Schaffenspro-
 zesses ist. Es ist nämlich ein Vorurteil je-
 der Aesthetik, die sich auf das Erlebnis allein
 aufbaut, dass sie die Bedeutung der ursprüng-
 lichen Vision nicht nur überschätzt, sondern
 absondert und in dem Zustand der ersten Intui-
 tion erstarren lässt. Dann wären freilich Vi-
 sion und Arbeit, Passivität und Aktivität des
 Künstlers streng und für ewig von einander ge-
 schieden - und letzten Endes wäre der tech-
 nische Prozess des Schaffens fast eine Entwür-
 digung der Heiligkeit der Vision und das reali-
 sierte Werk weniger, als das, was im Rausch
 der Offenbarung dem Künstler vorgeschwebt hat.
 Die Vision ist aber eine ständige Begleiterin
 des Schaffens; nicht nur in dem Sinn, dass sie
 als dem Künstler immer vorschwebendes Ideal
 die Arbeit, die an sie gemessen wird, korrigiert,
 sondern auch darin, dass sie während der Ar-
 beit und durch sie erst zum wirklichen Leben
 erwacht, zu Breite, Reichtum und Fülle erwächst.
 Das wesentliche Kennzeichen des genuinen künst-
 lerischen Erlebens ist ~~also~~, dass
 es in Bezug auf eine bestimmte und konkrete
 Kunstform erlebt wurde, die Vision enthält al-

so, schon als plötzlich aufleuchtendes unmittelbar-subjektives Erlebnis, alle Möglichkeiten ihrer Ausdruckbarkeit in der Form, zu der sie in dieser apriorischen Beziehung steht; und der Schaffensprozess ist nichts anderes, als die Verwirklichung dieser Möglichkeiten. Dadurch ist das Verhältnis von Aktivität und Passivität in der Beziehung des Schaffenden zu seiner Vision wesentlich modifiziert: die Vision entsteht erst in der aktiven Arbeit des Künstlers, ja dieses Wachsen und Erblühen der Vision durch technische Verwirklichung ist das einzig reale Kriterium einer Unterscheidung zwischen wirklicher Vision und dilettantischem Einfall; die Tiefe und Intensität der Vision kann nur dadurch offenbar werden, dass sie während der technischen Arbeit, die langwierig ist und im Detail so gut wie nie auf das Visionäre der Vision ausgeht, nicht verblasst, sondern stärker und intensiver wird. Die Maxime des Horatius, das *nonum prematur in annum*, bezieht sich ^{al} also in erster Reihe auf die Wesenhaftigkeit der Vision, auf die Art wie Faust, Wilhelm Meister, die Romane Flauberts oder die Bilder Leonardo da Vincis entstanden sind; und die innere Einheitlichkeit grosser "Schöpfer" loser Werke (Homer, das Nibelungenlied, gotische Kathedrale etc.) weist noch viel stärker auf diese - über jede Subjektivität

hinausgehende - Lebenskraft der sich im Entstehen entfaltender Vision hin. Die Aktivität des Künstlers erscheint dadurch als die Aktivität des ^{zu} ~~fur~~chtbaren Dienens: das Werk, das in der Vision implizite enthalten ist, kann nur durch die aktive Arbeit daran explicit~~st~~ werden. Die Gebilde aber, die der Künstler ^{vor} ~~in~~ sich hat, einerseits die sich zum Werk näh~~ernde~~, in den Prozess der Verwirklichung einbezogene Vision, dieses Complex von noch unvollkommenen, zur Einheit strebenden Elementen (Material, Motiv etc.) und andererseits die vor diesem Prozess schreitende, durch ihn immer reicher werdende, aber das bereits geleistete eben deshalb immer Ubertreffende Vision an sich, haben ihre eigene, auf das Werk intendierende Dialektik, die nur hervorgelockt doch nie jakobinisch gewaltsam erzwungen werden kann. Über die die Herrschaft, die ^{die} ~~es~~te Verwirklichung nur durch Unterwerfung, nur durch das Dienen zu erringen ist; welche Herrschaft jedoch, wenn sie das unausgesprochene Ziel ~~erreichen hat~~ der Vision erraten hat, dieses ihr mit der größten Gewaltsamkeit entreissen kann und muss. Diese dienende Aktivität, diese ~~herr~~ hollische Tyrannie bestimmt das Verhältnis des Künstlers zu der Vision: einerseits steht sie immer über ihm, schwebt

ihm immer unerreicht und unerreichbar vor, und sowohl Arbeit wie Aufhören der Arbeit tragen den Stempel der Resignation, dieser vergeblichen Umschreibung an sich; andererseits lebt im Schaffenden das sichere Bewusstsein seiner Herrschaft und das Gefühl, dass das, was er beherrscht, die einzig würdige und wahre Realität ist, dass durch seine Arbeit alles ausgesprochen wird und das von ihm Fallengelassene oder Unbeachtete keiner Existenz würdig ist.

Die tief resignierte Lebensstimmung gerade der technisch bewussten und bedeutendsten Künstler ihren Werken gegenüber, das Gefühl, immer von Neuem anfangen und lernen zu müssen und nie fertig werden zu können, wie es der alte *Cézanne* mit den Worten: "je n'ai jamais réalisé" ausdrückt, drückt gerade so stark die eine Seite dieses Verhältnisses aus, wie die andere sich in der stolzen Bewusstheit des Künstlers als *Theophile Gautiers* Künstler in dem Satz *etwas* objektiviert: "l'inexprimable n'existe pas". Streng genommen ist das Verhalten des Künstlers zur Vision die Einheit dieser beiden Stellungnahmen, wir haben aber schon in der früheren phänomenologischen Analyse sehen können, dass selbst das Subjekt der Phänomenologie unfähig ist, die stete Zweiseitigkeit der Tendenzen, deren innerste Einheit den Schaffensprozess möglich macht, in lebendigem Gleichgewicht zu halten;

aus der notwendigen Verknüpftheit der Subjektivität des Künstlers mit der Realisation des Werks folgt aber auch, dass der Versuch zur Überwindung dieser notwendigen Einseitigkeit gar nicht unternommen werden kann. ~~Nicht~~ nicht nur, weil der Versuch misslingen muss und nur eine andere Einseitigkeit und eventuell eine weniger fruchtbare hervorbringt, sondern weil gerade diese Einseitigkeit (in diesem Fall das Hin- und Herschwanke zwischen beiden Einseitigkeiten) den Fakt, die schwebend-hellschmerzliche Sicherheit des normativen Schaffensprozesses entstehen lässt, weil sich gerade in diesem Schwanken und Schweben die blosse Sinnbarkeit des Gegensatzes von beiden Tendenzen offenbart. (Dass dieses Schwanken im emotionalen empirisch-psychologischen Subjekt des Künstlers noch stärker ist, dass es sogar in einzelnen Fällen nur als das Herrschen der einen Tendenz bewusst wird, ist selbstverständlich, hat aber uns hier nicht zu beschäftigen). Durch diesen Schaffensprozess wird der Künstler zum Sprung geführt; dass er durch diesen ewig und apriorisch unter das von ihm geschaffene Werk gestellt ist, bedarf, nach der vorangegangenen Analyse des Sprunges, wohl keiner weiteren Erörterung. — In dem Verhältnis der Vision zur Erlebniswirklichkeit zeigt sich eine sehr ähnliche Schwankung im Verhalten des schöpferischen

schen Subjekts. Durch die Vision wird der Schöpfende aus dem gewöhnlichen Abstand von der in sich Abstandsvollen empirischen Wirklichkeit gerettet und zu der utopischen, wenn auch für ihn postulativen, zu realisierenden Wirklichkeit der Vision in Beziehung gesetzt. Während aber für den Receptiven durch die Bereitschaft dem Werk gegenüber sowohl der objektive innere Abstand der Wirklichkeit wie sein eigener subjektiver Abstand von ihr aufgehoben war und, solange er sich der Wirkung des Werks hingebend, seine Distanz zu ihm erlangt hat, nicht existent geworden ist, ist hier für den Schöpfenden durch die Vision erst recht das Problem entstanden. Der subjektive Abstand ist freiwillig in die Distanz des Schaffens verwandelt worden: die Wirklichkeit wird vom Künstler als "Thema", als Stoff zum möglichen Ausdruck erlebt, es handelt sich für ihn um das Verhältnis seiner utopischen Wirklichkeit der Vision zu der gewöhnlichen Wirklichkeit, die sich ihm in seinen Erlebnissen - ob er es will oder nicht - darbietet und aufdrängt. Den Kern der hier entstehenden Konflikte bildet das Verhältnis des schöpferischen phänomenologischen Subjekts zu der eigenen empirisch-psychologischen Gesamtpersönlichkeit, der es angehört. Dann wenn es auch das Wesenszeichen der Vision ist, dass sie aus der harmonia praestabilita von

Erlebnisform und technischer Form als Erlebnis-
 apriorität entsteht, so ist es geradezu un-
 möglich, dass dieses Apriori alle Erlebnisse
 der Gesamtpersönlichkeit bestimme, wie es un-
 denkbar ist, dass sich das sub specie formae
 Erlebte Übergangslos von dem Rest der Erleb-
 nisse scheidet. Diese Vision selbst ist viel-
 mehr nur ein bewussteres Aufleuchten von vielen
 unbewusst schon in Bezug auf sie Erlebtem, sie
 ist nur das sich Zusammenballen von manchen,
 in dem als es Erlebnis~~es~~ war, noch kein Ge-
 richtetsein auf die Form gekannt werden konnte.
 Liegt es doch schon in dem Begriff der harmonia
 praestabilita beschlossen, dass sich Erlebnis-
 form und technische Form im Gleichgewicht zu
 halten haben, und weil die Realisation dieses
 Gleichgewichts im Subjekt selbst nicht voll-
 ständbar ist, müssen die Erlebnis-e für das
 Subjekt entweder eine bestimmte Betonung auf
 das Werk hin haben, oder sich im Bewusstsein
 des Subjekts als ganz gewöhnliche Erlebnisse
 zeigen, denen gegenüber alle Probleme von sub-
 jektiven und objektiven Abstand in voller
 Schärfe bestehen bleiben. Dazu kommt, dass das
 Wesen der höchsten subjektiven Gestaltungsform,
 der transcendentalen Form, es gar nicht gestat-
 tet, dass das Erleben in Bezug auf die Form
 als solches allzusehr bewusst werde; so dass
 die Möglichkeit der Formgebung selbst für das

phänomenologische Subjekt die notwendige Lage
 schafft, sich so wenig wie möglich von der
 eigenen empirisch-psychologischen Gesamtpersön-
 lichkeit zu isolieren, und es dazu drängt, die
 Konzentration des unbewusst in Bezug auf Form
 Erlebten dem begnadeten Augenblick der Vision
 zu überlassen. Darum kann der Schaffende die
 gewöhnliche Erlebnisswirklichkeit nie definitiv
 hinter sich lassen - wie etwa der Philosoph -
 sondern sein ganzes Leben ist eine ständige
 Auseinandersetzung mit ihr: ein Entfliehen-
 wollen und ein Zurückfallen, ein Vergewaltigen
 und ein Besiegtsein, das tiefste Leiden an dem
 Abstand und der Rausch der Abstandlosigkeit
 in der Vision. Hier sind ebenfalls zwei ent-
 gegengesetzte Verhaltungsarten möglich: die
 Wirklichkeit der utopischen Formwelt, die
 Welt der Vision im Gegensatz zur gewöhnlichen
 Wirklichkeit kann als eine dieser transzendenten
 oder als eine ihr immanente Welt erlebt werden.
 Auch dies folgt aus der Unfähigkeit des Sub-
 jekts, beide Komponenten der harmonia praesta-
 bilita mit simultaner Bewusstheit in sich zu
 realisieren. In dem einen Fall wird sein Er-
 lebnis das Formbetonte pointieren, dann er-
 scheint alle Inhaltlichkeit der utopischen
 Wirklichkeit wie aus der blossen Form geboren
 zu sein, und die gewöhnliche Welt ist eine er-
 härmliche Karrikatur der Visionären, aus der

eventuell einzelne Stücke, die durch einen "glücklichen Zufall" weniger vom Geist der Form verlassen sind, wie das übrige, entzogen und als Rohstoff ~~benutzen~~ benutzt werden können, sonst ist aber diese Welt etwas seinem Wesen nach Verachtenswertes. Im andern Fall herrscht das Erlebnishaftes in der Vision und sie erscheint als das verborgene nur für den zum Seher gewordenen Künstler offenbar gewordene Wesen dieser Welt, das immer und überall enthalten ist, jedoch nur durch den begnadeten Blick und die begnadete Arbeit des Künstlers aus seinem Zauberschloß erweckt werden kann. Jedoch auch hier ist die Vision nicht etwas vom übrigen Erlebnisablauf starr Isoliertes, sie ist vielmehr ein ständiger Zustand des Künstlers, der nur in den Momenten der stärksten Intensität sich in sich abschließt, sonst aber mit der Wirklichkeit der übrigen Erlebnisse in unaufhebbarer Kampfs steht. Für den Künstler vom ersten Typus, dessen Wesen Flauberts Satz: "de la forme naît l'idée" am klarsten ausspricht handelt es sich nun darum, seine formgeborene Welt von jeder Befleckung durch die gewöhnliche rein zu bewahren, und seine Gefahr ist, daß die Tendenz zur Form zu stark wird und ihre erlebnisbestimmende Macht verliert. Die Aufgabe des zweiten Typus - der durch Constables Bekenntnis: "I never saw an ugly thing in my life" am besten charakterisiert werden kann -

ist, die gewöhnliche Erlebnismwirklichkeit in
 sich ständig auf dieser Höhe des visionären
 Naturalismus zu halten, die ^{Wahrheit} so stark auf diese
 utopische Vollendung hin sehen zu können, dass
 im Erlebnis und in erlebten Dinge alles, was
^{zu} in dieser Vollendung fehlt zu verschwinden
 scheint; die Gefahr liegt darin, dass dieser
 Naturalismus der Gestinnung nur in der Gestinnung
 bleibt, ² dass er nie seinen eig visionären Cha=
 rakter verliere, immer die Dinge zu sich hin=
 aufziehe, ohne je zu ihnen herunterzusteigen,
 um in ihrer gewöhnlichen Wirklichkeit das Aequi=
 valent der Utopie zu finden. Auch diese bei=
 den Richtungen krystallisieren sich selten zur
 vollkommenen Einseitigkeit, können aber, aus
 bereits bekannten Gründen, nie zur Einheit ge=
 langen. Auch hier handelt es sich für den
 Künstler um ein vorgeschriebenes, notwendiges
 Schwanken, wo nur die Intensität des Taktos,
 das Hellscherische der Verbissenheit sowohl
 die Gefahren der unfruchtbaren absoluten Ein=
 seittigkeiten, wie die eines unbegnadeten Aus=
 gleichs vermeiden lässt. In allen diesen Mo=
 menten zeigt sich aber die phaenomenologische
 Persönlichkeit des Schöpfers als ein mit tragi=
 scher Rastlosigkeit und Ruhelosigkeit beladenes
 Subjekt: immer handelt es sich in seinem Ver=
 hältnis zur Erlebnismwirklichkeit um eine unauf=
 hebbare Spannung zwischen Wirklichkeit und Uto=

pie, immer ist sein Verhalten zum Werk eine unaufhörliche und - im Subjekt - nie vollendbare Anspannung zum Erreichen des Unerreichbaren. Was dem Receptiven durch die einfache Bereitschaft mühelos und selbstverständlich geboten wird, dem strebt der Schaffende, der viel tiefer noch unter dem objektiven Abstand der Welt leidet, in ewigem Kampf vergeblich zu: er kann das Ziel all dieser Wünsche, das Werk als die ersehnte utopische Wirklichkeit nur zum Dasein erwecken, als Schaffender, hat er nie Zutritt zu ihr: "nous sommes faits pour le dire, non pour l'avoir", sagt Flaubert.

die, kann ich kein Verhalten zum Werk eine
 messen und - in Bezug - die pol-
 an der Abgrenzung zum Kratzen des Unkrauts
 haben. Was den Kratzen durch die ein-
 fache Arbeit und selbstverständliche ge-
 boten wird, das steht der Hoffnung, der
 viel tiefer noch unter dem gegenwärtigen Abstand
 der Zeit steht, in einem Kampf vergeblich an-
 zu sein, das ist die Arbeit, das Werk
 als die ewige menschliche Wirklichkeit nur
 zum Besten stehen, als Schöpfung, hat er
 als Entzweiung an der: "nein, kommt falls noch
 in der, noch nicht, sagt Plinius.





