

Geschichtlichkeit und Zeitlosigkeit

des Kunstwerks.

1.

In der Ewigkeit des Werks offenbart sich der paradoxe Charakter des ästhetischen Wertes am stärksten. Ewigkeit kann nichts anderes bedeuten, als die zeitlose Geltung des Wertes, dessen In-Erscheinung-treten im zeitgebundenen Erlebnis, wie es Lasks Analyse für den Wahrheitswert hervorhebt, die Diskrepanz <sup>des</sup> ~~des~~ Zeitlichen und Zeitlosen nur noch schärfer betont. Während es sich aber bei der ewigen Geltung des Wahrheitswerts um "eine völlige Unabhängigkeit und Fremdartigkeit gegenüber der zeitlichen Entfaltung ihrer blossen Erlebnissträger" gehandelt hat, ist das Verhältnis von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit hier viel verwickelter. Die spezifische Wesensart des ästhetischen Wertes, die diese Komplizierung verursacht, ist die vollständige Einheit von Wert und Wertrealisation. Dass der ästhetische Wert nur dann da ist, wenn er realisiert ist, dass kein Prozess, der zu ihm führt und sich ihm annähert, <sup>irgendeinen</sup> ~~irgendeinen~~ Wert beanspruchen kann, - sondern dass nur im erreichten Werk, im realisierten Wert **t** das ewig und zeitlos Geltende vorhanden ist. Die Paradoxie die hier entsteht ist, dass etwas, das seinem innersten Wesen nach in der Zeit steht, zu dessen kategoriellem Aufbau die Zeit (sowohl die reale <sup>Zeit</sup> ~~des~~ historischen Ablaufs, wie die ideale Zeit der künstlerischen Zeitgestaltung in den spezifischen Formen) a priori

unentbehrlich ist, nicht nur etwas Zeitlos-Geltendes repräsentiert, sondern der zeitlose Wert selbst ist. Das Werk ist seinem Entstehen, seinem Bestehen und seiner Wirkung nach zeitgebunden: die Frage ist nun, wie seine zeitlose Geltung, seine Ewigkeit in diesem Zusammenhang denkbar ist? Dass das Werk seinem Entstehen nach zeitlich ist, bedeutet nicht bloss, dass es von einer Persönlichkeit, die notwendigerweise in der Zeit und deshalb in einer bestimmten historischen Zeit lebt und vielfältig mit ihr verknüpft ist, produziert wird, sondern auch dass ein Begriff der Zeitlichkeit, der Begriff des "Neuen" mit seinem überzeitlichen Wesen simultan gesetzt ist. Das Neue, das jedes Werk an sich haben muss scheint mit dem Begriff seiner Einzigartigkeit identisch zu sein (weshalb es auch so scheint, als ob es erst in Zusammenhang mit seinem Persönlich-Ueberpersönlichen Charakter behandelt werden sollte) ist aber davon doch sehr verschieden. Denn das "Neue" am Werk setzt nicht nur seine Verbundenheit mit dem hervorbringenden Subjekte voraus, sondern auch sein Eingefügt-sein in den einmaligen zeitlich-historischen Ablauf. Die Einzigartigkeit unterscheidet sich von allen ihren Gegensätzen qualitativ und absolut, sie wäre denkbar als eine Offenbarung des Zeitlosen, die ganz zufällig (intelligibel zufällig) in der Zeit erscheint, wo also nur das Hervortreten in der Zeit überhaupt, als Bedingung des Offen-

barwerdend<sup>s</sup> notwendig, der Zeitpunkt selbst jedoch völlig gleichgiltig ist: das Werk erscheine dann in der Zeit, weil es eben nur in der Zeit erscheinen kann, mit dem Moment seines Erscheinens wäre aber jeder Zusammenhang zwischen Zeit und Werk erledigt, das Werk würde in seinem Wesen nichts an die Zeit heftendes an sich tragen und der Zeitpunkt seines in-die-Welt-tretens wäre für ihn gerade so gleichgiltig, wie der Zeitpunkt der Entstehung irgendeines "ewigen" Gesetzes für seine Geltung völlig irrelevant ist. das "Neue" ist jedoch ein durchaus zeitlich-historischer Begriff, sein Verhältnis zu seinem coordinierten Gegensatzpaar ist ein relatives und selbst zeitliches: die eigentliche Bedeutung des "Neuen" ist, dass jedes Zeitmoment etwas von allen früheren Momenten qualitativ Verschiedenes hervorzubringen vermag (oder präziser dass in einem historischen Zeitkontinuum, durch das Hinzutreten eines neuen Zeitmomentes die Qualität des neuen Continuum<sup>s</sup> vom alten verschieden ist). Das "Neue" ist also ein zeitlicher Relationsbegriff, der Ausdruck dafür, dass der einmalige Ablauf der historischen Zeit stets variable Qualitäten produziert und zugleich die Sinnbetonung dieser Variabilität. Die Wertbeziehung, die dadurch entsteht, deren notwendige Folge die Fassung des Zeitablaufs als etwas Einmaliges ist, fordert zwar durchaus nicht, dass etwa<sup>s</sup> eine Entwicklung, ein ständiger Fortschritt gedacht sei, als

dessen Produkt das immer wertbetontere "Neue" erschie-  
ne, sondern nur - wie bei Rickerts viertem, für die  
Geschichte relevanten Entwicklungsbegriff - dass die  
spezifische Einzigartigkeit dieses "Neuen", sein Noch-  
nie-dagewesen-sein, seine (relative) Unvergleichlich-  
keit mit allem Vorangegangenen und Darauffolgenden in  
eine Wertbeziehung gebracht werde. So wird alles, des-  
sen Erscheinungsform in die Wertbeziehung von "Neu"  
mann und ~~W~~ <sup>"Nichtneu"</sup> gestellt werden kann zum histori-  
schen Gebilde und es fragt sich nun: wie ist in dem  
Wesen des ästhetischen Wertes, des Werks der Wider-  
spruch zu heben, dass es sowohl zeitlich-historisch-  
*wertbezogen*, wie zeitlos-geltend beschaffen ist. Um  
diese Frage beantworten zu können müssen wir die zeit-  
lichen Elemente des Werks getrennt in ihrer Beziehung  
zum zeitlosen Wert des vollendeten Werks analysieren,  
damit dann das letzte und allein entscheidende Prob-  
lem von dem Verhältnis von Zeitlichkeit und Zeitlo-  
sigkeit des Werkes selbst klar zu Tage trete. Wir ha-  
ben deshalb vor allem die Beziehung des Entstehens des  
Werkes selbst zum Werke selbst genau ins Auge zu fas-  
sen. Hier zeigen sich nun folgende Fragen: erstens  
der ästhetische Sinn des Postulats, dass jedes Werk  
etwas "Neues" sei; zweitens die Zeitgebundenheit des  
produktiven Subjekts in Bezug darauf ob sie überwun-  
den werden kann oder nicht, und darauf inwiefern sie  
überwunden werden soll( das Problem der Zeitlichkeit

von Motiv und Material); drittens die Zeitgebundenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel der Technik und ihres Substrates des Stoffes; viertens der zeitliche Charakter der Wirkung des Werks, wobei Wirkung den ~~schon~~ <sup>schon</sup> klargemachten Sinn phänomenologischen Sinn als Korrektiv des Schaffens besitzt. Erst nach Erledigung dieser Fragen können wir auf das Werkproblem im engeren Sinn eingehen: erstens inwiefern die Existenz des Werks als zeitlich-historischen Gebildes mit seinem Ewigkeitscharakter vereinbar ist, und in welcher Beziehung die ideale Zeit innerhalb des Kunstwerkes eine Beziehung sowohl zu seiner zeitlichen Existenz wie zu der zeitlichen Geltung des darin realisierten Wertes hat; zweitens in welchen Beziehungen der strukturell analysierte ästhetische Sinn des Werks zu seiner geschichtlichen Existenz und deren geschichtsphilosophischer Typik und *Periodik* steht.

Dass das "Neue" eine notwendige Vorbedingung des Werks ist folgt aus dem Zusammenfallen von Wert und Wertrealisation in der Aesthetik, daraus, dass jedes Kunstwerk der persönliche Ausdruck des Schaffenden und von seiner Persönlichkeit untrennbar ist, weshalb auch jedes Kunstwerk von allen anderen prinzipiell verschieden sein muss; und weil der Schaffende als geschichtliche Persönlichkeit produziert, wird das durch ihn hervorgebrachte "Verschiedene" keine abstrakte Andersheit anderen Produkten gegenüber

sein, sondern ein konkreter und positiver Ausdruck des geschichtlichen Moments: das Neue. Alle die Probleme, die hier zur Sprache kommen weisen auf einen sehr bedeutsamen Unterschied des ästhetischen Wertes von den anderen ewigen Werten hin: auf die Beziehung des Wertes zur Geschichte, auf die Frage, wie der Wert - als solcher, als ewiger Wert - eine Geschichte haben kann. Wenn von einer Geschichte der Logik die Rede ist, so ist dies immer in einem uneigentlichen Sinn gemeint: entweder versteht man darunter die - notwen/dig-zeitliche - Geschichte der Erkenntnis des Wertes (wobei hier die Geschichte der Aesthetik als Erkenntnis des ästhetischen Wertes, die adäquate Parallele ist) oder man sucht irgendeinen kulturhistorischen Prozess, in dem die Werte durch bestimmte Persönlichkeiten innerhalb bestimmten geschichtlichen Bedingungen realisiert werden (wo freilich die ästhetischen Wertrealisierungen geradeso behandelt werden können wie die anderen). Beide Betrachtungsweisen können aber nie das Wesen des logischen Wertes treffen: der ist jeder Geschichte entrückt. Dagegen gibt es aber eine Kunstgeschichte, deren Wesen (was ihre Methode scharf von der aller anderen Geschichtswissenschaften trennt) eben darin besteht, dass sie die Geschichte des realisierten Wertes selbst darstellen will. Man kann zwar - kulturgeschichtlich - jedes Erkenntnis als etwas Neues und geschichtlich Determiniert

niertes auffassen, sofern sie aber wirklich Erkenntnis ist, ist diese Betrachtungsweise ihr gegenüber inadäquat. Husserl betont in seiner Polemik Sigwart gegenüber mit vollem Recht sehr scharf die gefährlichen Konsequenzen die entstehen, wenn man es nur für eine Fiktion hält "als könne ein Urteil wahr sein, abgesehen davon, dass irgendeine Intelligenz dieses Urteil denkt"; er weist darauf hin, dass bei einer solchen Annahme "das Urteil, das die Gravitationsformel ausdrückt, wäre vor Newton nicht wahr gewesen. Und so wäre es, genau besehen, eigentlich widerspruchsvoll und überhaupt falsch". Wenn wir nun diesen Wahrheitswert etwa der Newtonschen Gesetze mit dem ästhetischen Wert einer Tragödie von Sophokles oder eines Bildes von Raffael oder Rembrandt vergleichen, so kann uns dieser Unterschied in der Struktur der Werte sofort intuitiv klar werden. Wir können diese Differenz vielleicht so am besten formulieren: die Zeitlosigkeit des logischen Werts bezieht sich nicht bloß auf den Wert selbst, sondern auch auf seine wie immer geartete Realisation, das Subjekt, in dem er realisiert wird, muss - damit die Realisation möglich werde - aus jeder raum-zeitlichen, kulturell-historischen Bedingtheit herausgerissen werden, um in die Beziehung zum Wert treten zu können. Dagegen ist das Werk eine subjektive Vision des schöpferischen Individuums; wenn auch seine empirische Persönlichkeit (sich) in die normativ-phänomenologische verwandelt, wenn auch selbst dieser Schaffende das Werk selbst nicht erreicht, die

Möglichkeit zum Sprung, wodurch das Werk entsteht ist mit <sup>den</sup> ~~Erlebnissen~~ <sup>formen</sup> des schöpferischen Subjekts doch unzertrennbar verbunden und diese Formen können nur zeitlich-sozial bedingte historische Formen sein.

Die Empfindung, dass es sich hier um eine paradoxe Relation handelt, hat freilich oft zu sehr merkwürdigen Annahmen geführt, vor allem zu der, dass das Genie seinem innersten Wesen nach zeitlos, von dem kulturell-sozialen Gesamtkomplex seines empirischen Daseins völlig unabhängig sei. Diese Annahme ist aber - ganz abgesehen von ihrer empirisch-historischen Unhaltbarkeit - auch dem Begriff des Genies widersprechend. Vor allem ist in dieser Auffassung die Beziehung zwischen Individuum und Zeitalter zu eng gefasst: als das einfache Getragensein des ~~Menschen~~ <sup>Menschen</sup> von den Zeitströmungen, als seine blinde Unterwerfung unter alle Konventionen der Zeit etc.; während diese Beziehung wesentlich in dem qualitativen Accent jeder Stellungnahme des Menschen zu dem ihm gegebenen und ihn umgebenden Komplex der Dinge bedeutet und deshalb auch die Auflehnung gegen die Zeit oder das Einsamsein in ihr umfasst. Eben weil es sich hier um unmittelbare Erlebnisse handelt (wenn auch um Erlebnisse sub specie formae) sind diese in ihrer Qualität, worin das "Neue" besteht, sowohl dem Inhalt wie der Form nach von dem historischen Gesamtkomplex bestimmt. Lessings Ablehnung der tragédie classique und <sup>A</sup> Alfieris Fortsetzen der Corneille-Racine Tradition, wenn es

*Manets* "Impressionismus" und *Picasso de Chavannes* Styl-  
*ouhen*



~~es~~ nicht um eine anders orientierte Unmittelbarkeit handelt, deren pseudopolemische Wesensart ebenfalls zeitgebunden ist, kann sehr leicht dieselbe qualitative Nuance der Gleichzeitigkeit haben, des gleichartig orientierten "Neuen". (Ich verweise auch auf die empirische, jedoch sehr bedeutsame Tatsache, dass man viel leichter und sicherer den Zeitpunkt der Entstehung eines Werks feststellen kann, als ~~zum~~ etwa seinen Schöpfer, z. B. im Florentiner Trecento und Quattrocento oder in der Dramatik von Shakespeares Zeiten). Das wäre aber noch immer nur eine bloss e Faktizität dieses Zusammenhanges - wenn auch eine nunmehr notwendige - , eine Unentr<sup>inn</sup>barkeit des Eingewurzeltseins in der historischen Zeit wegen der Unmittelbarkeit des schöpferischen Erlebnisses und es könnte noch fraglich erscheinen, ob diese Notwendigkeit eine sinnvolle und den Wert fördernde ist. Aber - wie wir aus der phän<sup>omeno</sup>logischen Analyse wissen - liegt in dem höchsten er<sup>reich</sup>baren Grad eben dieser Unmittelbarkeit, in der begnad<sup>eten</sup> Fähigkeit des Genies seine (scheinbar) bloss subjektiv-unmittelbaren Erlebnisse in der Vision so zu besitzen, als ob gerade sie die absolute und unproblematische Enthüllung des Weltsinnes wären, der notwendige Weg, der zum wirklichen Werk, zur real gewordenen utopischen Wirklichkeit führt. Je stärker die prästabilisierte Harmonie zwischen Erlebnisform und technischer Form unmittelbar und naiv da ist, je mehr sich die Reflexion

des Schöpfers nur auf die Technik als Arbeit und nicht auf die Grundbeziehung zwischen Technik und Vision, auf die Grundprobleme der Kunst richtet, desto mehr ist er Genie; d. h. der den ewigen <sup>or</sup> Namen des zeitlosen Wertes entsprechende Hervorbringer des Werks. Und jede Stellungnahme gegen die ihm unmittelbar als Ganzes gegebene (historische) Welt, sei es in kultureller, sei es in rein künstlerischer Hinsicht, wenn es sich nicht um eine anders orientierte Unmittelbarkeit handelt, deren pseudo-polemische Wesensart ebenfalls zeitgebunden ist, kann sehr leicht gerade diesen normativen Charakter des Schöpfers und mit ihm den zeitlosen Wert des Werks trüben und von dem -zeitlos-Sein-Sollenden entfernen. So wird uns die historische Tatsache, dass gerade die allerbedeutungsvollsten Schöpfer (Shakespeare, Calderon, ~~Michelangelo~~<sup>Giollo</sup>, Dante) selbst bis auf die konventionellen Ausdrucksmittel der Kunst ihre Zeit so gut wie bedingungslos akzeptiert haben und sich von ihrer - jetzt konventionell scheinenden Zeitgenossen - nicht durch ihre Gesinnung zur Zeitlosigkeit, sondern gerade durch die Intensität des unmittelbaren und naiven Bündnisses von Erlebnis und Technik (die beide konventionell sein konnten) unterschieden<sup>x</sup>, Denn nur durch die Unbefangenheit des phänomenologischen Schöpfers - die historisch seine Befangenheit in der Zeit bedeutet -

MTA FIL. INT.  
Lukács Arc.

kann das Werk die konkret gewordene Utopie werden, die es seiner Idee nach sein muss, nur unter dieser

*x als notwendige Folge dieses phänomenologischen Verhältnisses begreiflich.*

Bedingung ist sein Wesen, die vollendete innere Abstandslosigkeit ~~seiner Zeit~~ erreichbar. Diese normativ vorgeschriebene Konkretheit im vollendeten Werk ist die Verbindung zwischen seiner Zeitgebundenheit und Zeitlosigkeit. Völlig und unbeschränkt zeitlos kann nur das Abstrakte sein und die - im Wesen des Werks inbegriffene - Forderung der Konkretheit des Werks bedeutet zugleich sein Eingewurzeltsein in Zeit und Raum.

Das diese Beziehung für den logischen Wert vollauf besteht, bedarf wohl keiner Erörterung mehr. Für den ethischen Wert scheint das Problem etwas komplizierter zu sein, nicht nur weil er doch in viel höherem Masse mit dem wirklichen lebendigen Individuum im Zusammenhang besteht (das könnte durch die prinzipielle Unerreichbarkeit des Wertes aufgewogen und aufgehoben werden), sondern ~~wirklich~~ vor allem weil er sich als Norm auf einzelne Handlungen einzelner Menschen bezieht, wo in den Bedingungen des richtigen Handelns die räumlichen und zeitlichen Umstände, die seine empirischen Voraussetzungen sind, mit einbegriffen gedacht werden müssen. Jedoch das Wesen der ethischen Formung des Lebens besteht eben darin, dass in der Fülle und in dem Wirrsal dieser Bedingtheiten das Gerichtetsein auf das Unbedingte gefunden werde: das Vorbildliche, das Kanonische. Wenn auch, wegen der notwendigen raum-zeitlich-individuellen Verschiedenheit dieses ~~allen~~ ethischen Handlungen Gemeinsame, dieses Kanonische nicht als Gesetz, als notwendiges System von wiederkehrenden Folgen

gedacht werden kann, so bedeutet der ethische Kanon doch eine letzte, formelle, abstrakte Identität aller als ethisch bewerteten Handlungen, die nur dadurch, dass sie diesen abstrakten Kanon in sich realisieren, der ewigen Norm entsprechend ethisch werden. Die Formung ist also abstrakt, und das Konkrete liegt nur im Material, das durch diese Formung überwunden, ja letzten Endes vernichtet werden sollte. Und dieses Dilemma ist unentrinnbar: sobald die Religion nicht als abstrakte Erfüllung der abstrakt-ethischen Postulate gedacht ist (wie bei Kant), ist sie in ihrem konkreten Wesen, in der Offenbarung, von der Zeitlichkeit nicht mehr trennbar; welche gedanklichen Schwierigkeiten oder Mysterien des Glaubens (*credo quia absurdum est*) aus dem zeitlich-zeitlosen Charakter der Offenbarung Christi entstehen, können wir hier freilich nicht berühren, wir konnten und durften nur auf die Unüberbrückbarkeit dieses koordinierten Gegensatzpaares, konkret-zeitgebunden und konkret abstrakt-überzeitlich ganz scharf hinweisen. Mit der Forderung aber, dass das Werk eine utopische Wirklichkeit sei, mit der Konkretheit des Wertes selbst ist die einzigartige Stellung des ästhetischen Wertes im System der Werte bezeichnet: nicht nur <sup>zu</sup> seinen normativen Vorbedingungen gehört diese konkrete Zeitgebundenheit, sondern sie ist für den realisierten Wert selbst konstitutiv, aus seinem innersten zeitlosen Wesen heraus notwendig.

Die Form als utopische Erfüllung, als Bejahung und Aufhebung eines bestimmten Widersinns, kann nur das Ende der Verlängerungslinie von konkreten Leiden und Freuden an der konkreten Wirklichkeit liegen. Sie ist die ersehnte, innerlich abstandslose Wirklichkeit, ist aber eben deshalb nicht bloss eine <sup>ebenso</sup> gerade so konkrete Wirklichkeit wie es die abstandsvolle war, sondern sogar, ~~noch~~ - wegen der Aufhebung des Abstandes, der gegenseitigen Kreuzungen heterogener Tendenzen - eine noch konkretere: der Sprung zwischen dem Dasein der Dinge und ihrem sollenden Sein ist hier ihr Konkreterwerden, ihr Eingestelltsein in eine Welt, die gerade dazu da ist, um dieses ihr sonst verkümmertes und verhindertes konkretes Sein zum wahren Leben und Aufblühen zu verhelfen. Wie sehr auch ~~das~~ Hervorbringen und Aufnehmen durch den Sprung von der Sache selbst getrennt sind, so ist diese, das Werk doch eine Umfassung, eine Lösung und eine Erlösung dieser aus der konkreten geschichtlichen Wirklichkeit, aus der Stellungnahme zu ihrer Gesamtheit entstehenden Relationen und Tendenzen. Freilich haben die Tendenzen, das Abstandsvolle der gegebenen Wirklichkeit zu überwinden jeweilig verschiedene Betonungen: das Leiden an der Wirklichkeit und die Sehnsucht nach ihrer utopischen Erfüllung, kann einer<sup>n</sup>seits aus dem Gefühl entstehen, dass sie durch die Formen, die sie gestalten sollen verkümmert

und erstarrt sind und es entsteht als Kunstwollen und <sup>ei</sup>Berfttschaft die Sehnsucht nach dem Konkreten; andererseits kann das Ueberhandnehmen des bloss Konkreten eines solchen Leidens am Wirrsal, am Kampf und gegenseitigem Sich-Zugrunderichten heterogener Konkreta entstehen lassen, dass als einzige Rettung das "Allgemein-Menschliche", der ewige Kanon erscheinen muss. Mit der phän<sup>meno</sup>logischen Form der ersten Stellungnahme haben wir uns schon früher eingehend befasst (bei der Analyse des Naturalismus) und wissen, dass die hier hervortretenden Forderung der Konkretheit, deren zeitlich-historischer Charakter wohl von niemand beeinflusst wird, nur durch das Bündnis mit den zeitlosen <sup>Formelementen</sup> überhaupt realisierbar ist. Darum scheint hier die Analyse der anderen Tendenz wichtiger zu sein, die Frage, ob das Kunstwollen nicht schon an und für sich zeitlos sein kann, ob es nicht denkbar ist, dass der zeitlos-ewige Gehalt des Werks schon in der ungewollten Weiterführung der Stilisation der Wirklichkeit durch die Vision des Künstlers vollzogen werde, dass also die zeitlose Form von vornherein einen zeitlosen Inhalt empfängt. Viele Strömungen der Kunst hatten dieses Ideal, konnten es aber nur durch Selbsttäuschung realisieren; d. h. was sie hervorgebracht haben, waren zwar ewige Kunstwerke, waren aber ihrem Wesen nach von den anders Gewollten prinzipiell nicht verschieden. Denn das konkrete und erlebte zeitlose Wesen

des Inhalts der Werke ist doch nichts anderes, als die durchaus zeitlich bedingte Vorstellung des Künstlers von dem ewigen Inhalt seines Objekts, von seinen inhaltlichen Erfüllungen der Kunstformen. Wenn Sophokles, Corneille oder der Goethe der Iphigenie-Tasso-Zeit "Allgemein-Menschliche" Konflikte aufgriffen, in denen das ewige zeitfreie Wesen der inneren Menschen offenbar werden sollte, wenn *Signorelli*, Poussin oder Marées ein ähnliches ewiges Wesen der Sichtbarkeit für den erscheinenden Menschen und die ihn umgebende Natur suchten, so ist dieses "Zeitlose" gerade so zeitlich-historisch bedingt, wie es die "Natur" der Naturalisten (Filippo Lippi, *Teniers*, Courbet) ist. Dieses "Zeitlose" ist die erlebte Erfüllung der konkreten Ewigkeitssehnsucht einer konkreten Zeit, und weil die Kunst weder auf das Erleben noch auf seinen konkreten Gehalt verzichten darf, kann sie sich aus dieser Zeitgebundenheit nie befreien. Und sie soll es auch nicht, denn das wirkliche Erreichen des Zieles dieser Sehnsucht würde ihr Objekt gedanklich und abstrakt machen: das Wesen der Kunst aufheben. Ja schon in diesem, sich selbst missverstehenden und ein nicht gewolltes Ziel erreichenden Kunstwollen liegt eine grosse Gefahr für das Werk. Dass nämlich durch die bewusste und gewollte Distanz der Künstlers zu der ihn umgebenden Wirklichkeit durch seinen Wunsch sie so weit wie möglich zu entfernen

und hinter sich zu lassen, die innere Abstandslosigkeit des Werks getrübt oder in einer matten und dürftigen Weise erreicht wird. Indem der so wollende Künstler sich von allen zeitlich-gesichtlichen Inhalten loszurichten bestrebt ist und die Konkretheit der Utopie in seiner Vision für das Werk doch bewahren will, bleibt ihm nichts anderes übrig als die Form selbst zu dem allein Inhalt zeugenden Prinzip zu hypo<sup>sta</sup>tesisieren und jede inhaltliche Erfüllung (den ganzen Gehalt des Werks) aus <sup>dieser</sup> seiner Idee der ewigen Formen entstehen zu lassen. Dadurch wird aber der Abstand der Wirklichkeit von der ihr eigenen Utopie bloss übersprungen, nicht überwunden und zur verklärten Vollendung gemacht. Diese ausschliessliche Orientierung an die Form birgt wie wir wissen die Gefahr der blossen Virtuosität in sich, wo eine zwar abstandslose Welt im Werk entsteht, aber auf Kosten der Beziehung zur Bereitschaft-schaffenden Sehnsucht der Rezept<sup>iv</sup>en und dem Erreichen des Werks als Wirklichkeit: die Formwelt die so entsteht ist eben nur Formwelt und kann nur als solche erlebt werden, wenn die kalte und verstandesmäßige <sup>Sturheit</sup> ~~Beziehung~~ ihres be<sup>rie-</sup> ~~ziehungs~~losen Zusammenhanges mit sich selbst überhaupt ein Erlebnis im ästhetisch-phän<sup>omeno</sup> ~~al~~ogischen Sinn genannt werden darf. Jedoch in diesem Fall ist unter "Form" bei den wirklich in Betracht kommenden Vertretern dieses Kunstwillens etwas anderes zu verstehen: das konkret realisierte Werk ~~als~~ als Erfüllung der



Ewigkeits-Sehnsucht dieses schöpferischen Subjekts: die Ewigkeit des Werks als Norm des erlebten und zu gestaltenden Lebens, als platonische Idee jedes Seins, das im Werk nur "abgebildet" wird. Der Begriff der Form wird allerdings überspannt, <sup>nur</sup> aber deshalb weil diese "Form" alle Tendenzen des möglichen Kunstwerks wollens in sich fasst und zur Hypo~~th~~<sup>se</sup> der utopischen Wirklichkeit wird. Das Unerledigt-lassen der Dissonanz bleibt aber auch für eine so gefasste Form die ständige Gefahr, <sup>genau</sup> die Dissonanz ist nämlich der ~~Bek~~<sup>nicht</sup> ~~eh~~ungsbegriff der (in dem auf die Form intendierenden Erlebnis des Schaffenden) die Verbindung zwischen erlebter und utopischer Wirklichkeit herstellt. Die Dissonanz ist ihrer Form nach die Vorbedingung der Wirklichkeit des Werk, indem <sup>er</sup> durch sie die Theodicee-artige gleiche Existenz- und Wertintensität ~~als~~ im Werk Vorkommenden möglich wird. <sup>In</sup> ~~ih~~rem ~~inh~~alt nach ist aber die Dissonanz die konkrete Basis des Kunstwerks: nicht nur weil durch sie die spezifischen Formen entstehen und sich zu von selbständigen eigenen Gesetzen regierten Welten differenzieren, sondern weil die Dissonanz-auch innerhalb der einzelnen spezifischen Formen - das Prinzip der Differenzierung ist: aus der erlebten einzelnen Dissonanz, ihrer vertieften Überwindung und Einbeziehung in das konkrete einzelne Werk entsteht das Werk selbst. Der Inhalt der Dissonanz ist also konkretes Erlebnis, und ist also solches historisch, zeitgebunden;

hier ist der Punkt, wo (wegen der prästabilierten Harmonie von Erlebnisform und technischer Form beim Genie) die zeitlose Werkform un~~er~~<sup>e</sup>trän~~n~~bar mit den zeitlichen Erlebnisinhalten verbunden ist. Die Gefährdungen des Werkes also, die hier entstehen, sind folgende: Erstens kann die Dissonanz nicht zu ihrem wirklichen und für das Werk konstitutiven Sein ausreifen; nicht die die Wirklichkeit des Werks erschaffende Dissonanz wird gefunden, herausgebildet, als Bestandteil in das Werk hineingearbeitet und so überwunden, sondern es wird von vornherein eine Welt jenseits der Dissonanz gesucht; diese soll in der Vision erlebt werden, kann es aber infolge des Wesens der Vision nicht und aus dem ersehnten Jenseits wird ein abgeschwächtes und trübes Diesseits. Zweitens aber kann, aus den soeben erörterten Gründen, die in der zeitlosen Struktur der Form begründet sind, die Dissonanz nie aus dem Gestaltungsprozess und hiermit aus dem Aufbau des Werks selbst ausgeschaltet werden; wird der Versuch gemacht sie zu ignorieren, so zieht sie gegen den Willen des Schaffenden in das Werk ein und weil sie nicht als Dissonanz ausreifen und so in das ewigkeitschaffende Bündnis mit der Form treten konnte, verfälscht sie die Form, zieht sie in ihre (unüberwundene) zeitliche Inhaltlichkeit herunter, und belastet sie mit ungelösten, wenn auch abstrakt gewordenen Elementen: das Werk ragt nicht nur nicht als abstandslose Utopie aus der abstandsvollen empirischen Wirklichkeit heraus, sondern ist auch in

sich abstandsvoll: die Formen sind zeitlich belastet und verbogen und die Inhalte einer unerreichbaren Zeitlosigkeit wegen abstrakt und dürftig. Aus diesem Kunstwollen also, wenn es nicht ein bloss psychologisches Wollen seines Schöpfers ist (in welchem Fall es zu den unzähligen Arten von falschen Spiegelungen des phän<sup>men</sup>ologischen Willens gehört, die ästhetisch nicht in Betracht kommen), sondern wirkliches Kunstwollen, Wollen des phän<sup>en</sup>ologischen Schöpfers ist, so entsteht das epigonale Kunstwerk, das <sup>in</sup> dem was erreicht wurde (im Gegensatz zum Gewollten) das zeitgebundenste aller Werke ist, das mit dem Erlöschen der Empfindung, die es hervorgebracht hat, der sowohl abstrakt wie konkret abgeschwächten und getrübbten Vorstellung seines Schöpfers und seiner Zeit vom "Ewigen", nur die Bedeutung eines kulturhistorischen Zeitdokuments beanspruchen kann. Nicht nur die allergrössten Werke der Kunst beweisen, dass ihre Ewigkeit aus der Zeitlichkeit <sup>der</sup> (phän<sup>en</sup>ologisch) erlebten Lebensinhaltes ihres Schöpfers stammt, sondern auch innerhalb eines "Ewigkeit"-suchenden Kunstwillens jene, bei denen ein zeitgebundenes Ideal des Schöpfers für ihn mit solcher Intensität "ewig" wurde, dass der Prozess der Dissonanz-setzens sich doch irgendwie vollziehen konnte. Wenn die Gefahr und die Problematik auch für solche Werke besteht, so ist es doch denkbar, dass hier "Werke" entstehen: sie werden zwar nicht das Ewig-Blühende, Paradies-artig Vollkommene

der anders gearteten Werke besitzen, wohl aber die schöne und herbe Strenge einer in sich erstarrten Welt, die ~~als~~ immerhin die Utopie irgendeiner Sehnsucht ist. So entsteht der "klassizistisch" genannte Stil, dessen paradoxes Kennzeichen, dass er historischer und subjektiver ist als jeder andere, uns jetzt wohl kaum mehr paradox erscheinen wird.

So erscheint das "Neue" am Werk, vom Standpunkt seines Entstehens, nicht mehr <sup>nur</sup> als etwas Unabweisliches, sondern auch als etwas mit seinem Wert Verbündetes. Nicht in dem Zusammenhang mit dem Zeitmoment steckt eine Gefahr für den Schaffenden, vielmehr darin, dass er den paradoxen Weg zur Aufhebung seiner Zeitbefangenheit nicht finden wird und in Folge eines <sup>jakobin</sup> ~~patronischen~~ Versuches der Ueberwindung der Zeitlichkeit, ihr noch mehr und ausschliesslicher verfällt. Wenn also jedes Kunstwerk als "neu" bezeichnet werden muss, so ist damit weder eine blosse Kusserlich-tatsächliche Beschaffenheit, noch der Wert selbst gemeint, sondern eine bestimmte Qualität des Wertes: das <sup>gestaltete</sup> Werk hebt sich von allen vorangegangenen Wertrealisierungen durch diese seine Qualität ab, es objektiviert sich, indem das Qualitativ-Einzigartige des <sup>historischen</sup> Moments, das zu Folge des <sup>Hinzutretens</sup> von schönem "Neuen" als dem "alten" Kontinuum entsteht; es handelt sich also nicht um eine abstrakte Einzigartigkeit, sondern um eine <sup>konkrete</sup> Qualität, deren Wesentliches an die Richtung, Einmaligkeit und Eigenart der <sup>historischen</sup> Ablaufsreihe gebunden ist.

2.

Die Beziehung des schöpferischen Subjekts zu dem historischen Gesamtkomplex, den es vorfindet, und ihre Konsequenzen für die Struktur des Werks können nur begriffen werden, wenn das Subjekt nicht nur in abstrakter Einheitlichkeit, als bloße Bedingung der Entstehung des Werks, betrachtet, sondern konkretisiert, auf die Bestandteile an Produktivität und Gegebenheit hin, die seine momentane Subjektivität begründen, untersucht wird. Als solche kommen vor allem Motiv und Material in Betracht, und es muss bei jedem getrennt untersucht werden, wie das Verhältnis von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit sich in ihm gestaltet, um aus dieser Erkenntnis zu dem entscheidenden Zusammenhang zwischen zeitlichem Entstehen des Werks und zwischen seinem zeitlosen Wesen fortschreiten zu können. Für jede Betrachtungsweise, deren richtunggebendes Ziel nicht die konkrete Allgemeinheit des Werks ist, scheint es naheliegend zu sein, das Motiv aus der psychologisch-historischen Kontinuität heraus zu begreifen, im Gegensatz zu der metahistorischen Bedeutung, die das Material zu beanspruchen hat; es scheint als ob das Motiv - in gewissem Sinn der Keim und der Kern der Vision - mit der Persönlichkeit des Schöpfers als Individuum, und mithin als historischer Individualität innig und untrennbar verbunden wäre, während das Material - als

Substrakt der ewigen Form - seinem Begriff nach einem Jenseits der raumzeitlichen Differenzierung der Geschichte zugehörte. Das zeitlos-zeitliche Wesen des Werks zeigt sich aber gerade in der Falschheit solcher einseitigen *Orientierungen* ~~Anschaungen~~ dieses Bestandteils seines Entstehens, indem sich jede von ihnen, wenn auch in der Qualität nach verschiedener Weise, als zugleich geschichtlich und zeitlos erweist, konkretisiert sich das diesem phänomenologischen Charakter entsprechende objektive Gebilde in seiner wirklichen Beziehung zum Zeitablauf. Das Ewige am Motive, soweit es in die Phänomenologie des Schöpfers gehört, ist durch die ~~Art~~ *fort analysierte Harmonia* prästabilierte *form* zwischen Erlebnis ~~en~~ und technischer Form gesichert: das Motiv ist gerade das Stück "Leben", an welchem die Apriorität der Form sich als formende Apriorität der Erlebnisse ~~erweist~~. Denn das spezifische Wesen dieses Apriori ~~ens~~ besteht nicht etwa darin, dass jedes Erlebnis nur von ihm umformt erlebt werden kann (dann wäre es nur der psychologisch-qualitative Erlebnis <sup>o</sup> ~~erlebnis~~ des Subjektes), sondern darin, dass gewisse Erlebnisse schon als Erlebnisse einen nur im erreichten Werk ~~denk~~ *ist* ~~ba~~ren und zu ~~denk~~ *ist* ~~enden~~ Sinn in sich bergen, durch diesen Sinn eine nur ihnen eigene *Ballung* an Qualität und Intensität erhalten - und durch das Erlebnis dieser *Ballung* das Subjekt der Erlebniswirklichkeit zum phänomenologischen Subjekt verwandeln. So ist das Motiv, als Sinn und Inhalt dieses Erlebnisses,

phänomenologisch betrachtet das reine Erlebnis sub specie formae, dadurch aber läßt sich sein Wesen gar nicht aussprechen: das Motiv ist <sup>F</sup> dem phänomenologischen Bewusstsein transzendent; d. h. dass dieses Erlebnis für das phänomenologische Subjekt nur eine "Idee" (im Kantischen Sinne) ist, etwas was das Keim-erlebnis der Vision sein soll, aber nie ist noch sein kann. Denn die Vision, als phänomenologische Form der Wirklichkeit des Werks, ist ihrer eigenen Realisierung gegenüber relativ heterogen, sie bereitet nur den Weg zum Sprung, der die transzendente, wirklichkeitschaffende Werkform herbeiführt, vor, nicht aber den Weg zu <sup>je</sup> einem Sprung, der die Wiederkehr der reinen Form, die Realisierung des Werks, als vom Menschen geschaffenes, *technisch* gestaltetes Gebilde verursacht, während das Motiv nur als die Keimzelle dieses, dem phänomenologischen Subjekt transzendenten Werks definiert werden kann. Die methodische Art der Begreifbarkeit des Motivs liegt mithin nach dem erreichten Werk in der <sup>nah</sup>konstruktiven Psychologie des Schaffenden, woraus sich folgendes Verhältnis von Vision und Motiv ergibt: die Vision ist eine Wirklichkeit, während das Motiv ein Gebilde, ein *Ausfakt* ist; die Vision ist etwas sich im phänomenologischen Prozess Realisierendes, also etwas ihrem Wesen nach Dynamisches, während das Motiv unwandelbar, statisch ist; die Vision ist ein

<sup>F</sup> zwar der Anlass der Verwandlung des psychologischen Subjekts ins phänomenologische, gehört aber nur als solcher in die Phänomenologie, sonst ist es seinem Wesen nach

Erlebnis, wenn auch nur ein phänomenologisches, sie ist also mit der übrigen Erlebnismasse des Schaffenden in irgendeine organische Beziehung zu setzen, wie paradox und problematisch diese Beziehung auch sein mag, während das Motiv, soweit es sich überhaupt im Bewusstsein des phänomenologischen Subjekts spiegelt, welches Bewusstwerden durchaus nicht notwendig ist, ein "Einfall" ist, in sich geschlossen und allen anderen Erlebnissen gegenüber in dieser seiner absoluten Heterogenität beharrend. All dies bedeutet für das Subjekt sowohl eine grössere Freiheit dem Motiv gegenüber, wie sie in Beziehung zur Vision möglich war, als eine grössere Unfreiheit: denn die absolute Heterogenität des Motiv zu anderen Erlebnissen kann sich nur in dem ihm allein zukommenden und immanenten Werksinn offenbaren, sonst ist sein Erleben - gerade wegen dieser absoluten Heterogenität und ihrer Folge: des "Einfall"-Charakters - das Erleben eines Erlebnisobjekts, nicht aber einer in sich geschlossenen, sich zum selbständigen Leben substantizierenden Wirklichkeit, wie das Erlebnis der Vision. Einerseits "beherrscht" also das Subjekt seinen "Einfall", "benützt" ihn nach "Willkür", formt ihn <sup>um</sup> und fügt ihn - zur Wirklichkeit der Vision-Welt erweiternd - in selbstgeschaffene Zusammenhänge ein, andererseits ist es durch den dem Motiv immanenten Werksinn absolut gebunden, die Freiheit des phänomenologischen Subjekts dem Motiv gegenüber kann nur



dann ästhetisch relevant sein (besser gesagt: es gibt nur dann ein solches Subjekt und seine Freiheit), wenn die Freiheit nichts anderes ist als der Weg zur Entwicklung des im Motivimplizit<sup>te</sup> enthaltenen, dem Subjekt transzendenten Werksinn<sup>n</sup>. Das Motiv ist also dem Werk näher als die Vision, denn es vereinigt in sich seine letzten Paradoxien und Formen zugleich, denn es fehlt ihm ihre Wirklichkeit. (Daraus folgt zugleich, dass für jede Kunst<sup>ar</sup> ohne transzendente Wirklichkeitsform Motiv und Vision zusammenfallen. In der Phänomenologie, wo die reine Form nur als Stadium, nicht aber als selbständige Objektivation behandelt wurde, konnte eben deshalb dieses Problem nicht einmal berührt werden. Erst die struktiven Modifikationen des Werksinnes, die sich aus der autochthonen Vollendung der reinen Form ergeben und die erst später ausführlich analysiert werden können, ergeben die Möglichkeit, die daraus folgenden Konsequenzen in der Nachkonstruktion<sup>iven</sup> der Psychologie näher zu behandeln. Wenn also hier vom Werk und von der reinen Form gesprochen wird, so ist stets das Werk als Wirklichkeit und die wiedererrungene reine Form gemeint).

Die objektiv-struktive Seite dieses Verhältnisses ist, <sup>das</sup> das Motiv als das einzige - normativ und nicht ~~antizyklisch~~ antiästhetisch abstraktiv zu gewinnendes - isolierbare Element des Werks erscheint, welches durch eine Form konstruiert ist,

die wie sehr sie auch von der Form des Werkes selbst verschieden sei, mit dieser doch in einem bestimmten Sinne homogen ist: das Motiv ist als Formung geformt, nicht aber wie die anderen Werkelemente (die gegenständlichen etwa) als "Leben", als "Wirklichkeit". Der Werksinn dieser Formung ist: Mass und Objektivation der immanenten Vollendung des Werks zu sein. Indem im Motiv implizit<sup>te</sup> alles enthalten ist, was sich im gesamten Werk zu einer in sich geschlossenen und vollkommenen Welt rundet, gibt das Motiv sowohl die Grenze des <sup>r s</sup> ~~des~~ ~~seinsollenden~~ Fülle dieser Vollendung, durch das Postulat der blossen Explicierung seines immanenten Gehalts, wie das Mass in der Strenge des Ausscheidens, durch die Forderung seiner totalen Ausschöpfung an. Die zweiseitige Abstraktheit des Motivs, die sich hierdurch sowohl ~~sowohl~~ dem Werk wie der Erlebniskon-  
~~straktivität~~ <sup>sinn</sup> gegenüber zeigt, ist, dass im Motiv ein Lebenselement oder eine gewisse Gruppierung vom Lebenselementen in eine solche Beziehung zum letzten objektiven Sinne des Werks kommt. Einerseits ist das Motiv dem "Leben" ferner als das Werk, denn die Form die es umschliesst, konst<sup>itui</sup>ert es durchwegs als künstliches Gebilde, das nur in Beziehung zum Werk einen Sinn bekommen kann (die Skizze, die im eigentlichen Sinne die Darstellung des blossen Motivs ist, zeigt am klarsten diese Entfernung) und an und für

sich gar keine Antwort auf die Bedürfnisse ist, von welchen aus das Werk gefordert wird, andererseits ist es aber dem "Leben" näher als das Werk, denn es ist trotz allem ein "Stück" Leben, das, als Leben, unmittelbar und deshalb in abstrakter und dem phänomenologischen Subjekt transzendenter Weise von der Werkform selbst umklammert wird, sich aber sonst, im Gegensatz zur Insihtgeschlossenheit des Werks, von den übrigen Erlebnissen nicht zu isolieren vermag.

┌ Diese abstrakte Vereinigung von einem "Stück" Leben mit dem ~~Konstitutiv~~<sup>Kristallisa</sup>tionenspunkt des Werks, was das Wesen des Motivs ausmacht, gibt die Möglichkeit der Klärung, wie Geschichtliches und Zeitloses sich in ihm vermischen: das hier wesentliche struktive Kennzeichen des Motivs ist, dass sein Inhalt von einer zusammenfallenden Doppelformung umschlossen wird: von der Werkform, die es zum Motiv, und von der Erlebnisapriorität des ~~Schaffenden~~ Schaffenden, die es zum <sup>in</sup> eigenen Erlebnis, zum <sup>ein</sup> "Anfall" macht. Indem nun, wie früher gezeigt wurde, die normativ schöpferische Gesinnung durchaus nicht darauf ausgehen darf, künstlerische Formen und das Ewige an ihnen als etwas der historisch ver~~schobenen~~<sup>uher</sup> Individualität des Schaffenden Entgegengesetztes zu erleben, ist die phänomenologische Tendenz gegeben, den Werksinn dieser Doppelformung hinter - besser gesagt: <sup>in</sup> ~~in~~ der Subjektivität der Erlebnisform verschwinden zu lassen. Dadurch sind Zeitlosigkeit und geschichtlich-

zeitliche Determiniertheit unlösbar im Motiv verflochten: es kann als Inhalt wegen seines Erlebnischarakters nur das von dem historischen Moment gelieferte besitzen (dass im Erlebnis und für das Erlebnis alle ~~und~~ ausser diesem Moment liegenden Möglichkeiten - Bildungselemente, Werte etc. - auch der von dem Moment getroffenen Auswahl unterliegen, bedarf wohl keiner Erklärung). Seine Form ist an das qualitative Erlebnis ~~aus~~ a priori des Schaffenden und dessen Zugehörigkeit zum geschichtlichen Ablauf gebunden. Zugleich aber erhält es ausschliesslich daraus seine Existenz als Motiv, dass es die Möglichkeit zur Entfaltung eines Werkgebildes implizit ~~zu~~ <sup>se</sup> zu sich ~~be~~ <sup>in</sup> zwingt, dessen Vollendung, sowohl der Abschliessung wie der Totalität nach, von den zeitlosen Normen der Aesthetik garantiert und geregelt wird. Die Möglichkeit der Entstehung des Werks erfordert also sowohl dass die ewigen Normen der einzelnen Kunstarten, <sup>als</sup> ausschliessliche und normative Bedingungen ihrer Realisierung ins zeitlich-geschichtliche <sup>hinunterreichende</sup> Differenzierungsmöglichkeiten enthalten, wie dass es Typen der Formung der Erlebnisse durch ihr qualitativ-apriorisches <sup>Schema</sup> Leben gäbe, welche den zeitlosen Postulaten, die die Existenz einer Werk-Welt verbürgen, entsprechen können. Das Aufeinanderhinweisen und Zusammenfallen der beiden Formungen ist aber hier durchaus abstrakt: seine Existenz muss gefordert, aber nur als blosses

"Das" der Existenz und nicht als ihr qualitativ differenziertes "Wie" kann es begriffen werden. Weder vom Werk noch vom Erlebnis aus kann eine apriorische Gliederung der Motive aufgezeigt werden, in der die Faktizität dieses Zusammenhanges sich zur eigenen Logizität <sup>geklärt</sup> ~~zeigen~~ würde: es gibt also weder eine geschichtsphilosophische Typologie der möglichen Motive, wo von den apriorischen Bedingungen seiner historischen Existenz aus die Systematik seiner Beziehung zu den ewigen Normen sich in einer wiederkehrenden Typik krystallisiert, noch ein vom Werk aus konstruierbares System möglicher Motive, denen der geschichtliche Ablauf <sup>als</sup> ~~der~~ Realisierung korrespondiert. Keine Geschichte der Motive kann seinen ästhetischen Sinn erreichen, und jede seiner meta-historischen Gruppierungen kann nur eine Uebersicht, aber keine Systematik ergeben.

Der letzte Grund dieser Irrationalität ist, dass das Motiv nicht nur auf ein formales Apriori gewisser Erlebnisse ist, sondern auch, in seinem Wesen einen konkreten und darum notwendigerweise einmaligen Erlebnisinhalt enthält. Weil nun seine formale Seite an dieses Einmalige des Inhalts vollkommen angepasst sein muss, muss es selbst den Stempel der daraus folgenden Unvergleichbarkeit und Ungeeignetheit zur Systematisation an sich tragen. Ein diesem sowohl verwandtes wie entgegengesetztes

Verhältnis von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit weist das Material auf. Wir haben das Material als Substrat der Werkform definiert; konkreter ausgedrückt bedeutet diese Definition, dass unter Material die Summa und das System der sinnlichen Wirkungsmöglichkeiten zu verstehen sind, die einer bestimmten Formung zu Gebote stehen. ~~Es~~ <sup>Schon</sup> durch diese Definition ist der Glaube an eine kunst-"materialistisch" fundierte Ausserzeitlichkeit des Werks erschüttert: wie sehr auch der Schein dafür ~~spricht~~ spricht, dass die Kunst an das gegebene Material gebunden und dieses dem Wandel des Zeitablaufs nicht unterworfen wäre (man denke an das Verhältnis von Plastik und Marmor, um gerade diese "zeitloseste" Kunst als Beispiel zu nehmen), so zeigt sich <sup>h</sup> hier gleich der Denkfehler des Kunstmaterialismus: die Verwechslung des naturwissenschaftlichen und deshalb notwendigerweise unhistorisch-"ewigen" Begriffes der *Materie* mit dem ästhetischen Begriff des Materials. Keine naturwissenschaftliche Begriffsbildung darf im Begriff: "Marmor" irgend etwas geschichtlich Wandelbares zugeben und wenn das ästhetische "Wesen" des Marmors mit seinem naturwissenschaftlichen Sein identisch wäre, so hätten wir hier tatsächlich ein Werkelement vor uns, das in keine Beziehung mit der Geschichte gebracht werden kann. Der Marmor ist aber, ästhetisch betrachtet, das Substrat eines rein optischen Relationssystems, das mit Hilfe von Erhöhungen und Vertiefungen

(die von einer Systematik in der Verteilung des Lichtes und des Schattens abhängig sind) ein dynamisches Gleichgewicht zwischen kubischen und flächenhaften Gesichtseindrücken hervorbringt. Durch die Beziehung dieser beiden Faktoren zu einander, des sinnlichen Wirkungspostulats der Form und der sinnlichen Wirkungsmöglichkeiten des Materials wird das Wesen des Materials ästhetisch bestimmt und begrenzt. Die Beantwortbarkeit der hier auftauchenden Fragen kompliziert sich <sup>aber</sup> auch noch dadurch, dass das Material als Substrat der Werkform, nicht bloss Substrat der reinen, sondern auch Substrat der transzendenten Form ist, dass also sowohl Wirkungspostulat wie Wirkungsmöglichkeit sich nicht nur auf die homogene reingemachte Sinnlichkeit der Form, sondern auch auf die symbolschaffende Sinnlichkeit der "Einbeziehung alles Einbeziehbaren" richten. Diese Verbundenheit der ~~reinen~~ <sup>reinen</sup> Form mit der transzendenten ist, wenn sie einmal vorhanden ist, unauflösbar; d. h. dass in dem Begriff der sinnlichen Wirkungsmöglichkeit des Materials nun auch seine Potenz und Qualität zum Symbolischen mit einbegriffen ist. Diese Wirkungsmöglichkeit selbst ist aber durch die Variationsmöglichkeit jener Faktoren determiniert, deren Gleichgewicht herzustellen das Problem der Form ist, die in der Ästhetik nie vorkommenden, rein begrifflichen Einseitigkeit ihres bloss gedachten Wesen, die Grenzen bestimmen, innerhalb deren Gebiet je eine Formung

ihre Werkwelt schaffende Kraft bewähren kann (in unserem Beispiel: das Kubische und das Flächenhafte). Die Variabilität des Gleichgewichts kann sich aber zu dem Problem der transzendenten Formung (der "Einbeziehung") nicht gleichgültig verhalten: es ist notwendig, dass zwischen Qualität und Quantität der "Einbeziehung" und der Art des möglichen Gleichgewichtes ein bestimmter Zusammenhang bestehe, dass also die Prävalenz des einen Faktors die "Einbeziehung" begünstige, die des anderen nicht, dass der eine Faktor ein Prinzip der reinen, der andere das der transzendenten Form sei, dass in dem einen die Sinnlichkeit des Materials selbst, in dem anderen seine symbolische, gestaltende, wirklichkeitschaffende Sinnlichkeit, seine Sinnbildlichkeit sich ausspreche. Die vorhin postulierte Unzertrennbarkeit der beiden Werkformen ist durch das Prinzip des Gleichgewichts, das ja das Dasein und die Valenz beider Faktoren <sup>und</sup> erfordert, nur Variabilitäten der Prävalenz ermöglicht, gesichert. So offenbart sich im Block das kubische Prinzip des Marmors, sein sinnlicher Wirkungswert als Masse, während seine Bearbeitbarkeit als ein System von auf einander bezogenen Erhöhungen und Vertiefungen, das durch den Block nur begrenzt, aber nicht bestimmt ist, dessen Einheit gerade in dem Sich-Zusammenschliessen aller Teile zu etwas von einem Aussehenpunkt Balanciertem und Homogenem, zu einem quasi



flächenhaften Zusammenhang ("Relief"-Auffassung) besteht, der Träger der sinnbildlichen Materialität ist. In jeder Marmorplastik muss ein Gleichgewicht dieser beiden Prinzipien der Materialpotenzialität erreicht werden und in dem so zustande gekommenen Formenkomplex repräsentiert der Block die Sinnlichkeit, das Relief die Sinnbildlichkeit des Materials, der Block die reine, das Relief die transzendente Form, wobei jedoch nie vergessen werden darf, dass das Setzen des einen Prinzips das des anderen bedingt, dass sie also beide nur Tendenzen, in realisierter Reinheit nur Denkmöglichkeiten, *nicht* aber ästhetische Realitäten sind. Daraus ergibt sich für das Material in Bezug auf seine immanente Wirkungsmöglichkeit folgende Typologie der möglichen Gleichgewichtsverhältnisse: bei Prävalenz des Prinzips der reinen Form ist eine Tendenz zur möglichen Reduzierung der "Einbeziehungen" (Ägyptische Plastik) und andererseits eine, die zum Maximum desselben hinstrebt (Michelangelo) denkbar; bei der Prävalenz des Trägers der transzendenten Form hingegen kann sowohl die Tendenz zu einer sehr starken, wenn auch eventuell bis zur *Unapprehensibilität* verarbeiteten Korrektiv<sup>no</sup>alle des ersten Prinzips (Griechische Plastik) wie eine möglichste Abschwächung derselben ("malerische" Plastik) wirksam sein.

Diese Typologie der möglichen Tendenzen ist ihrem Wesen nach sowohl geschichtlich wie übergeschichtlich; sie ist von jedem Zeitablauf unabhängig,

denn es entfalten sich in ihr bloss die Möglichkeiten des Materials, welche ihm seinem zeitlosen Begriffe nach angehören, und unabhängig von ihrer Realisation in der Zeit sind; sie ist aber zugleich in ihrem innersten Wesen geschichtlich, denn das principium differentiationis ergibt sich aus einem Moment des Materials, das - ebenfalls seinem zeitlosen Begriff nach - historisch determiniert ist. Dieses Moment ist der Begriff der "Einbeziehung"; zugleich der Punkt, wo die Wechselwirkung von Wirkungspostulat und Wirkungsmöglichkeit begriffen werden kann. Wir sehen: die sinnlichen Wirkungspostulate der Formung sind an sich vom Material unabhängig; wir können dies nun konkreter formulieren: in den Wirkungspostulaten spricht sich der Wille zur Schaffung einer ganz bestimmten Werkwelt aus, wo die Gesinnung, aus der der Wille entspringt, Fülle und Mass, Art und Masse dessen bestimmt, woraus, als inhaltlichen wie formellen Elementen, diese Welt sich aufbauen soll. Das Material kann nur die Grenzen der Möglichkeiten für die Realisierung angeben: nur solche Gesinnungen werden überhaupt ästhetisch relevant, deren Richtung mit den vorgezeichneten Tendenzen des Materials übereinstimmen, und nur insofern werden sie ästhetisch bedeutsam, als sie diesen entsprechen. Als Denkmöglichkeiten, als Folgerungen aus dem blossen Begriff des Willens zum Schaffen einer Werkwelt können

aber auch noch andere Gesinnungen abgeleitet werden, die - immanent logisch betrachtet - sich in gar nichts von den anderen unterscheiden, nur werden diese sich nie realisieren können, während jene sich am Material schöpferisch erweisen. Dass es sich *aber* hier nicht um ein müßiges Denkeperiment handelt, zeigt die Existenz problematischer Stilprodukte, die, wenn sie auch ästhetisch irrelevant sind und nur kulturgeschichtlich vorkommen, so doch beweisen, dass die prä<sup>i</sup>stabilisierte Harmonie zwischen Wirkungspostulat und Wirkungsmöglichkeit nur aus dem erreichten Werk<sup>nach-</sup>*konstruktiv* gefolgert, nicht aber aus dem blossen Begriff der sinnlichen Wirkungspostulate abgeleitet werden kann; die harmonie praestabilité ist also nur eine Erklärung des ästhetisch Realisierten (die Bedingung seiner Realisation), der Begriff dessen aber, was sich ästhetisch realisiert, ist inhaltlich unerschöpfbar und enthält neben den zahllosen Realisierungen auch noch unzählbare  $\neq$  Tendenzen, die sich von jenen nur durch die Unmöglichkeit ihrer Realisierung <sup>d-</sup>untersche~~den~~den. Die Wirkungspostulate können also keine Systematik aufweisen: sie sind rein geschichtlich, d. h. sie entspringen aus der Vorstellung, die ein Zeitpunkt vor der Erfüllung seiner eigenen Sehnsucht nach einer ihm spezifisch<sup>er</sup> angemessenen utopischen Wirklichkeit empfindet. Selbst die Typik dieser Postulate kann also nur ein a posteriorisches Ordnen

und Zusammenfassen der historisch bereits realisierten Postulate sein, keine apriorische Ableitung der Realisierungsmöglichkeiten aus dem Begriff des zu Realisierenden; nur eine empirisch-historische Typik, keine geschichtsphilosophische. Und die Begrenzung, die sie durch die Typik der Wirkungsmöglichkeiten des reinen Materials erfährt, kann auch nichts an dieser Struktur ändern: die vier Tendenzen, die wir dort aus dem Wesen des Materials apriorisch abgeleitet haben, sind nur als Tendenzen apriorisch, als solche aber ganz unabhängig vom historischen Zeitablauf und von geschichtlicher Realisierung; sie geben nur die Grenzen an, innerhalb deren Geltungsreich Realisierungen überhaupt möglich sind; ihre Bestimmungskraft auf die Postulate ist rein ausscheidend und negativ, sie konstituieren nur das Das der Realisierung, nicht aber deren Wie! Denn die Apriorität dieser Typologie hört mit der Ableitung der vier Tendenzen auf und es ist undenkbar, aus dem Begriff eines jeden weitere Untertypen etc. bis hinab zur einmalig-historischen einzelnen Realisierung zu finden; innerhalb jeder Tendenz herrscht die Unsystematisierbarkeit des historisch Einmaligen. Die Verflechtung von Zeitlosigkeit und Geschichte hat also hier auch etwas von der blossen Faktizität, die wir bei der Analyse des Motivs gefunden haben, wenn sich diese auch innerhalb des Rahmens einer übergeschichtlich-apriorischen

Typik ~~aus~~<sup>s</sup>prechen muss. Nur ist der Grund gerade der entgegengesetzte: während wir dort einen nicht logisierbaren Erlebnisinhalt vorfanden, haben wir es hier mit blossen Formen (mit Postulaten und Möglichkeiten der Wirkung) zu tun, die zu ihren Realisierungen im Einmalig-Historischen nur in dem abstrakten Verhältnis der *Potentia* stehen. Selbst der Begriff ~~Wirklichkeit~~ "Wirklichkeit", dem durch die "Einbeziehung alles Einbeziehbaren", durch die Unzertrennbarkeit von reiner und transzendentaler Form, hier eine so entscheidende ~~Wirk~~ Bedeutung zukommt, *verhant* in vollkommener Abstraktheit: auch er ist nur ein Prinzip, nur die Tendenz zu einer "Wirklichkeit überhaupt", modifiziert also diese Struktur in keiner Beziehung,

3.

Nur die Analyse von konkreten Formungen, wo sowohl das Historisch-Einmalige als Formgeworden, wie das Zeitlos-Aesthetische als inhaltserfüllt da ist, wo es sich also um die Beziehung von Formen zu einander, nicht aber um die von Formen zu möglichen Inhalten überhaupt oder umgekehrt handelt, kann uns über diese Faktizität hinausbringen. Die beiden Formen, auf deren Beziehung es hier ankommt, sind Technik und Stoff. Durch ihre Gegenüberstellung wird der gesamte Komplex, sowohl der der Werkwelt wie der seiner Entstehung umfasst, nicht mehr ein Teil dieses Komplexes in seiner Beziehung zu den anderen untersucht; zugleich aber muss manches früher als Einheitliches Behandelte sich in eine Zweifelt auflösen: denn indem der gesamte Entstehungskomplex des Werks auf den in der Formung erreichten objektiven Sinn hin betrachtet wird, muss sich das Formende v. ~~dem~~ Geformten scheiden und da jedes Element, wie wir sahen, gerade aus dem Zusammenwirken und Aufeinanderweisen beider entstanden ist, muss es sich hier in diese seine Bestandteile auflösen. Dass einerseits <sup>der</sup> ~~aus~~ hier als das Geformte definierte Komplex sich in seiner Beziehung zur Welt, die, dem Begriff nach, vor ~~de~~, Werk liegt, als Form auftritt und dass wir andererseits zu einem Gesichtspunkt gedrängt werden, von dem aus auch das formende Prinzip

als etwas von Formen Umschlossenes erscheint, hebt die Absolutheit dieses Verhältnisses innerhalb der Werkwelt nicht auf, ermöglicht vielmehr die hier beabsichtigte Analyse der Zeitlosigkeit und ~~max~~ Historizität des Werks. Wenn aber hier Stoff, Summe und Einheit des Geformten, Technik, System und Einheit der formenden Prinzipien bedeutet, so *müssen* beide Begriffe von allen anderen möglichen Gegenüberstellungen des Formenden zu dem Geformten streng unterschieden werden. Der Gegensatz, auf den es hier ankommt, entsteht in Bezug auf den objektiven Werksinn des Schaffensprozesses und hat deshalb weder mit seiner phänomenologischen noch mit seiner nachkonstruktiven Struktur etwas gemein. Während also in der Phänomenologie mit dem dynamischen Begriff der Technik, als Inbegriff der künstlerischen Tätigkeit, der (ebenfalls dynamisch, in der Arbeit der Realisierung zum eigentlichen Leben erwachende) Begriff der Vision kontrastiert, d. h. der objektive Faktor mit dem subjektiven; während wir in der nachkonstruktiven Psychologie (aus Gründen, die erst dort klarwerden können) als Substrat der Technik, die dort die einzige Objektivierung des künstlerischen Formungsprinzips ist, das Material vorfinden werden, also einen Kontrast des Geistig-Aktiven zu dem Sinnlich-Potenziellen; während sowohl in der Phänomenologie wie in der nachkonstruktiven Psychologie

der Rezeptiven die inhaltliche Erfüllung den normativen Gegensatz zum Formbegriff bildet, drückt sich hier das Wesen des Kontrastes in dem Einandergegenüberstehen des eigentlichst-Künstlerischen und des ausserkünstlerisch-lebenhaft "Einbezogenen" aus. Es scheint deshalb, als ob es sich hier weder nur um das Verhältnis der reinen Form zur transzendentalen handeln würde, als ob Technik nur ein dynamisch gewordener und dementsprechend subjektiver Abglanz der reinen und Stoff nichts als ein halbfabrikatartiger Zustand der transzendentalen Form wäre. Doch einerseits stossen wir auf dem Technik-Stoff-Gegensatz auch dort, wo wir die beiden Formbegriffe isoliert betrachten, also innerhalb jeder der beiden Formen (die schon aufgewiesene und noch zu analysierende Gestaltungs eventualität der reinen Form und die phänomenologische Problematik des Naturalismus bezeugen es), und andererseits besteht die Rolle der wiedererscheinenden reinen Form in dem Gebilde, das aus dem Zusammenwirken beider Formen <sup>ent</sup>steht, nur unter anderem und nur in dem Sichtbarmachen der Technik; diese Technik ist als Gestaltungsprinzip unabhängig von der reinen Form vorhanden, nur ist sie dem Als ob des Naturhaft-Gewachsenen, der Maxime der transzendentalen Formung unterworfen und dadurch unsichtbar geworden. Wenn wir also die Technik als den Inbegriff der künstlerischen Formungsprinzipien im Zustand der Aktivität



und der Aktualisierung definieren, so <sup>wird es</sup> ~~wird es~~ verständlich, warum ihr in der Phänomenologie die Vision, in der nachkonstruktiven Psychologie das Material kontrastieren, die beide Substrate, Prinzipien der Potenzialität sind; im Wesentlichen ändert sich der Begriff der Technik nicht, denn sowohl die Verschiedenheit der Kontrastbegriffe, wie die Veränderung, die durch sie der Begriff der Technik selbst erfährt, sind eben nur durch die Verschiedenheit <sup>der</sup> von den Sphärenstrukturen vorgeschriebene bedingte Aspekte. Es wird auch verständlich, dass die transzendente Form die Technik verschwinden lassen muss, da ihre gestaltete Wirklichkeit kein Prinzip der Aktualität erscheinen lassen darf und der Aktualisierungsprozess mit ihrem Erreichen als vollendet gedacht werden muss. Es wird aber auch verständlich, dass die in der wiederkehrenden reinen Form offenbar gewordene Technik nicht den gesamten Begriff der Technik umfassen kann; der Sinn der Technik in dieser Formung ist nur der Gebildecharakter des Werks sichtbar zu machen, ohne seine Wirklichkeit aufzuheben, die Technik erscheint hier also bloss als ~~Das~~ das Prinzip der Aktivität überhaupt, dessen Da-Sein dieses nicht von selbst gewachsene, sondern von Menschenarbeit geschaffene Wesen des Werks sinnfällig macht. Der Begriff der Technik umfasst hier bloss das sinnlich Sichtbare

der bereits vollzogenen technischen Arbeit; Technik ist hier bloss ein Symbol der Aktivität, nicht die Aktivität selbst, bloss die Tatsache des Aktualisierthabens, nicht die Aktualisierung selbst. Dadurch kann die oben formulierte Definition der Technik, die sich weder auf eine dem Werk zugeordnete subjektive Sphäre, noch auf ein Formungsprinzip des Werks, sondern auf die Idee des gesamten Werks bezieht, einen klareren und konkreteren Sinn erhalten: Technik bedeutet die Einheit und das System jener Prinzipien, durch deren Hilfe sämtliche möglichen Substrate des Werks zur Werkform erhoben werden; Technik ist also weder die Form selbst, denn diese ist Resultat und die Technik Mittel, noch der Prozess, der zu ihr führt, denn der Prozess ist ein subjektiver Weg, während die Technik eine objektive Bedingung ist. Das Verhältnis der Technik zu seinem Substrate ist das der Aktualisierung zur Potentialität und muss sich deshalb, je nach der verschiedenen Qualität der Beziehung der einzelnen Werkelemente zu ihren möglichen Realisierungen, den verschiedenen Werkelementen gegenüber verschieden gestalten. So ist die Beziehung der Technik zu allem auf die reine Form bezogen ein einfaches Realisieren, während derselbe Prozess der Aktualisierung paradox wird, wenn es sich darum ~~W~~ handelt, eine Wirklichkeit zu gestalten. Im ersten Fall verschwinden Technik und Material in ihrer realisierten Einheit

und der Anteil des potenziell Gegebenen ist von dem des Aktualisierens untrennbar; im zweiten Fall entsteht jene relative Unabhängigkeit beider von einander, von der bereits in der Phänomenologie die Rede war und die sich darin offenbart, dass die Technik sowohl die Tendenz zum Untergehen in der gestalteten Gegenständlichkeit, *Sie* mit ihrer oben erwähnten Einheit, mit dem Material, durchaus nicht gleichbedeutend ist,) als die Tendenz zur Entlassung nur von ihr abstammender und abhängiger Inhalte (Materialität, Stimmungsgehalt der Technik etc.) besitzt. In beiden Fällen ist aber die Technik unlösbar an das Material verknüpft, ja ihr Wesen drückt sich am schärfsten in der vollständigen, wenn auch paradoxen, Entwicklung alles im Material Enthaltenen aus, wodurch wir für diesen Zusammenhang zu dem Resultat gelangen, dass das Material - bei dieser Teilung des Werkkomplexes - auf der Seite des Formelements steht und als integrierender Bestandteil der Technik, als Bedingung ihrer Möglichkeit von ihrem Begriffe umfasst wird. Dieses Umfasst-sein des Materials ist aber kein vollständiges Aufgehen; gerade so wie der Begriff der Technik mehr umfasst als die in ihm enthaltene Materialität, so besitzt der Begriff des Materials auch eine Seite, die nicht restlos in die Reihe der Formelemente einzugliedern ist, nämlich die Möglichkeit der "Einbeziehung". Dass diese Eigenschaft des Materials

auch schon als formales Element behandelt werden musste, steht in keinem Widerspruch zu dieser Behauptung; diese Zweiseitigkeit ist vielmehr schon im Begriff des "Einbeziehens" enthalten: das "Einbeziehen" bedeutet einerseits das Umsetzen jeder Gegebenheit, der gegenüber die Wirkungspostulate einer Form geltend gemacht werden können, in die sinnliche Wirkungsmöglichkeit dieser Form, andererseits aber die Fähigkeit des Materials (als Wirkungsmöglichkeit) sich ihm an sich heterogenen Wirkungsforderungen, die von der Gegenständlichkeit der einbezogenen Gegebenheiten gestellt werden, anzupassen. Das Material ist also in doppeltem Sinn ein Prinzip der Potentialität: es ist die Möglichkeit der Technik und des Stoffes zugleich und dadurch der Punkt, wo sie unlösbar miteinander zusammenhängen.

Wir haben den Stoff früher als die Summe und die Einheit des Geformten bestimmt; jetzt sind wir in der Lage, dasselbe konkreter auszudrücken: wir haben unter Stoff den Gesamtkomplex der Erlebnisinhalte zu verstehen, zu dem sich das Motiv durch die Vision ausbreitet, soweit diese Erlebnisinhalte in <sup>er</sup> ~~der~~ Materialität der gesuchten Form aufzugehen fähig sind. Der Unterschied von Material und Stoff ist damit hinlänglich beleuchtet; es kommt jetzt nur darauf an, das Verhältnis zwischen Stoff und Vision einerseits und Stoff und Motiv andererseits

zu begreifen. Vom Motiv unterscheidet sich der Stoff dadurch, dass die ganze extensive Fülle des Gestalteten gerade in ihrem extensiven Ausbreitetsein ~~vollständig~~ umfasst, während diese im Motiv nur impliziert<sup>de</sup> enthalten ist. Daraus folgt freilich auch, dass das Motiv - infolge der formalen Beschaffenheit dieses Implicite - bei der hier vollzogenen Zweiteilung auch der Sphäre der Aktivität, der Technik, als Korrektivprinzip der Auswahl angehört, es bestimmt<sup>mit</sup> ~~was~~ aus der Fülle der Erlebnisinhalte, zu der sich das Motiv ausbreitet, in das Werk eingehen, zum Stoff werden darf. Der wesentlichste Unterschied zwischen Stoff und Vision ist, dass die Vision eine Wirklichkeit ist, also eine gewisse Parallelität zu dem gesamten Werk besitzt, während der Stoff, der inhaltlich dasselbe umfasst, seine Wirklichkeit erst durch das Bearbeitetwerden von der Technik erhält; das Wesen des Stoffes ist mithin gerade keine Wirklichkeit, sondern bloss Substrat einer zu schaffenden Wirklichkeit zu sein, den Komplex der Erlebnisse in einer solchen Weise zu formen und zu umfassen, dass sie einer Bearbeitung durch die Technik und dadurch der Werkwirklichkeit teilhaftig werden können, während die Formung des Visioninhalts schon eine Analogie, eine Art Gegenbild der technischen Formungen bietet. Wenn also die Formen der Welt der Vision zu den technischen Formen ebenfalls in einem

Verhältnis der Möglichkeit zur Aktualisierung stehen, so bleibt doch der Unterschied, dass diese Potentialitätsbeziehung bei der Vision eine Korrektiv- bei dem Stoffe eine Substratsrolle ist.

Damit sind wir aber noch immer nicht zu dem Punkt gekommen, wo Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit dieser Struktur klar werden könnte: Wir haben Technik und Stoff nur ihrer Weite, nicht aber ihrer Einheit nach analysiert und sind damit stets im Bereich des Werks selbst, oder besser gesagt innerhalb der rein objektiven Bedingungen seiner Entstehung geblieben. So verschieden nun das Wesen der Einheit für Technik und Stoff auch sei, das Eine haben sie gemein, dass sie in die normativ subjektive Sphäre der Entstehung des Werks hinüberleiten, dass das Prinzip der Einheit, obwohl es den Kern dieser objektiv-struktiven Elemente bildet, gleichzeitig und in einer Weise, die von seiner Objektivität untrennbar ist, etwas Erlebnishaftes an sich hat. Diese Einheit ist für die Technik, die als System der Aktualisierungsformen definiert wurde, ein Prinzip der Organisation, für den Stoff, dessen Wesen wir als Komplex und Summe von ausdrückbaren und auszudrückenden Inhalten umschrieben haben, eine *Direktive* der Auswahl und der Ballung, der Weite und der Dichtigkeit, für die Technik eine Form, durch deren Umfassung, durch das Inhaltwerden in ihr

sie selbst, als Form zur Konkretheit erwächst, für den Stoff die Essenz des von ihm, der der Technik gegenüber Substrat ist, Geformten, wo aber aus dem Geformten für die Form die Richtung und die Bestimmtheit erwächst. Das formende Erlebnis der Technik ist die Gesinnung; das vom Stoff geformte und ihn bestimmende Erlebnis die Aufgabe. Beide sind eigentlich Kategorien der nachkonstruktiven Psychologie des Schaffenden, können also in voller Ausführlichkeit erst dort behandelt werden, nehmen aber innerhalb jener Sphäre eine Stellung sui generis ein: sie sind keine Kategorien des Schaffenden der nachkonstruktiven Psychologie (wie Motiv, Material und Technik), sondern Kategorien der Voraussetzung dieser Psychologie; ihr Dasein garantiert die Existenz des nachkonstruktiven Schöpfers, indem sie die Möglichkeit der Aufstellung der Maxime dieser Sphäre (der Akribie) und ~~ihres~~ der Konkretisierung ihres Gehalts bieten. Ihre eigentliche Wirksamkeit liegt aber vor dieser Sphäre: sie ist mit dem realisierten Werk simultan gesetzt, während die nachkonstruktive Psychologie (begrifflich) nach ihm liegt. Sie sind aber auch keine Kategorie der Phänomenologie des Schaffenden, denn sie enthalten kein Hinstreben auf das Werk, was das auffallendste Kennzeichen dieser, vor dem Sprung liegenden, Sphäre ist, sondern sind die Voraussetzungen seines (bereits als realisiert gedachten) Geleistet-seins. Während also die ihnen

entsprechenden phänomenologischen Kategorien (der "Standpunkt" und die Dissonanz) sich nur auf Auswahl und Umgestaltung der Inhalte der Erlebnisswirklichkeit richten, an ihnen den Homogenisierungsprozess vollziehen und somit die Möglichkeiten des Schaffens herbeiführen, an sich aber nur richtungweisende Faktoren sind und an dem (phänomenologischen) Schaffensprozess keinen Anteil haben, beziehen sich diese Kategorien unmittelbar und die Gestaltung bestimmend auf die Formation des Werkes selbst. So stehen "Standpunkt" und Gesinnung, Dissonanz und Aufgabe als entsprechende Voraussetzungskategorien der beiden subjektiven Sphären nebeneinander, doch aus der Verschiedenheit der Sphären folgen ihre entsprechenden Verschiedenheiten, die uns vorläufig genügen müssen, um die jetzt nötigen Begriffe von Gesinnung und Aufgabe klarer zu machen.

Es ist uns bereits aus der phänomenologischen Analyse bekannt, dass der Begriff des "Standpunkts" aus den Problemen von Abstandslosigkeit, Abstand und Distanz entsteht und der "Standpunkt" als Ausgangspunkt und Möglichkeit der normativen Ueberwindung dieser Problematik am kürzesten definiert werden könnte. Indessen kann in der Phänomenologie das Wesen der objektiven Abstandslosigkeit des Werks nicht konkret hervortreten und selbst von den beiden Begriffen des subjektiven Abstands (Abstand des Schaffenden als erlebendes Subjekt



von den Objekten der gegebenen Wirklichkeit und sein Abstand als schaffendes Subjekt von dem Werk) kann nur der erste nicht nur konkret gemacht, sondern auch als in die normale Distanz positiv verwandelt begriffen werden. Aus dem zweiten Begriff des Abstandes können wir nur zu dem Begriff des Sprunges gelangen, der in seiner gänzlich begriffenen Konkretheit zwar die Beziehung des Subjekts zum Werk klarmacht, aber die Bedeutung dieser Beziehung für das Werk selbst nicht aufzuhellen vermag, also für den Sinn des Werks nur eine negative Klärung bietet. Weil nur der methodische Ort der Begreifbarkeit der Gesinnung in und nach dem erreichten Werk liegt, ist ihr Wesen gerade durch ihre Fähigkeit, die dort un-  
durch die Funktion  
beantwortbaren Fragen zu lösen, bestimmt; der Gesinnung, dass durch sie die objektive Abstandslosigkeit des Werks konkretisiert und der subjektive Abstand des Schöpfers zum Werk positiv umgedeutet werden kann (der Abstand zur Erlebnismöglichkeit kommt auf dieser Stufe nicht mehr vor). Der Werksinn des subjektiven Abstands bedeutet nun den Abstand zwischen Ausdrucksmittel und Ausdruck, der in die normative Distanz der fruchtbringenden Fiktion verwandelt werden muss, und die objektive Abstandslosigkeit des Werks selbst gewinnt einen konkreten Gehalt, wenn der utopische Massstab der Abstandlosig-<sup>s</sup>keit sowohl seinem Inhalt und seiner Qualität nach, wie in seiner Beziehung zu den Objekten, aus denen

sich die utopische Wirklichkeit aufbaut, festgestellt werden kann. Diese letzte Einheit des konkret gewordenen Werkes setzt eine Einheit der hervorbringenden Faktoren voraus (wenn diese dem phänomenologischen Subjekt auch transzendent ist): die Gesinnung. Sie ist die Erlebniseinheit, in der die Ausdrucksmittel als Wesensrevolantinen des Ausdrückenden (als System der Aktualisierung), die Objekte der Gestaltung als organisch eingeborene Glieder des Werkganzen und dieses selbst als utopische Einheit, Antwort und Erfüllung des leidvollen Würfels, das sich kaum zur Frage ballen konnte, erscheinen. Hier handelt es sich nur um die Analyse der Gesinnung, als Erlebniseinheit, die den Abstand der Ausdrucksmittel vom Ausdrückenden überbrückt, indem sie durch die formende Kraft ihrer Einheitlichkeit das in der Definition geforderte System der Technik ~~xxxxxx~~ leistet. Denn die lebenerweckende Macht der Technik, ihre Fähigkeit, den Abstand verschwinden zu lassen, verdankt sie ihrem Systemsein und dem Erlebniskern dieses Systems: ohne diese emotional-systematische Einheit verharret die Technik dem Stoff gegenüber in einer vollkommenen <sup>strakth</sup> ~~Abstraktheit~~ (Abstand zwischen Ausdrucksmittel und Ausdruck); sie ist abstrakt den Elementen des Stoffes gegenüber, weil sie diesen eine ihnen wesensfremde Uniformität (Materialität der Technik) aufzwingt, abstrakt ihren ~~xxxxx~~ Beziehungen gegenüber,

weil diese durch ihnen ebenfalls wesensfremde technische Zusammenhänge ersetzt werden, und dem Stoff als Ganzem gegenüber besitzt sie gar keine Möglichkeit des Ausdrucks. Diese Abstraktheit der blossen Technik, der wir in der Phänomenologie mehrmals begegnet sind, hebt die Gesinnung als vereinheitlichende Formumfassung der Technik auf, weil sie eine Stellungnahme zu dem, von der Technik umgrenzten und erschaffenen, möglichen Welten ist; sie steht zu diesen Welten in einem ähnlichen Verhältnis wie der phänomenologische "Standpunkt" zu den auf dem Weg der Homogenisierung gewinnbaren, reingewordenen Komplexen der Erlebniswirklichkeit. Während aber mit dem Setzen des "Standpunkts" nur die Idee und die Möglichkeit der Werkwelt vorweggenommen, nur eine, im Wesentlichen negative Auswahl getroffen und das Positive von anderen Faktoren geleistet wird, bezieht sich die Gesinnung direkt auf die Ausdrucksmittel. Sie fasst die Technik als in sich geschlossenes und eine immanente Totalität schaffendes System auf, dessen Einheit, Zusammenhang und Komplettheit nicht nur eine bestimmte Richtung in der Affinität zum Auszudrücken besitzt, sondern auch in sich selbst die Möglichkeit zu einer bestimmten Stimmungs- und Eindrucksqualität trägt. Dadurch steht ein System der Technik ihrem Substrate, dem Stoff, gegenüber, und weil das System von einer konkreten

Ausdrucksqualität getragen wird und nicht bloss die abstrakte Einheit der Aktualisierungsprinzipien überhaupt ist, kann es den Stoff, dessen Wesen im Verhältnis zur Technik gerade in seiner Konkretheit besteht, entweder überhaupt nicht aktualisieren oder es wird als die einzig mögliche Realisation seines innersten Wesens erscheinen. Dieses Alternativverhältnis des technischen Systems zum Stoffe ist durch die Struktur des Systems selbst bestimmt: weil das Prinzip der Einheit hier etwas emotional Betontes ist, kann diese Einheit nicht die abstrakt-harmonische Zusammenfügung aller möglichen technischen Elemente zu einem Systeme sein, sondern ein hierarchisch gegliederter Aufbau, in dem die Ausdrucksqualität des als zentral gesetzten Prinzips und ebenfalls hierarchisch determiniertes Verhältnis zur Qualität der anderen möglichen Prinzipien, in Auswahl und Gliederung eben von dem Einheit schaffenden Erlebnis, von der Gesinnung bestimmt wird. Dass diese Auswahl nur alternativ ist, d. h. dass die Technik selbst als abstraktes System möglicher Aktualisierungen, nicht unzählbar möglicher Prinzipien, deren jedes zum Herrschen fähig und deren Gesamtheit auf das jeweilig Zentrale in beliebig variable Beziehungen setzbar ist, zulässt, folgt aus dem Begriff der Technik, der von zwei Postulaten bestimmt und umgrenzt wird: erstens dass die Technik

einen Erscheinungskomplex zur Totalität einer in sich vollendeten Welt aktualisiere und zweitens dass dieser Prozess sich in Bezug auf ein bestimmtes durch die homogenisierende Kraft des "Standpunkts" reingewordenes Aufnahmeorgan vollziehe und der gestalteten Welt in dieser Relation eine vollkommene Klarheit und Sinnfälligkeit verleihe. Aus dem Zusammenwirken beider Postulate folgt, dass in der von der Technik aktualisierten Welt Erscheinung und Wesen des Gestalteten zusammenfallen müssen, aber auch dass dieses Zusammenfallen ein fiktives ist: es setzt als Maxime der Technik die Anschauung voraus, als ob die Aktualisierungsmittel der Technik (z. B. Linie und Farbe in der Malerei) Eigenschaften der gestalteten Objekte, sowohl ihrem Wesen, wie ihrer Erscheinung nach wären. Weil nun das technische System ein hierarchisches und auf ein Zentrum bezogenes ist, muss in ihm einerseits entweder das ~~Primat~~ Primat des Wesens, wobei den Erscheinungsfaktoren die Rolle der notwendigen und adäquaten Accidenzen zukommt, oder das Primat der Erscheinung, das dem Wesen die Bedeutung der aposteriorischen Einheit von Erscheinungskomplexen zuschreibt, vorhanden sein und andererseits muss jeder dieser möglichen Systemtypen auf das Primat eines Aktualisierungsprinzips und auf sein hierarchisches Verhältnis zu den anderen gegründet werden. Die Alternative im rein technischen

System ist die Frage, <sup>ob</sup> diese Gestaltung durch die Umfassung die Dinghaftigkeit realisiert (Priorität des Umrisses: lineare Gesinnung in der Malerei) oder ob sie aus der gestalteten Ballung deren Grenzen herauswachsen lässt (Priorität der Gestalt vor der Begrenzung: malerische Gesinnung). Diese Alternative fällt mit der von Erscheinung und Wesen nicht zusammen, wenn es auch unleugbar ist, dass Wesen und Umriss einerseits und Erscheinung und Gestaltspriorität andererseits eine gewisse Affinität zu einander haben; es kann gerade so, um beim Beispiel der Malerei zu bleiben, eine malerische, auf das Wesen gerichtete Gesinnung geben (Gézanne), wie eine mit dem Mittel des Umrisses die Erscheinung suchende Gesinnung (linearer Impressionismus im Florentiner Quattrocento).

Alle drei Paare der Alternative sind nicht durch die Idee der Technik selbst, sondern durch ihre, von der Gesinnung zustande gebrachte Systematisation bedingt, enthalten also in ihrem rein ästhetisch gefassten Begriff nicht bloss die einfache Faktizität der Geschichtlichkeit, sondern auch deren Notwendigkeit und Logizität. Denn der Begriff der Gesinnung ist ein geschichtlicher: er bezieht sich ja auf die Frage vom Abstand und Abstandslosigkeit, auf Qualität und Struktur der utopischen Wirklichkeit; die Gesinnung ist die aus dem Wirrsal und dem Leiden an der Wirklichkeit

zur Erlösung heimfindende Weltanschauung. Freilich ist sie dies bloss sub specie formae und deshalb fiktiv: sie ist ein formales Schema für die Angemessenheit der Werkwelt an die Aufnahmeorgane, nicht aber eine ~~Exze~~ Form, die irgend ein objektives Wesen der gegebenen Wirklichkeit treffen könnte. Dadurch ist aber der Begriff der Gesinnung auch einer anderen Richtung nach bestimmt und begrenzt: er bezieht sich nicht auf die Kunst schlechthin, sondern nur auf die einzelnen Kunstformen. Fiedlers Satz, dass <sup>es</sup> eine keine Kunst, sondern nur Künste gibt, bewahrheitet sich auch hier: es ist zwar möglich aus dem abstrakten Begriff der Kunst die rein formalen Elemente und Bedingungen ihrer Realisierung in den einzelnen Kunstformen abzuleiten, diese weisen aber, selbst in ihrer abstraktesten Formalität, auf die einzelnen Künste, als auf die eigentliche Bühne ihrer Verwirklichung, auf den natürlichen Ort ihrer Begreifbarkeit hin. Die Tatsache jedoch, dass die einzelnen Künste das originäre ~~Exkuzip~~ Element der Kunstbetrachtung sind, bedeutet dann auch noch, dass die durch Analyse der Kunst gewonnenen Formungsprinzipien sich innerhalb jeder Kunstform verschieden zu einander verhalten: wenn die Kunst als freischwebendes und in sich ruhendes Formgebilde definiert werden muss und wenn die einzelnen Kunstformen das konkrete Wesen des Aesthetischen ausdrücken, so

kann sich ihre Differentiation nur in der **Bezie-**  
**hungsqualität** der einzelnen Formungselemente zu ein-  
ander aussprechen; diese Qualität muss in jeder  
Kunstform verschieden sein und nur dass in diesen  
Formungen, wenn auch nur abstraktiv, dieselben Ele-  
mente und dieselben Elementar- und Möglichkeitsver-  
hältnisse aufgefunden werden können, garantiert,  
dass es überhaupt eine Einheit des Aesthetischen,  
einen Begriff der Kunst gibt. Wenn wir also hier  
die Struktur der von der Gesinnung zum System orga-  
nisierten Technik in Bezug auf ihre Geschichtlich-  
keit näher betrachten, so müssen wir betonen, dass  
es sich hier nur um eine Analyse der abstrakten Mög-  
lichkeit handeln kann: das eigentliche Feld dieser  
Analyse ist das System der Künste, wo jede einzelne  
Kunstform auf die ihr allein zukommende spezifische  
Qualität untersucht wird, die die Relation der For-  
mungsprinzipien zu einander in ihr aufnimmt; diese  
Qualität, sowie der durch sie inhaltlich konkreter  
gewordene Begriff der Gesinnung bestimmen dann die  
Art der Geschichtlichkeit für jede einzelne Kunst-  
form - welche dann selbstredend für jede Form eine  
verschiedene ist. Hier kann nur vom Prinzip, von  
der abstrakten Möglichkeit und von den Grenzen die-  
ses Verhältnisses die Rede sein. Diese abstrakte  
Umrahmung der tatsächlich historischen Typik bringt  
die Variabilität der beiden Alternativen in der  
hierarchischen Gliederung des technischen Systems



zustände. Wie verschieden auch in jeder einzelnen Kunstform die inhaltliche Erfüllung dieser Begriffe (Erscheinung und Wesen etc.) sei, wie sehr diese Formen auch dadurch von einander unterschieden sind, ob in dem endgültig einheitlichen System der Technik die Gesinnungsalternative vor der rein technischen das Primat hat (Drama) oder umgekehrt (Malerei), wie sehr es auch die einzelnen Kunstformen von einander trennt, welche Qualität den hierarchisch untergeordneten Elementen im Verhältnis zu den herrschenden zukommt, so ergibt sich aus dem unlösbaren Zusammenwirken der beiden Alternativpaare doch nur eine viergliedrige Typik als Schema der möglichen Variabilität: Primat des Wesens mit der Alternative der technischen Vorherrschaft des Umrisses oder des Aufbaus von innen heraus und Primat der Erscheinung, mit derselben Alternative in der weiteren Gliederung. Diese Typik ist in ihrem innersten Wesen geschichtlich: während in der Typik des Materials der abstrakte Begriff der Gesinnung nur als Prinzip der Differentiation überhaupt mit den rein ästhetischen Prinzipien in Berührung trat und dadurch die Typik überhistorisch abstrakt, ihre tatsächliche Verwirklichung geschichtlich-*irrationell* wurde, ist hier die Gesinnung nicht nur das formende Element dieses Systems, sondern auch an und für sich eine konkrete, von Inhalten erfüllte Form, weshalb die durch sie

hervorgebrachte Typik zugleich und in unzertrennbarer Weise geschichtlich und zeitlos ist. Ihre Zeitlosigkeit ist jedoch nicht mehr, wie in der Typik des Materials, ein abstrakter Rahmen der Verwirklichung, der deshalb dem immer "Neuen" dieser tatsächlichen Verwirklichung gleichgültig gegenübersteht, sondern der die Vollendung der Gestaltung garantierende Gesichtspunkt, der ganz dasselbe umfasst wie der die Konkretheit der Gestaltung begründende Gesichtspunkt der Historizität. Das Kunstwerk ist das Zeitlos-werden eines ganz bestimmten Zeitmomentes; diese Eigenschaft des ästhetischen Werts wird hier begreiflich. Die Idee des Kunstwerks (worunter jetzt die der einzelnen Kunstform zu verstehen ist) umfasst in ihrer zeitlosen Wesenheit jede Möglichkeit ihres Erscheinung/-werdens in dem geschichtlichen Ablauf; sie wählt, so könnte man sagen, von allen möglichen Erlebnisformen, die in unbegrenzter Variabilität stets als "neue" in dem historischen Prozess auftreten, diejenigen, als alleinig für sie relevante, aus, die den Anforderungen dieser Typik gemäss sind. Diese verlieren dadurch keineswegs ihren historisch-"neuen", einmaligen und unvergleichbaren Charakter, bekommen aber zugleich damit den Accent: von Ewigkeit her für das Zeitlos-werden in der ihnen angemessenen Kunstform prädestiniert gewesen zu sein. Da es sich hier um das Verhältnis

von Formen zu einander handelt, kann die Fragestellung zweiseitig sein. Es können erstens die Erlebnisformen einer Zeit (unabhängig von der Kunst gedacht) analysiert und typisiert werden, um dann zu fragen: welchen von den Kunstformen vorgeschriebenen Gesinnungen diese Erlebnisformen entsprechen, und inwiefern sie auf eine bestimmte Kunstform hinweisen: welcher der dort möglichen Typik sie angehören und welche qualitative Variation sie innerhalb dieser Typik hervorgerufen? Es kann also historisch-soziologisch nach der Möglichkeit der Verwirklichung der verschiedenen Kunstformen und ihrer Typik gefragt werden und es können "Bedingungsgesetze" aufgefunden werden, unter welchen historisch-soziologischen Voraussetzungen gewisse Kunstformen (oder gewisse Gesinnungstypen innerhalb der Kunstformen) möglich sind etc. Es kann aber von dieser Typologie der Gesinnung aus auch nach den Bedingungen der Realisation gefragt werden. Es ist möglich, vom Begriff einer Kunstform ausgehend die Möglichkeit der Gesinnungen zu untersuchen, die die Systematisierung und damit die Konkretheit ihrer Technik zu leisten fähig sind, um von dort aus bei den soziologisch-historischen Formen anzukommen, von denen diese Gesinnungen abhängig sind. Eine Soziologie der Kunst, d. h. eine Lehre von den Verwirklichungsmöglichkeiten der Kunstformen, das Auffinden von Gesetzmäßigkeiten in der historischen Realisation des ästhetischen

Wertes, ist also wenigstens als Denkmöglichkeit nicht abzuweisen, ja sie ist als Bedingung einer wirklichen und konkreten Erkenntnis des Komplexes: Kunst ein unabweisliches Postulat geworden. Allerdings setzt diese Soziologie ein vollendetes System der Künste und die darin erkannte Struktur jeder einzelnen Kunstform voraus.

Die Gesetze dieser Soziologie sind freilich negativ: Bedingungs-gesetze; sie können nur über die Möglichkeiten der Verwirklichung etwas aussagen, nicht aber über die Verwirklichung selbst; sie können nur feststellen, welche Gesinnungen, als Formen des Erlebnisses, da sein müssen, damit gewisse Kunstformen realisiert werden können - ob diese aber selbst bei Vorhandensein dieser Gesinnungen sich tatsächlich realisieren werden oder nicht, das kann natürlich in diesen Gesetzen nie ausgesprochen noch je aus ihnen gefolgert werden. Die eigentümliche Struktur dieser Gesetze ist, dass sie zugleich eine Norm und einen funktionellen Zusammenhang, keineswegs aber ein Kausalverhältnis enthalten. Die Beziehung der Gesinnung als Werkelement zu der Gesinnung als historisch-soziologische Erlebnisform ist eine normative: es wird von der Kunstform, als ästhetischer Norm aus das ihr entsprechende Sollen der Gesinnung gegenüber ausgesprochen, dem Normcharakter dieser Beziehung entsprechend, ganz unabhängig davon, ob in der Gesinnung die Möglichkeit

der Realisation des Sollens enthalten ist. Wenn hingegen von der historisch-soziologischen Wesenheit der Gesinnung aus nach ihrer Relation zu den Kunstformen gefragt ~~wird~~, welche für diese <sup>tra</sup>Be~~tr~~achtung unantastbare, von anderen Begriffsbildungen logisierte "Tatsachen" sind, gefragt wird, so ergibt sich ein funktioneller Zusammenhang: es werden mit einander homogene Formgruppen aufgefunden und es kann festgestellt werden, dass die eine nicht nur die unlösliche Bedingung der anderen ist, sondern auch, dass bestimmten feststellbaren qualitativen Aenderungen der in der einen Gruppe ebenfalls feststellbaren, mit ihnen gesetzmässig zusammenhängende qualitative Aenderungen in der anderen entsprechen. Damit ist aber über die Verursachung gar nichts ausgesagt; nicht nur weil das Werk dann als Produkt der Bedingungen erscheinen müsste, was es *evi-*  
*dent*erweise nicht ist, auch nicht weil wenn eine Kausalbeziehung da wäre, das Werk jedesmal entstehen müsste, wenn die Bedingungen gegeben sind und keine Hemmung, deren Typik aber dann auch auffindbar wäre, der Verwirklichung entgegentritt, sondern weil die Werkelemente, die zu den soziologischen Formen in eine funktionelle Beziehung kommen, selbst nur Bedingungen der Realisation des Werks und Bestimmungsprinzipien seiner Qualität sind, aber das Werk selbst weder vollkommen konstituieren noch hervorzubringen vermögen. Die Möglichkeit des Funktionsverhältnisses,

dass beide Formgruppen einander homogen sind, stammt ja gerade daraus, dass beide Bedingungen der Verwirklichung, nicht aber diese selbst oder deren Ursache sind. Dass die die Technik systematisierende Gesinnung den vollzogenen Sprung *voraussetzt* und deshalb in sich birgt, gibt diesem Verhältnis ein einzigartiges Cachet: trotz dieser Homogenität und ohne Aufhebung derselben trennt diese Beziehung zum Sprung die beiden Gruppen doch dem Wesen nach von einander. Dieser Unterschied ist das Bezogensein auf die Norm, das Enthalten der Wertrealisation, woraus sich eine von der Norm aus begrenzte und typisierte Möglichkeit der Variabilität ergibt, die für die andere, bloss historisch bestimmte Gruppe nicht besteht; sonst sind die beiden Formgruppen jedoch einander völlig homogen. Das Eigentümliche dieses Funktionsverhältnisses ist nun erstens, dass es bloss <sup>sei</sup> einseitig ist, d. h. das rein Aesthetische ist eine Funktion des Soziologischen - aber nicht umgekehrt; zweitens dass der funktionelle Zusammenhang eine parallele und begreifbare Qualitäts- und nicht Quantitätsänderung bei den Gliedern der Funktion bedeutet; drittens dass nicht jeder Veränderung im historisch-soziologischen Formkomplex eine Variation in der Werkgesinnung entsprechen muss. Hier offenbart sich am stärksten der Gesetzescharakter dieses Verhältnisses: es ist - unter den angegebenen Voraussetzungen - möglich, Aussagen von *restloser* All-

Allgemeingiltigkeit darüber zu fällen, welche historisch-soziologisch erkannten Erlebnisformen (und in Zusammenhang mit ihnen: welche historisch-soziologischen Konstellationen überhaupt) die Realisation einer bestimmten Kunstform, die Systematisierung ihrer Technik ermöglichend, zulassen und welche nicht. Es sind also - negative - Gesetze über die Entstehungsbedingungen der einzelnen Kunstformen möglich, die aber unter keinen Umständen weder als Gesetze der Hervorbringung der Kunstform gefasst, noch als Bedingungsgesetze der Kunst überhaupt generalisiert werden dürfen. Es gibt also eine Soziologie der Künste, aber weder eine soziologische Entwicklungsgeschichte der Künste noch eine Soziologie der Kunst.

Diese negativen Bedingungsgesetze, die eigentlich nur die zuerst betonte Alternative, die aus dem qualitativen Wesen der Technik folgt, dass sie nämlich als System den Stoff entweder adäquat oder überhaupt nicht zu gestalten vermag, anders aussprechen, leiten zu der zweiten hier zu untersuchenden Formbeziehung, zu der von Stoff und Aufgabe über. Die strukturelle Eigenart des Stoffes ist wie wir wissen dadurch bestimmt, dass er, der als Substrat der Technik seine Werkbedeutung erlangt, zur Einheit doch erst durch seinen Formcharakter wird: die Einheit, die der Stoff als Summe und Komplex der auszudrückenden und ausdrückbaren Inhalte besitzt, erhält er von der Erlebnismaterie, die er

als Form umfasst, von der Aufgabe. Die Aufgabe be-  
deutet also <sup>die</sup> ~~da~~ den zu Stoff werdenden Erlebnisinhalt  
ten immanent eigene Ballungsintensität, ihre Hin-  
neigung zum Geformtwerden, ihre *Eignung* schon als Er-  
lebnisse zur Bearbeitbarkeit durch künstlerische  
Formen: das ist also eine Erlebnisform. In der Phä-  
nomenologie wurde schon mehrmals auf diese Beziehung  
hingewiesen: nicht nur <sup>in der</sup> beim Genie, als Postulat der  
Möglichkeit des Werks, abgeleiteten harmonie praes-  
tabilitate von Erlebnisform und technischer Form ist  
diese Beziehung implicite enthalten, sondern sie  
konkretisiert sich auch zu dem phänomenologischen  
Begriff der Dissonanz. Da aber die Aufgabe eine Vor-  
aussetzungskategorie der nachkonstruktiven Psycholo-  
gie ist und deshalb den Sprung als bereits vollzo-  
gen *voraussetzt*, ist ihr Wesen von dem der *Differenz*,  
*Dissonanz* ihrer phänomenologischen Parallele, gerade so ver-  
scheiden wie das Wesen der Gesinnung von dem des  
"Standpunkts" verschieden ist. Die *Differenz* zeigt  
sich natürlich hier wie dort in der weit engeren  
Beziehung zum Werk: so wie der "Standpunkt" ist  
auch die Dissonanz wesentlich ein ordnendes Apriori  
den Erlebniselemente, nach dessen Leistung *erst* (be-  
grifflich gesprochen) die eigentliche künstlerische  
Tätigkeit beginnen kann, während im Begriff der Auf-  
gabe selbst diese Leistung gewissermassen schon ent-  
halten ist. Jedoch - *und* hier zeigt sich das inhalt-  
lich



Verschiedene dieser Beziehung von der früheren als Folge der Strukturdifferenz - die Leistung ist hier nur bis zu einem gewissen Grade mit einbegriffen, da ja selbst die verkörpernde Objektivität der Aufgabe, ihr Geformtsein durch den Stoff, nur das Substrat der Formung ist, also bloss deren Möglichkeit. Diese Dissonanz ist <sup>die Zusammenfassung</sup> der Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkt des bejahten Widersinnes, auf welcher Bejahung die Form beruht, und sie weist infolge dieses ihres Wesens nicht auf die Kunst im Allgemeinen, sondern auf die einzelnen Kunstarten hin, denn der Begriff des Widersinns bedingt die Konkretetheit seines Inhaltes, er kann nur als bestimmter Widersinn, mithin als Möglichkeit einer bestimmten Kunstart, gedacht werden. Die Dissonanz ist deshalb das principium specificationis der Kunst. Sie ist jedoch nur in dieser einen Beziehung richtungweisend: sie gibt die Punkte an, von welchen aus die künstlerische Tätigkeit einsetzen muss, welche aus dem allgemeinen Begriff der Kunst sonst nicht ableitbar wären; sie durchdringt die Erlebniselemente mit der doppelseitigen Unzertrennbarkeit von Sinn und Sein, wodurch erst die vom "Standpunkt" aus geleistete Homogenität der Erlebnisse für das Werk fruchtbar werden kann, aber das konkrete Weitergehen auf das Werk selbst kann in ihr nicht enthalten sein. Dieses Konkrete, Richtungsweisende ist das Wesen der Aufgabe:

sie ist die erlebte Essenz dessen, was zu erfüllen die Werke geschaffen werden; der Gehalt, der sich in der Einheit von Sinn und *Widersinn* ausspricht, ~~ist~~ die erlebnishafte Vorwegnahme des utopischen Werkwelteinhaltes. Dadurch scheint der Begriff der Aufgabe sowohl dem der Vision, wie dem des (rezeptiv-phänomenologischen) Leidens *an* der empirischen Wirklichkeit nahe zu kommen; von dem ersten trennt ihn jedoch, dass er nicht eine subjektive Wirklichkeit ist wie die Vision, sondern ein objektives Postulat der Wirklichkeit gegenüber; von dem zweiten, dass er auf die konkrete Erfüllung hindeutet und nicht bei dem blossen Leiden oder der Sehnsucht stehen bleibt. (Eine Verwandtschaft zwischen Aufgabe und rezeptiver Sehnsucht ist indessen vorhanden, nur kann ihre Analyse erst später aufgenommen werden; hier muss der Hinweis genügen, dass in der Aufgabe eine nachkonstruktive und dem entsprechend konkretere Parallele zu der phänomenologischen Kontrollrolle, die der Begriff des idealen Rezeptiven für den Schaffenden ausübt, vorliegt.)

Die Bestimmung der Aufgabe als objektives Postulat der Wirklichkeit gegenüber bedeutet vor allem, dass hier der Punkt ist, wo sich das Problem der "Einbeziehung" zu entscheiden hat. Bisher konnte diese Frage nur auf die Möglichkeit ihrer Beantwortung hin untersucht werden (in Bezug auf die Ausdrucksfähigkeit des Materials), dass

aber die Kunst überhaupt <sup>vor</sup> ~~ist~~ diese Aufgabe gestellt wird, erscheint bloss als Tatsache, denn ihr notwendiges Auftauchen in den Phänomenologie bedeutet noch keine Notwendigkeit für den Werksinn. Die Aufgabe kann aber als der Punkt bezeichnet werden, wo Künstlerisches und Ausserkünstlerisches sich treffen, wo das Lebenselement, dessen "Einbeziehung" dem Werk den Wirklichkeitscharakter verleiht, als Postulat dem Leben gegenüber auftritt. Der Inhalt dieses Postulats ist ausserkünstlerisch: es wird ein Gebilde erfordert, in dem die Wirklichkeit, die bereits auf die von der Dissonanz geschaffene Homogenität eingestellt ist, sich als sinnesdurchdrungen erweist; es wird eine Antwort auf Fragen gefordert, die das Leben stellt, auf Fragen die, an und für sich, gar nichts mit Kunst zu tun haben und selbst die Richtung, von der aus sie gestellt werden, ist mit der Kunst nicht identisch; man denke daran, wie die Tragödie ideell als aus dem Postulat entstanden gedacht werden kann, für eine Schicksalsbeziehung, eine Beziehung ethischer Verhaltensarten zu einander und zu dem Weltlauf eine Klärung zu bringen. Die Objektivität dieses Postulats ist aber rein künstlerisch: die Beantwortbarkeit der hier gestellten Fragen ist an die künstlerischen Stilisierungsmöglichkeiten geknüpft, und deshalb werden die Formen der Künste hier inhaltlich bestimmende Faktoren für Lebensprobleme;

wie sehr auch die Aufgabe, vor die die Tragödie gestellt ist, ethischer oder metaphysischer Natur sei, ihre Lösungsmöglichkeit - auch ethisch und metaphysisch - hängt von den Formen ab, die sie, nach rein immanent ästhetischen Prinzipien zu objektivieren fähig und berufen sind. (Man denke auch an die Beziehung von Architektur und Religion). Auch in der Dissonanz liegt ein ähnliches Verhältnis des ästhetischen Prinzips zum ausserästhetischen vor; während aber dort nur das allerletzte Prinzip der Form, der Punkt, von welchem aus die einzelnen Formen sich differenzieren, als Einheit der beiden erscheint, indem eine - ausserästhetische, lebhaftere, *weltans*schauungsartige - Betrachtungsweise zum tiefsten Grund künstlerischer Gestaltung wird, erscheint hier die ganze Fülle des zu Gestaltenden, mit seiner eingeborenen Hinneigung zu den gestaltenden Formen, zur Technik, als aus dem Ausserkünstlerischen geboren und in der Kunst seine Lösung, zu der es auch nicht künstlerischer Sehnsucht getrieben und die es nicht in der Kunst, als Kunstsuchte, zu finden. Darum bezieht sich die Dissonanz einerseits nur auf die Erlebniselemente, andererseits nur auf das letzte, metaphysische Prinzip der jeweiligen Kunstform (Tod in der Tragödie) und vereinigt beide nur abstrakt, denn vor der konkreten Vereinigung steht der Sprung, zwischen den beiden postulierten Einheiten steht ihre erreichte

Einheit: das Werk. Die Aufgabe ist unlöslicher mit dem Werk verknüpft gerade weil sie radikaler an das Ausserkünstlerische gebunden ist: sie setzt den Sprung als bereits vollzogen voraus und bezieht sich auf die Erlebniselemente als auf Substrate der künstlerischen Gestaltung, auf die Formen der Künste als Ausdrucks<sup>möglichkeiten</sup> der Lebensinhalte (Konflikt in der Tragödie). Durch diese Doppeltheit ist das Wesen der Aufgabe am deutlichsten gekennzeichnet: einerseits nimmt sie die Essenz des Werks vorweg, sie tut es aber indem sie alles was an dem Werk nicht rein künstlerisch ist als Forderung der Wirklichkeit gegenüberstellt und andererseits bezieht sie sich ~~exklusiv~~ gerade auf das innerlich<sup>ste</sup> und detailliertest Künstlerische im Werk, auf Aufbau, Gliederung etc., hier aber auch von dem Nicht-Künstlerischen ausgehend und das Künstlerische nur als Regulativ implizite und unausgesprochen in sich bergend. Dieses Zentrum, wo alles "Einbezogene" der wirksamen, jedoch nicht wahrnehmbaren Form begegnet und mit ihr eins wird, ist den anderen Erlebnissen, denen gegenüber es die Funktion des Ballens und des Ordners hat, völlig homogen; es kann also in ihnen ein Intendieren auf den Stoff zustande bringen, ohne sie deshalb ihrer Unmittelbarkeit und hiermit ihres Erlebnischarakters zu entkleiden. Was hier entsteht, ist deshalb <sup>weder</sup> ein System ~~noch~~ keine Formung der Erlebniselemente nach irgendwelchen ihnen fremden Prinzipien, sondern ein

immanent und organisch geordneter Komplex von Erlebnissen, der sich zwar den übrigen Erlebnissen gegenüber absondert, weil er als Postulat der Lösung bestimmter Fragen auftritt und damit Auswahl, Ausscheiden und Anziehung unter ihnen vornimmt, sich aber nur durch die Qualität und Intensität dieser Ballung, also nur relativ und nicht mit gleitenden Grenzen, von ihnen abhebt. So erscheint hier das phänomenologische Erlebnis sub specie formae, die *harmonia praestabilita* von Erlebnisform und technischer Form gerade von ihrer Erlebnisseite aus betrachtet objektiv, <sup>hier und</sup> auf ihre Logizität des Werksinnes gebracht. Indem nun die hier verborgene, nur regulativ wirksame Form bewusst und das heimliche Intendieren auf die Form offenbar wird, entsteht der Stoff. Die hier erreichte Formung der Erlebnisese wird von einer anderen, wesentlicher künstlerischen Form unspannt, wodurch die Einheit des ausserkünstlerischen Bedürfnisses mit den Erfordernissen der künstlerischen Formen, zum absoluten Gleichgewicht gebracht wird: während für die Aufgabe das Ausserkünstlerische primär und die Beziehung zur Kunstform nur implizite *vorhanden* war, während für die eigentlichst künstlerischen Formungsprinzipien das Ausserkünstlerische nur die Rolle eines Vorwands zum immanent künstlerischen Gestalten spielt und nur eine Bereicherung und Erschwerung,

nur ein Substrat aber nichts Gleichwertiges ist, ist der Stoff gerade der Teil des ästhetischen Komplexes, wo diese beiden Elemente sich vollständig und als ebenbürtige Elemente balancieren. Dadurch ist die Beziehung des Stoffes zur Aufgabe, die wir von der formellen Seite als die von Umfassung und Umfassten erkannt haben, näher bestimmt: infolge dieses Gleichgewichtverhältnisses verliert der Stoff die scharfe und schroffe Selbständigkeit, die die Aufgabe besitzt. Diese hat als Vorwegnahme der Werkessenz, in der Prävalenz des Ausserkünstlerischen ein so starkes Eigenleben, das sich fast mit dem des Werks selbst vergleichen lässt, in dem sie als Postulat vor Werk und Wirklichkeit stehend, beiden gegenüber auf sich zu beruhen scheint. Dagegen macht das Ausgeglichensein der beiden Prinzipien den Stoff physiognomislos, passiv, ohne Eigenleben: sein Wesen ist Substrat zu werden; seine Tat ist das <sup>zu</sup>Formende, ohne die Leistung der Technik vorwegzunehmen, in einen Aggregatzustand zu bringen aus dem die Werkwirklichkeit nur herauszulösen ist, in dem alles zu Schaffende vorhanden ist, dem nur die ordnende Hierarchie der utopischen Wirklichkeit, die Werkbeziehung des Künstlerischen zum Ausserkünstlerischen, mit allen seinen Verzweigungen, zur erreichten Vollendung fehlt. Der Stoff ist alles für das Werk: denn in der Technik wird nur sein Wesen laut und diese tut nichts Neu-

hinzu, lässt nur diesen laut werden; der Stoff ist nichts in dem Werk: denn dieses baut sich auf der Selbstherrlichkeit der schaffenden Formen auf, für die alles zu Schaffende nur ein Vorwand, nur eine Gelegenheit ist, um *des* in sich fertiges System ihrer Eigengeschichtlichkeit aufleuchten zu lassen, *für* die eines Stoffes nur deshalb *notwendig*<sup>ist</sup>, weil ihre Offenbarung, auf deren immanente Vollendung alles ankommt, eben irgendeiner Gelegenheit, eines Vorwandes bedarf. Dass diese paradoxe Rolle des Stoffes mit seiner paradoxen Struktur, dass er durch seine formende Funktion zum Substrakt wird, eng zusammenhängt, ist hiermit deutlich geworden und <sup>es</sup> ist jetzt auch wohl verständlich, warum das Richtungsbestimmende des Stoffes als Form nicht in ihm selbst, sondern in dem von ihm Geformten, in der Aufgabe liegen muss: die Entfernung vom "Leben" bei Beibehaltung ja Steigerung der Lebensfülle kann nur diese doppelte Formung hervorbringen und garantieren, wo sich - vom Standpunkt des Schaffenden ausgedrückt - das sub specie formae erlebende Subjekt in den reinen Künstler, den Artifex, die harmonia praestabilita der Erlebnisform und der Werkform sich in die von Stoff und Form verwandelt, wo jede Lebensnähe des Künstlers aufhört, um ihn zum reinen Vollstrecker ästhetischer Werkgesetzmäßigkeiten zu machen; wo - vom objektiven Werksinn aus gesprochen - die Immanenz des Werks zur Wirksamkeit



erwacht und jeden Faden, der es mit dem gebärenden Leben verband, zerschneidet. Der Stoff ist der Punkt, wo Werk und Leben sich am schroffsten von einander abheben; gerade weil der Stoff - inhaltlich - nichts enthalten kann als was aus dem Leben, im weitesten Sinn, entnommen ist, hat es seinem Wesen nach, in seiner Substrat-Struktur, nichts mehr mit dem Leben gemein: die Aufgabe wies noch, als Postulat, auf das Leben hin (geradeso wie die Gesinnung aus ihm aufzusteigen schien), den Stoff können, eben infolge seiner Passivität und Physiognomielosigkeit nur die schaffenden Formen der Kunst (die geradeso lebensfremde Technik) berühren. Freilich offenbart sich an diesem Punkte wieder die aus den Begriffen der *harmonia praestabilita* folgende Paradoxie des Genies, für den der Stoff alles und nichts ist, aber beides zugleich und in einer nicht mehr zertrennbaren Weise; für den Dilettanten ist der Stoff alles - und seine Leistung fällt kraftlos und ohne <sup>eine</sup> eigene Immanenz zu erlangen ins Leben zurück; für den Virtuosen ist der Stoff nichts - und was er zu vollbringen meint, zerflattert in nichts infolge seiner wesensleeren Immanenz.

Dass die Aufgabe ihrem innersten Wesen nach historisch ist, braucht *vermutlich* nunmehr nicht bewiesen zu werden: so wie ihre Objektivität sich auf die konkreten einzelnen Kunstformen

bezog, so bezieht sich ihr Postulatscharakter dem Leben gegenüber auf das Konkrete des Lebens: auf die unmittelbare historische Wirklichkeit. In der Aufgabe objektiviert sich die spezifische Gestaltungssehnsucht des Zeitpunkts: das "Neue" am Kunstwerk; und dieses "Neue" wird infolge der strukturellen Beziehung der Aufgabe zum Stoff ohne etwas von seiner Wesensart zu verlieren oder sich in dieser Hinsicht abzuschwächen zum Bestandteil des Stoffes. Im Gegensatz zu der Formgruppe Technik-Gesinnung, die wie wir sahen teils eine normativ-geschichtsphilosophische, teils eine soziologische (also mit Rickert gesprochen: relativ historische) Struktur aufwies, kommen wir hier in das Gebiet des rein Historischen. Und diese geschichtliche Umspannung der Kunst ist hier so stark, dass selbst die konkrete Alleingiltigkeit der einzelnen Kunstarten von ihr erschüttert zu werden scheint. Indem nämlich die Aufgabe, aus den Nöten und Wünschen, aus den Hoffnungen und Entbehrungen einer Zeit ein Postulat der Erfüllung formt, muss sie zwar - um erfüllt werden zu können - auf das einzig konkrete Vehikel der Realisation, auf die einzelne Kunstart hinweisen, sie stammt aber aus einem Lebenskomplex, der weiter und umfassender ist als jede einzelne Kunstart, der auf die Gesamtheit der ausdrückbaren Inhalte, auf die Kunst selbst, hinweist und die Aufgabe trägt den Stempel dieses Komplexes in diese

Beziehung hinein und drückt ihn hiermit auch dem Stoffe auf. Wenn dieser gemeinsame Lebensgrund auch sogleich von der Möglichkeit der Realisation modifiziert wird, da die Aufgabe sich als Aufgabe nur schon in Beziehung auf die einzelnen Kunstarten konstituieren kann, so behält er doch eine konkrete Essenz: es wird in dem "Neuen", das ein Zeitalter zum Ausdruck zu bringen hat, immer etwas Gemeinsames, über die Differenzierung in ~~den~~ <sup>aus</sup> Künsten Hinweisendes und der Kunst doch nicht völlig Fremdes erhalten bleiben. Dieser gemeinsame Lebensgrund, aus dem die Kunst emporsteigen, der der Erkenntnisgrund und das Erkenntnisobjekt jeder ~~kunst~~ kulturgeschichtlichen Betrachtung der Kunst ist, erweist sich hiermit mit dem Wesen der Kunst normativ verbunden, und dadurch scheint das Problematische ~~der Kunst~~ dieser Betrachtungsweise und der aus ihr gewonnenen Methode, dass nämlich die Kunst in ihr völlig heterogene Begriffsbildungen eingefügt werden sollte, zu verschwinden: wenn es möglich ist, diesen über die Differenzierung in ~~den~~ einzelnen Kunstformen hinausweisenden Lebensgrund nicht nur an und für sich zu begreifen, sondern auch die Logizität seiner verschiedenartigen Relationen zu den verschiedenen Kunstarten zu erkennen (welche Zusammenhänge darum nicht unbedingt die Gesetzesstruktur haben müssen), so ist eine kulturgeschichtliche Behandlung der Kunst ohne innere

Problematik möglich. Diese Möglichkeit ist jedoch aus zwei Gründen zu bestreiten. Erstens weil die Differentiation der Lebensgefühle, des allgemein "Neuen" nicht aus diesem Komplex selbst heraus geschehen kann, sondern bloss aus den immanenten Eigengesetzlichkeiten der einzelnen Formen, so dass die hier entstehende geschichtliche Begriffsbildung in dem Moment, wo sie über das Allgemeinste hinausgehen und das eigentlich Historische, die Einzelercheinungen, ergreifen wollte, bei fremden (übergeschichtlichen oder relativ historischen) Begriffsbildungen Anleihen zu machen ~~gezwungen~~ wäre: wodurch es ihr unmöglich gemacht wird, hier ein homogen historisches Weltbild aufzubauen. Zweitens weil dieser Lebensgrund nirgends unmittelbar gegeben ist; wenn er auch in der methodischen Deduktion als unmittelbarste Wirklichkeit aufgezeigt und in dieser Notwendigkeit begriffen werden konnte, so kann er doch nur in den konkreten Einzelercheinungen, den Kunstwerken, als ein allen gemeinsames Zentrum, intuitiv erfasst oder aus ihnen abgeleitet werden. Die Möglichkeit dieses Erfassens ~~xxxxxxx~~ setzt aber ein Uebersehen des Spezifischen an der Kunstform voraus: die Auffassung der Kunst als adäquaten Ausdruck eines Lebensgefühls, das Vorbeigehen an dem Missverständnis. Dieser Problematik, die aus der paradoxen Bedeutung

des Stoffes für die Werkstruktur, dass er sowohl alles wie nichts für das Werk ist, <sup>folgt</sup> muss jede historische Betrachtung, <sup>die</sup> vom Stoff oder seiner Beziehung zur Aufgabe ausgeht, verfallen. Denn die zweite hier aufgezeigte Paradoxie ist nicht nur für eine allgemein kulturgeschichtliche Betrachtung der Kunst unüberwindlich, sondern auch für die Geschichte der einzelnen Kunstarten, soweit sie in ihrer Begriffsbildung dem Stoff eine konstitutive Bedeutung zumisst. Dazu ist jedoch jede rein historische Kunstbetrachtung methodisch gezwungen, denn wie wir sehen ist gerade hier der Ort, wo das eigentlich Historische mit dem Wesen der Kunst in eine normative Berührung kommt. Damit zeigt sich, dass die Neigung vieler Kunsthistoriker, den Stoff der Kunst zum methodischen Ausgangspunkt zu wählen oder ihm eine zentrale Stelle in der Gestaltung des geschichtlichen Ablaufs zuzuweisen, aus dem notwendigen Verhältnis des Historikers <sup>12</sup> par excellence zum Faktum der Kunst folgt und nicht aus ~~seinem~~ Mangel an ästhetischem Sinn, wie es leicht ausgelegt werden könnte und oft ausgelegt worden ist. Dann jede rein ästhetische Kunstbetrachtung wird einem Ahistorismus zuneigen: sind doch die formalen Elemente des Werks (Technik etc.) mit dem eigentlich Historischen in keine normative Verbindung zu setzen und ihre Analyse wird entweder einer ungeschichtlichen Betrachtung zustreben (Fredler-Hildebrand) oder einer soziologisch-geschichtsphilosophischen,

relativ historischen Typik (Biegl, Wickhoff, Wor-  
ringer etc.). Die methodische Paradoxie jeder Kunst-  
geschichte konzentriert sich also um das Problem,  
dass ihr als Erkenntnisobjekt etwas adäquat Un-  
kennbares zugehört ist. Der Stoff und mit ihm  
die Aufgabe können nur dann ästhetisch (und hier -  
mit kunsthistorisch) relevant werden, wenn an ih-  
nen die gestaltende Arbeit der Formen vollzogen  
wurde, wenn ihre Wirkung - normativ - eine inadä-  
quate, das gewollte und gesollte Missverständnis  
geworden ist. Dieses Verhältnis ist in seiner All-  
gemeinheit für die Aesthetik strukturell erkennbar  
und damit ist der Begriff des Stoffes unabhängig  
von *seiner* Bearbeitung auffindbar; seine Erkenntnis  
im konkreten, seine Isolierung im einzelnen Kunst-  
werk ist wegen des öfters analysierten Dilemmas  
von Unmittelbarkeit und Eindeutigkeit, wegen seiner  
Konsequenz, dem Missverständnis, nur als Postulat  
aufstellbar, dessen Erfüllung jedoch a priori un-  
möglich ist. Der Stoff ist nicht adäquat erkenn-  
bar. Der Künstler hat die adäquate - schöpferische  
aber nicht erkennende - Haltung zu ihm als Substrat  
seiner gestaltenden Tätigkeit; der Geniessende  
kommt in die normative Position der Ergriffenheit  
dem gestalteten Stoffe, dem Gehalt, gegenüber, ohne  
dass dieses Problem für ihn auch nur auftauchen  
müsste. Der Historiker müsste einen adäquaten und

erkennenden Gesichtspunkt zum Stoffe finden, den es nicht gibt noch geben kann, weil er dann das unüberwindbare - Missverständnis überwinden müsste. Für den Künstler, in dessen Typologie das Missverständnis seine normativ vorgeschriebene Stellung findet, ist der Stoff zugleich alles und nichts; sein Verhältnis zum Stoff ist eine Aufhebung des Widerspruchs, eine *coincidentia oppositorum*, eine Paradoxie, aber kein Dilemma. Für das erkennende Verhalten des Historikers gibt es ein Dilemma - und ein Kompromiss. Entweder ist der Stoff für ihn alles und seine Gestaltung wird zur Kulturgeschichte oder kulturhistorischen Geschichtsphilosophie hinneigen (Burckhardt) oder er ist für ihn nichts und er muss notwendigerweise zur Aesthetik transzendieren (Wölfflin). Zumeist wird eine Vereinigung beider Tendenzen gesucht, wobei<sup>1</sup> jedoch höchstens eine individuelle, quasi künstlerische Synthese, nicht aber eine einheitliche Begriffsbildung gewonnen werden kann. (Ueber die Problematik eines anderen Auswegs, der monographisch-geschichtlichen Fassung, die die Synthese in der Persönlichkeit des Künstlers und in dessen Erkenntnis sucht, wird in anderen Zusammenhängen die Rede sein). Diese individuellen Synthesen streben dem Künstlerischen zu: aus dem Gefühl, dass nur der Künstler das normative Verhältnis zum Stoffe haben kann, entsteht der Wunsch, im Erkenntnisprozess der Kunst seinen Weg zu gehen und aus ~~der~~ dem Schaffen ana-

Voraussetzung<sup>en</sup> zu der adäquaten Erkenntnis der Werke vorzudringen. Die Paradoxie kann aber auch hier nicht aufgehoben werden: bleibt das hiermit geleistete trotz aller Annäherung zum Künstlerischen dennoch ausschliesslich Erkenntnis<sup>haft</sup>, so besteht dafür das oben gestellte Dilemma, verlässt es die Sphäre des Erkennens und es gestaltend das Werk und den Weg, den es bis zum Werkwerden zurückgelegt hat, so ist es eine Kunstform - und leistet ein normatives Missverständnis, nicht aber eine adäquate Erkenntnis. Dass diese Stellungnahme zum Wrek möglich ist, ergibt sich von selbst, aber gleichzeitig auch, dass sie zur Lösung dieser Frage nichts zu bieten hat. Das gestaltete Erlebnis des Essayisten, worüber später die Rede sein soll, trifft ausserdem einen anderen Aspekt des Werks als die Erkenntnis des Historikers; also sind nicht nur ihre Methode/n verschieden, sondern jeder von ihnen setzt einen anderen Gegenstand. Die Annäherung an den Standpunkt des Künstlers kann ~~Schon~~ auch zur Analyse der Technik führen, muss jedoch, damit im Ahistorismus landen. Es wurde indessen der Versuch gemacht, durch eine Analyse der rein technischen Beschaffenheit des Werks, diese als Ausdruck des Künstlers und seiner Zeit auffassend, zu einer gleichzeitig künstlerischen und historischen Stellung zu den Werken zu gelangen. Insbesondere



die vielen schwebenden Fragen *in* der Bestimmung der Zugehörigkeit von Werken der bildenden Kunst (und auch der Literatur) haben diese Methode entwickelt helfen; über ihre eigentliche Struktur kann nur bei dem Persönlichkeitsproblem eingehender gesprochen werden, hier muss die Feststellung genügen, dass das hier Erreichbare nur eine Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte, nie aber diese selbst sein kann. Alles was mit dem kennerhaften oder philologischen Scharfsinn in Bezug auf die Bestimmung von Hervorbringer und Entstehung gewisser Werke geleistet werden kann, ist nur eine Klärung der Gegenstände der Kunstgeschichte, nicht aber diese selbst; die Kunstgeschichte verdankt solchen Arbeiten unendlich vieles, sie kann aber als eigentliche Wissenschaft erst dort beginnen, wo diese Forschungen aufgehört haben. Die Umgehung des Stoffes also, die diese kennerhaften Untersuchungen kennzeichnet, kann zur Lösung dieses Dilemmas nichts beitragen; ihre Methode selbst, wie *Lermolief* es immer betont und wie es neuerdings Vossler für die Sprachwissenschaft mit grosser Klarheit und Entschiedenheit hervorgehoben hat, "darf nicht historisieren, muss vielmehr streng naturwissenschaftlich verfahren". Inwiefern es sich hier um relativ historische Strukturen handelt und in welchem Verhältnis sie zu eigentlichen Geschichte stehen, darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Hier kam

es nur darauf an, die <sup>se</sup> Historizität des Werks nachzuweisen, auszuführen wie es um die wissenschaftliche Erkennbarkeit derselben steht, wäre die Aufgabe einer Methodik der Kunstwissenschaften, welche an dieser Stelle und in diesen Zusammenhängen nicht einmal angedeutet werden konnte.

4.

Das Problem von Stoff und Aufgabe leitet notwendigerweise zur Analyse der Bereitschaft über, auf deren Typologie wir jedoch hier nicht näher eingehen können; der Rezeptive bedeutet in diesen Ausführungen immer nur den einfachen Rezeptiven, die anderen Typen (*Kenner Kritiker* etc.) und ihre Stellungnahmen zum Werk können erst in der nachkonstruktiven Psychologie eingehend untersucht werden. Die landläufige Beobachtung vom "stofflichen Interesse" der Rezeptiven bezeichnet nicht bloss ~~sehr~~ sehr wichtig sein tatsächliches durchschnittliches Verhalten den Werken der Kunst gegenüber, sondern weist, wenn auch unbestimmt und widerspruchsvoll, auf seine normative Beziehung zu ihnen hin, Einerseits ist nämlich bereits erwähnt worden, dass in dem Begriff der Aufgabe (und hiermit in dem des Stoffes) eine nachkonstruktive Parallele zur phänomenologischen Korrektivrolle der Rezeptiven vorliegt, andererseits

folgt aus dem Sprung, der das Werk vom Rezeptiven trennt, beziehungsweise mit ihm verbindet, <sup>Es folgt</sup> aus dem Missverständnis als normativer Form des Aufnahme-  
prozesses, dass die gestaltenden Formen der Kunst in der Wirkung nicht als Formen bewusst werden, dass ihre entscheidende Wirksamkeit vielmehr darin besteht, rein inhaltliche Effekte im Rezeptiven hervorzubringen. Freilich ist dieses "Stoffliche" mit dem von uns analysierten Stoff keineswegs identisch: liegt doch dessen Wesen gerade darin, Substrat der gestaltenden Formen, also - noch - unberührt von ihnen, einer Gestaltung durch sie bedürftig und erwartend zu sein, während das "Stoffliche" der rezeptiven Wirkung Produkt des künstlerischen Formungsprozesses ist. Dieses "Stoffliche" ist also die rezeptiv-subjektive Spiegelung des objektiven Werkgehalts, des von den Formen bearbeiteten, von ihnen aufgesogenen und - Schillerisch ausgedrückt - vernichteten Stoffes. Die beiden Begriffe des Stoffes haben nicht nur ganz verschiedene Strukturen, sondern auch ihre Inhalte sind keineswegs identisch. Aus der phänomenologischen Analyse ist uns bereits bekannt, dass jede gestaltende Form einen Ausdrucksgehalt per se besitzt (z. B. Materialität der Technik, Stimmungswert des Materials etc.), welcher bei vollendeter Gestaltung unlösbar und im unmittelbaren Erlebnis unverkennbar mit dem bearbeiteten Stoff verbunden ist; was also

für den Rezipienten zum "Stofflichen" wird, ist der inhaltliche Niederschlag seines, von den Formen des Werks geleiteten, Erlebnisses, das dem Umfang und der Intensität nach mehr enthalten *muß*, als der Stoff an sich enthielt, wenn es auch andererseits, wegen des Missverständnisses, nicht die organisch geordnete Ballung des künstlerischen Stoffes besitzt. Dieser letzte Unterschied ist für die Struktur des rezeptiven Erlebnisses sehr wichtig; denn während im Stoff die objektive *harmonia praestabilita* zu den gestaltenden Formen vorliegt (der die subjektive von Erlebnisform und technischer Form bei dem Schaffenden entspricht) handelt es sich bei dem Rezipienten um die *harmonia praestabilita* zwischen der dargebotenen und von ihr "missverstandenen" Werkwelt und seinen Forderungen an Angemessenheit der Wirklichkeit gegenüber. Da aber diese Forderungen nur als Inhalte bewusst werden können, wenn ihr Wesen auch gerade die formale Angemessenheit ist, und diese Inhalte mit dem Werkgehalt nicht identisch sind, erhält die Haltung des Rezipienten eine gewisse Unabhängigkeit vom Werk, wodurch sein "stoffliches Interesse", welches eben als eine normative Beziehung zum Werk aufgezeigt wurde, vom Werk, ja von der Idee der Kunst lostrennbar wird. Das Problem das hier entsteht ist in gewissem Sinn eine rezeptive Parallelercheinung zur "Einbeziehung". Wir sagten: im Stoff vereinigt sich alles

Ausserkünstlerische, um zum Substrat der gestalten-  
den Prinzipien des Künstlers zu werden, für den er  
deshalb zugleich alles und nichts ist. In dem  
"stofflichen Interesse" des Rezeptiven konzentriert  
sich alles, dessen vergebliches Ersehnen vom Leben  
ihm die Kunst notwendig macht; hier ist nun - ent-  
sprechend der vollkommen entgegengesetzten Art der  
Struktur - die Form alles und nichts zugleich. Sie  
ist alles, denn es handelt sich hier nicht um die  
Schaffung neuer Inhalte, sondern um Formen, welche  
den Erlebnisforderungen des Rezeptiven angemessen  
sind; sie ist nichts, denn diese Angemessenheit  
kann eben nur als ein Dargebotenwerden von Inhal-  
ten, welche diesen Postulaten entsprechen, über-  
haupt erfüllt werden. Die oben angedeutete Los-  
trennbarkeit dieses Verhaltens vom Werk, worin sich  
die bereits aus der Phänomenologie bekannte im  
Vergleich zum Schaffenden lockere<sup>er</sup> Beziehung des  
Rezeptiven zum Werk konkretisiert, bedeutet so viel,  
dass dieser inhaltliche Niederschlag der formalen  
Angemessenheit sowohl in der Wirkung des Werks  
sich vom Werk selbst verselbständigt, indem der  
Rezeptive diesen "Inhalt" von den "Formen" zu tren-  
nen versucht, als dass er in scheinbarer Unabhän-  
gigkeit von der Kunst überhaupt dem Leben gegenüber  
als Forderung auftritt oder sogar als etwas vom  
Leben Geleistetes erlebt zu werden geglaubt wird.  
Dass die vom Rezeptiven vollzogene Trennung des In-  
halts von der Form auf einer vollkommen Verkennung

sowohl der objektiven Werkstruktur wie der Formgestaltung beim Schaffenden beruht, bedarf wohl keiner eingehenden Erörterung; wichtig ist bloss, dass die wesentlichen gestaltenden Formen, freilich durch das Medium des Missverständnisses getrübt, bei dieser Zweiteilung in das Gebiet des Inhaltes gehören, während sie mit dem was der Rezeptive als Form von seinem Inhalt lostrennt, so gut wie nichts zu tun haben. Es handelt sich hier also darum, dass dem Rezeptiven die Möglichkeit gegeben ist, von sich aus inhaltliche Anforderungen in Bezug auf die Erfüllung seiner Sehnsucht an Werk und Wirklichkeit zu richten und dass deshalb nur solche Werke in ihm die zur Wirkung notwendige Bereitschaft vorfinden, welche diesen inhaltlichen Postulaten genugsam fähig sind. Diese aber sind ihrer Natur nach individuell, und da sie gerade aus der konkreten unmittelbaren Individualität, die nur in der realisierten Bereitschaft zum ästhetischen Subjekt wird, stammen, auch notwendigerweise historisch, zeitgebunden. Sie drücken gerade das Unvergleichbare, Einzigartige, <sup>nie</sup> Sichwiederholende der historischen Individualität aus: in ihnen wird in reinster Weise laut, was sich ein bestimmtes Zeitalter inhaltlich unter Vollendung und Vollkommenheit vorstellt, was einem gewissen Zeitalter "gefällt", was "seinem Geschmack entspricht". An diesem Punkt zeigt sich die grösste Entfernung ~~von~~

des Rezeptiven von der künstlerischen Form und zugleich die Beziehung dieser seiner Handlungsstruktur zu der "Aufgabe": auch hier liegt eine Forderung der Wirklichkeit gegenüber vor und das Problem, das dem Werke gestellt ist, ist diese Sehnsucht in einer sie an Qualität, Intensität und Reichtum übertreffenden Weise zu erfüllen. Wenn es nun auch unmöglich ist, dass aus jedweder utopischen Gestaltung der Wirklichkeit, soweit diese sich auf unmittelbare Erlebnisse richtet, die Beziehung zu den künstlerischen Formen ganz ausgeschaltet sei, weil jede solche Utopie nur auf Grund der formalen Angemessenheit an die Erlebnisformen und einer wenn auch noch so rudimentären oder fragmentarischen Homogenisierung der Wirklichkeit in der Richtung dieser Angemessenheit und mithin in der Richtung einer bestimmten Gestaltungsform möglich ist, so ist hier doch das Minimum an künstlerischer Form, oder besser gesagt das Maximum an Zurückdrängung und Verschwinden dieser Form aus den bewussten Erlebnisfaktoren erreicht. Dadurch haftet diesen Gebilden eine vollkommene individuelle Irrationalität an, welche sich in der allgemeinen, auch von Kant aufgenommenen Meinung am klarsten ausspricht: "Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich wobei unter Geschmack der unmittelbare Impuls der Bereitschaft zur Wirkung im erlebenden Subjekt zu verstehen ist, welcher spontan und organisch von allen möglichen und wirklichen Erlebnisgehalten

diejenigen auswählt, welche diesen Anforderungen an die Wirklichkeit entsprechen, alle anderen aber ebenso spontan und organisch, von sich weist. Der Geschmack ist also rein individuell, weder logisierbar, noch auf ein System zu bringen und bei seiner - so gefassten - Herrschaft sinkt das *Subjekt* in den Solipsismus der Erlebnismöglichkeit zurück: nicht nur dass es keine Gemeinsamkeit des Geschmackes zwischen den einzelnen Individuen geben kann, sondern selbst der Zusammenhang des so Erlebten mit dem Subjekt ist nicht unmittelbar, denn die Gründe und Motive, weshalb etwas gefällt und etwas anderes abstösst, können nie das eigentliche Wesen dieses Verhaltens treffen, bleiben <sup>stets</sup> intellektuell und dem wirklichen Erlebnis gegenüber bloss inadäquate, andeutende Zeichen. Trotz dieser Irrationalität, oder gerade wegen ihr, spricht sich in dieser Erlebnismöglichkeit des Rezeptiven seine Beziehung zur Geschichte aus: im "stofflichen Interesse" im "Geschmack" objektiviert sich der Begriff des "Neuen" von dem Standpunkt des Rezeptiven aus betrachtet. Die Zusammenfassung vieler solcher rezeptiver Erlebnisse bedeutet bloss ihre empirische, geschichtliche Zusammenfassung, und keine Systematisierung. Sie bedeutet nur, dass gerade das unmittelbar erlebende Subjekt sowohl seinem Erlebnis wie seinem Erlebnisobjekte nach vollkommen historisch ist und - solange es in dieser



Unmittelbarkeit verharret - auch über die Gebundenheit an die zeitlich-örtliche Determination seines historischen Daseins nicht hinausgeht; sie bedeutet also, dass jeder Zeitpunkt und jeder Ort, ja letzten Endes jedes Individuum etwas Unvergleichliches, Einziges und Eigenartiges ist und jede begriffliche Synthese, wodurch ein solcher Inhalt-komplex als "neu" bezeichnet wird, eben Werk der Abstraktion ist und dass <sup>es</sup> eine rein historisch-methodologische Frage ~~Frage~~ ist, wie weit die Abstraktion sich einerseits vom Individuum entfernt und andererseits ~~in~~ <sup>und Raum</sup> welcher Spanne von Zeit sie als letztes Element eines unaufhörlichen Wandels setzt. Diesem rezeptiven Begriff des "Neuen" steht, ebenfalls als Wertbegriff des Geschmackes - und in derselben Irrationalität und Unvergleichbarkeit - der Begriff des "Alten", des "Vertrauten" gegenüber (dass beide Pole vom Geschmack sowohl als bejaht als verneint vorkommen und dass diese Geschmackswertung auch kein objektives Prinzip hat, ist selbstverständlich). Dieses "Alte" hat dieselbe Struktur wie das "Neue"; es ist gerade so wie dieses ein individuell-historisches Gebilde von beständig wechselnder Einzigartigkeit: es ist der Grund, von dem sich das "Neue" abhebt, die Welt in die es ~~reichert~~ <sup>be-</sup> ~~reichert~~ <sup>reichert</sup> hineintritt, und keines von beiden ist ohne das andere auch nur denkbar. Die von diesem Gegensatz umfasste und konstituierte Welt ist das

Erlebnis sowohl der gewöhnlichen Wirklichkeit wie das der Kunst. Wenn wir es hier, um es ganz rein zu fassen, in seiner möglichsten Kunstform betrachtet haben, so heisst das nicht, dass in dieser Welt der Kunst eine untergeordnete, ja auch nur eine der Natur bloss neugeordnete Rolle zukommt. Das "Alte", das "Vertraute" ist grösstenteils aus dem Niederschlag des historischen Erlebnisses *Kontinuum* der Kunst entstanden und wenn das "Neue" sich davon abhebt, so handelt es sich um etwas Ähnliches, wie wenn sich ein *"neu"* hervorgebrachtes Werk von den "alten" - in der Analyse dieses Gegensatzes beim Künstler - abhob. Allerdings bloss um etwas Ähnliches. Denn "neu" ist hier nicht das was neu geschaffen wurde, sondern was als Erfüllung der Geschmackssehnsucht "neu" erlebt zu werden vermag - ganz unabhängig davon, ob es seiner Gestaltung nach "neu" oder "alt" ist, So dass die rein historische so wichtige Kategorie der *blossen* Existenz, das wertfreie Bestehenbleiben und Weiterwirken von Etwas, nur darum, weil es nun einmal da ist, sich hier sehr stark mit dem Begriff des "Neuen" berührt. Denn in der Wirkungsgeschichte der Kunst kann nur das wenigstens teilweise als "neu" Erlebte eine Fortdauer der Existenz haben, im Gegensatz zu anderen historischen Gebieten, wo das von der Rezeptivität unabhängige historische Eigenleben des einmal Realisierten viel stärker ist (Institutionen),

Wie weit sich ähnliche Verhältnisse auch in der Wirkungsgeschichte der Kunst nachweisen lassen, speziell dort, wo es sich um institutionsartige Bedingungen und Mittel der Wirkung handelt (Theater, Kirche etc.) und inwiefern ihr Bestehenbleiben auf die Gestaltung und hiermit auch auf die Wirkung von Einfluss ist, kann nur in Einzeluntersuchungen spezifischer Gebiete entschieden werden: die Erlebbarkeit wird aber hier immer ein Grenzwert bleiben, und ein Minimum an wenn auch konventionell getübtem und verkümmertem "Neuen" als erlebnishaft Voraussetzung des Bestehenbleibens von einem ästhetischen Komplex nachweisbar sein. Während aber die historische relevante Ablaufsreihe bei dem entsprechenden Gebiet des Schaffenden mit dem tatsächlichen Ablauf wesentlich identisch ist und deshalb jedes Werk als "neu" nur einmal vorkommt, ist hier diese Reihe, oder besser gesagt die ständig wechselnde Gruppierung des "Alten", die eine Folie zum "Neuen" bildet, von dem Nacheinander des Entstehens vollkommen unabhängig und jedes Werk kommt unzählige Male als "neu" vor.

Auf diesen Begriffen des "Alten" und des "Neuen" beruht die geschichtliche Erkennbarkeit dieser Beziehung. Indem die sich inhaltlich vollziehende Wandlung dieses Begriffs auf die Werke projiziert wird, gelangen wir zu dem Begriff einer Wirkungsgeschichte der Kunst, deren Gegen-

stand

die Untersuchung sein wird, welche Kunstwerke in einer bestimmten Epoche als "neu", als wirkungsfähig empfunden werden und welche inhaltliche Erfüllungen sie dadurch erhalten; d. h. warum sie als "neu" empfunden worden sind. Von ebendemselben Ausgangspunkt kann man auch zu einer *Suolge* der Wirkung fortschreiten, indem auf die sozialen Gemeinsamkeiten zwischen Zeitendenz, sozialen Strukturen und "Neu"-heitsforderung der Kunst gegenüber reflektiert wird, und ~~ganz~~ ~~geradeso~~ wie beim Schaffensprozess ist das Aufstellen funktioneller Bedingungsgesetze für mögliche Wirkungen auch hier denkbar. Die Problematik jeder geschichtlichen und soziologischen Betrachtungsart zeigt sich hier darin, dass für sie nur die tatsächliche Wirkung oder Unwirksamkeit der Kunstwerke als Ausgangspunkt gegeben ist und die Frage, ob das Nichteintreten einer Wirkung am Werk selbst oder an der nicht realisierten Bereitschaft des Rezeptiven liegt, ist von ihren Voraussetzungen aus und mit ihren Begriffsbildungen nicht beantwortbar. In der realisierten Bereitschaft erhält zudem der Begriff des "Neuen", ohne das früher Dargelegte zu verlieren, auch noch eine andere Betonung: es wird zur hinreissenden und unmittelbaren, überraschenden und überwältigenden Erfüllung der Sehnsucht des Rezeptiven, zu seinem Herausgerissenwerden aus dem gewöhnlichen Leben und seinem Emporgehobenwerden da-

rüber,

es ist ein Sprung in der Erlebnisreihe des Rezipienten und deshalb auch in Bezug auf diese Reihe "neu". Und sein koordinierter Gegenbegriff ist nur ein verstärkender Kontrast zum blitzartig das Erlebnishaft unterbrechenden "Neuen"; er bestärkt nur den Eindruck, als ob das im Werk Gestaltete bloss die Erfüllung von etwas wäre, was der Geniesende von der Wirklichkeit selbst eigentlich immer erwartet hatte und dessen Fehlen der Grund seines Enttäuschtseins und Leiden an ihr war. Das Entscheidende und Positive bleibt aber hier das "Neue".

5.

Diese Tatsache führt uns zum rein Aesthetischen, zum Werksinn zurück; die Analyse des Rezipienten zeigt uns, dass jedes Werk unendliche Male als "neu" vorkommen kann. Wenn aber dieser Tatbestand vom Werk aus betrachtet und das Sein der Wirkung auf ihre Beziehung zum Sollen untersucht wird, so gelangen wir zu dem allgemeinen Wirkungspostulat des Werks, worin sich das Spezifische der Geltungsart des Aesthetischen Werts am deutlichsten ausspricht: jedes Werk muss für jede Bereitschaft als "neu" vorkommen können. Oder allgemeiner noch: die Ewigkeit des Werks bedeutet, dass es zu

jeder Zeit in der vom rezeptiv-ästhetischen Subjekt realisierten Bereitschaft die normativ vorgeschrittene Wirkung hervorbringen kann, dass es also unabhängig von dem Zeitablauf diese Wirkung haben soll. So erscheint das "Neue" in der Wirkung des Werks zugleich als Geltungsqualität des ästhetischen Werts, so dass sein zeitloses Wesen normativ mit seinem *Gewordensein* in der geschichtlichen Realität verbunden ist. Die Paradoxie der Geltung des ästhetischen Wertes offenbart sich in der Frage, wie es möglich ist, die Wirkung des Werks, als realisiertes Gelten zeitloser Normen zu fassen, wenn sie nicht nur bei jedem Werk, sondern bei jeder Wirkung desselben Werks total verschieden ist, und gerade diese Unvergleichlichkeit eine Folge des Wertes selbst ist. Die Antwort auf diese Frage kann und nur der schon öfter analysierte Begriff des Missverständnisses als normativ vorgeschriebener Wirkung des Werks bieten. Das Missverständnis bedeutet, wie wir wissen, dass im Erlebnis des Werks der ästhetisch-Rezeptive nicht den "wahren" Gehalt des Werks in sich aufnimmt, noch etwa dessen innere Struktur durchschaut, sondern dass in ihm, aus den eigenen Erlebniselementen, die prinzipiell nicht mitteilbar und von unvergleichbarer Qualität sind, eine in sich geschlossene Welt entsteht, die der Rezeptive als das Werk als etwas von ihm Unabhängiges erlebt. Da dieses Werk in einer ihm nicht bewusstwerdenden Weise nur seine eigenen Erlebnis-inhalte

und seine eigene Erlebnisqualität enthält, bedeutet es für ihn die gerade ihm entsprechende und gerade ihn erfüllende utopische Wirklichkeit. Die Allgemeinheit des Ästhetischen Wertes besteht *also* nicht darin, wie für jeden anderen Wert, dass das Subjekt auf das Allgemeine der Norm bezogen ~~ist~~, entweder indem seine Subjektivität aufgehoben ~~ist~~ (Logik) oder der Norm bei Bestehenbleiben des Subjekt-seins untergeordnet wird (Ethik), sondern in einer *solchen* Beschaffenheit des realisierten Ästhetischen Wertes, des Werks, die es gestattet, dass dieses Verhältnis zwischen Subjekt und Wert jedem Subjekt gegenüber möglich werde. Diese Allgemeinheit hat die künstlerische Form zu leisten und sie leistet sie durch ihre das Missverständnis hervorrufende Fähigkeit: die Allgemeinheit des Werks ist eine formale; es ist das Schema jedes möglichen Missverständnisses. Hier erleuchtet sich der Satz, dass für die Aesthetik die einzelne Kunstart und innerhalb deren Bereich das einzelne Kunstwerk, und nicht die Kunst überhaupt das wirklich Konkrete ist, am hellsten. Jede Kunstart bedeutet die Notwendigkeit eines homogenen Eingestelltseins der Welt gegenüber; als gestaltende Form: die Möglichkeit *zur* der Aufbau einer Welt, die bei Voraussetzung und Acceptierung dieser Einstellung eine immanente Vollkommenheit bedeuten kann; als rezeptiv missverstandene, wirkende Form: die Gesetzmässigkeit der Schemata, welche die

Typik der möglichen Missverständnisse regelt, das Symbol einer immanenten Ordnung überhaupt, die sich von einem bestimmten Gesichtswinkel aus ergeben muss. Denn die Möglichkeiten der Einstellung der Welt gegenüber, deren notwendige Projizierung in das Werk das Missverständnis hervorringt, sind wenn auch irrational und nicht systematisierbar, dennoch nicht einer völligen Anarchie preisgegeben. Nicht nur weil dann der Uebergang von dem spontanen Solipsismus der Erlebnismöglichkeit zu den theoretischen wie praktischen, konstruiert eindeutigen Gebiete unmöglich wäre, deren Da-Sein mithin schon ein Beweis dafür ist, dass der absolute Solipsismus nur an die Spontaneität als Mitteilungs- und Erlebnisform, nicht aber an die Idee des Mensch-seins überhaupt gebunden ist, sondern weil die Zahl der unmittelbaren Einstellungen der Wirklichkeit gegenüber nicht unbegrenzt und nicht ohne Typik ist. Sie ist erstens durch die numerische Begrenztheit der aufnehmenden Organe bestimmt, jedoch auch innerhalb deren bereits endlicher Typik gibt es nicht unzählbare oder beliebig variable Möglichkeiten des Eingestelltseins, wenn als dessen Folge eine immanent geschlossene und in sich sinnvolle Welt gefordert wird. (Hierauf beruht das System der Kunst, worüber an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen sein wird).



Dem unmittelbaren Erlebnis des Re-  
zeptiven gegenüber jedoch, wovon jetzt die Rede sein  
soll, ist auch die einzelne Kunstgattung eine Ab-  
straktion: er steht nur vor den einzelnen Kunstwer-  
ken und ~~es~~ fragt sich, wie die eben skizzierte  
Beziehung des Allgemeinen zum Einmalig-Spontanen  
hier zu denken ist. Das Prinzip der Allgemeinheit  
im Werk ist natürlich die Form, die ist aber hier  
nichts Abstraktes mehr, sondern das Organisations-  
system eines konkret einmaligen Stoffes, welches,  
infolge der prästabilierten Harmonie zwischen Stoff  
und Form, dessen Einmaligkeit und Konkretheit teilt,  
ja von ihm nicht einmal gedanklich zu trennen und  
in eine dem Stoff nicht zukommende Region der Ab-  
straktheit und Allgemeinheit zu versetzen ist. Die  
Rolle der Form in diesem Prozess ist ebenfalls, Sche-  
ma jedes möglichen (Missverständnisses zu sein, die-  
ses Schema richtet sich aber nicht mehr bloss auf  
die Organisationsmöglichkeit eines Eingestelltseins  
dem Leben gegenüber, sondern auch auf die Möglich-  
keiten der inhaltlichen Erfüllung, welche sich in  
Bezug auf die Mitteilung eines bestimmten Erlebnis-  
komplexes (des bearbeiteten Stoffes des Gehalts) er-  
geben können. Selbst die missverstandene Mitteilung  
des<sup>r</sup> Erlebnismöglichkeit setzt etwas Gemeinsames  
zwischen den beiden "missverstandenen" Inhalten  
voraus, ja der Solipsismus dieser Lebenssphäre beruht  
letzten Endes darauf, dass im Erlebnis das adäquat

und das inadäquat Apperzipierte nicht unterscheidbar sind und nicht etwa auf eine eindeutige Gesetzmässigkeit im Nicht-treffen-können des Objekts. Das Missverständnis kann nur das Missverständnis von etwas sein und sowohl dieses Etwas wie seine missverstandene Erlebnisspiegelung beziehen sich auf etwas Gemeinsames, <sup>was</sup> freilich infolge der Struktur der reinen Erlebniswirklichkeit weder erlebt noch erkannt zu werden vermag: auf das Schema, als auf einen Vermittlungsapparat zwischen Erlebniserreger und Erlebnis, in dem sich die ganze Suggestibilität des Erlebniserregers staut, wo sich also Wirkendes und Gewirktes als Möglichkeit und Wirklichkeit des Erlebnisses vereinigen. Wir haben, mit bewusster Vorläufigkeit, die Werkform als ein Substanzwerden dieses Schemas definiert, die, auf das Maximum an Suggesti<sup>ons</sup> Kraft hingearbeitet, das Gleiten der Erlebniswirklichkeit verliert und dadurch freischwebend und in sich geschlossen wird. Das Maximum an unmittelbarer Suggestionskraft bedeutet aber, wenn es sich einerseits auf einen bestimmten einzigen und einmaligen Stoff bezieht und andererseits eine zeitlose Allgemeinheit der möglichen Wirkung zu erringen hat, *vor allen* eine Stilisierung des Stoffes in der Richtung, die ihm alle seine Ballungsmöglichkeiten (Motiv, Aufgabe *etc.*) <sup>zu</sup> weisen, ein Bewusstwerden, ein Auf-die-Oberfläche-treiben seiner geheimen Organisation, wobei den gestaltenden Prinzipien bei erreichtem Maximum ihrer immanenten Intensität

bloss die Rolle des Expliziertmachens zuzukommen scheint; also ein Konkretwerden des bearbeiteten Stoffes, des Gehalts, als es in seiner ursprünglichen Möglichkeit, in der Möglichkeit jeder *Gegebenheit*, überhaupt lag. Daneben aber das Abstrahieren dieses selben Stoffes in der Richtung einer rein technischen Schematik, in der Richtung eines Maximums an der Ausdrucksintensität, welche durch Konzentration, Organisation mit einem Wert durch *Vertilgung* des "Stofflichen" zu erreichen ist und *endlos* eine absolute Einheit der beiden Tendenzen. Die Möglichkeit dieser Einheit ist durch die schon oft erörterten Begriffe des "Standpunkts" und der durch ihn erweckten Homogenität gegeben: dadurch ist für den Rezeptiven erreicht, dass seine missverstandenen Erlebnisse in eine von dem homogenen Strom des aufnehmenden Organs bestimmte Richtung gedrängt und innerhalb dieser Richtung von zielbewusst sich *Erforderungen* ~~Erlebnissen~~ anpassenden und ihnen entgegenkommenden Erlebniserregern auf das Maximum an Intensität hingeleitet werden. Wenn nun dieser Organisationsapparat zugleich *Organisator* eines bestimmten Stoffes ist, d. h. wenn seine Leistung gerade in dem Herausholen des Wirkungemaximums aus diesem einen Stoff besteht, so muss sich - bei vollendetem Erreichen - das inhaltliche Missverständnis in jedem Fall der realisierten Bereitschaft einstellen und da es ein Maximum an Erlebnisintensität zur Folge

hat, wird dieses Erleben der eigenen Inhalte der Rezeptiven in den von Formen organisierten Stoff projiziert, das Werk wird als die ihm entsprechende utopische Wirklichkeit erlebt, es ist für den Receptiven "neu" geworden. Dies kann aber nur dann geschehen, wenn es der Technik des Künstlers gelungen ist, dem Stoff die ihm spezifisch eigene Wirkungsintensität zu entreissen, wenn die organischen Formen zum Schema der höchsten Potenz gerade dieser Wirkungsmöglichkeit werden, und das System der Technik (für sich betrachtet) zum Symbol dieser Ballung des Stoffes wird. Die Möglichkeit dieser Gestaltung bietet die Gesinnung, die zugleich das System der Technik zustande bringt und ihrem Wesen nach eine Weltanschauung (wie eine in sich geschlossene und sich immanent erfüllende Welt unter dieser Voraussetzung möglich ist) ausspricht, indem sie durch ihre erstgenannte Eigenschaft das gleitende Schema der Mitteilung zur geschlossenen und homogenen Form, zum Schema der sich von diesem Punkt aus ergebenden und möglichen Missverständnisse überhaupt verwandelt, welches Schema aber durch die zweite Qualität der Form einen Stimmungswert und eine stimmungserweckende Macht sui generis erhält, die die selbe bleibt in der immerwährenden Wandlung der inhaltlichen Spiegelung der rezeptiven Wirkung: ein Missverständnis. Je bedeutender und zeitloser ein Kunstwerk ist, desto mehr ist seine Deutung, als intellektualisierende Auslegung des Missverständnisses in

rezeptiven Erlebnis, dem Wandel der Zeiten unterworfen: nur ein Werk, das in unbegrenzter Variabilität missverständlich ist, vermag zu jeder Zeit und auf jeden zu wirken. Da jede unmittelbare Wirkung von der Suggestionskraft des Mitzuteilenden abhängig ist, steht der unbegrenzten Mittelbarkeit der reinen Erlebnissphäre das gleitende und unsichere Wesen des Schemas im Wege. Wenn die immanente Absicht der Mitteilung (also nicht ihr ~~W~~ bewusst psychologisches Motiv, sondern der objektive Sinn, der in ihr, als Akt betrachtet, steckt), etwas Inhaltliches ist, so ist das Schema bloss ein Vehikel, ein trübendes Medium, ein notwendiges Uebel; dass überhaupt eine Kommunikation entsteht, verdankt es dem Gemeinsamen an soziologisch-historischen, mehr oder weniger konventionellen Formen. Je stärker eine Mitteilung auf diese Inhaltlichkeit orientiert ist, desto adäquater ist sie inhaltlich, wenn dies auch freilich bloss relativ und *approximativ* ist, desto stärker hängt aber die Möglichkeit ihrer Verwirklichung von dem Bestehenbleiben dieser konventionellen Formen im Aufnehmenden ab. Damit die Wirkung von dieser Gebundenheit frei werde, müssen an Stelle dieser Schemata Formen treten, welche in der Linie der Intensitätssteigerung, die von der Homogenität des bearbeiteten Stoffes abhängt, liegen; die konventionellen Formen müssen entweder ignoriert oder aber von den neuen Erlebnisformen aufgesogen werden. Diese Gestaltung schliesst eben deshalb selbst die annähernde

adäquate inhaltlich Identität zwischen *Mitgeteilten*  
und *Aufgenommenen*, welche von den soziologisch-his-  
torischen Konventionen der Zeitgenossenschaft stets  
gewährleistet werden, aus, oder sie werden für sie  
gänzlich gleichgiltig: inhaltlich gerade so inadä-  
quate Reaktionen, wie die anderen, auf deren Grad  
an Inadäquatheit es jedoch garnicht ankommen kann, da  
bloss die Intensität der Wirkung für die Absicht  
von Belang ist. Ein Werk wie der König Oedipus des  
Sophokles kann hier als deutlichstes Beispiel die-  
nen. Es ist wahrscheinlich, dass es zur Zeit seiner  
Entstehung als Ausdruck aktuell empfundener, in-  
haltlich definierbarer Probleme und Erlebnisse  
galt. Seine wahre Wirkung verdankte es jedoch trotz-  
dem der eigenartigen und vollendeten Organisation  
des Stoffes, in der sein technischer Aufbau zum Or-  
nament eine Schicksalsbeziehung überhaupt gewor-  
den ~~wird~~ ist. Mag nun diese Beziehung seinerzeit  
eine aktuelle und als aktuell wirksame gewesen sein  
- heute können wir diese Inhalte selbst wissen-  
schaftlich kaum mehr rekonstruieren und sicherlich  
wird sie kein Mensch mehr nacherleben können; dass  
die Tragödie dennoch mit unverminderter Intensität  
wirkt, verdankt sie dieser Formung, durch welche in  
ihr das ewige Sinnbild der *schicksalverstrickten* Helden  
erscheint; und dieses <sup>ema</sup> ~~Schicksal~~ erfüllt jede Zeit  
mit seinem Helden und seinem Schicksal - und jedes  
Missverständnis passt in den Aufbau, jedes wird mit  
der gleichen Intensität des Erlebens vom Drama zu

Ende geführt. So steckt die "Tiefe" des Hamlet in der unvergleichlichen Genialität, mit der seine Handlung aufgebaut ist; alle inhaltlichen Motive, wie absichtlich im Dunkel lassend, ~~und~~ dafür mit desto farbenstärkerer Plastik das Schicksalsmoment herausarbeitend: den Menschen der seine Tat nicht tun kann, der sie nur am Ende, <sup>an</sup> ihr zu Grunde gehend vom Zufall ihr zugeführt zu erreichen vermag. Gerade weil sich hier Unbestimmtheit des Inhalts mit Klarheit der Form vereinigt, entsteht die Tiefe: die Erschütterung des Rezipienten veranlasst ihn hier, die letzten Motive seines Nichthandelns, oder die seines Volkes, seiner Zeit zu erleben und als den Sinn Hamlets zu erblicken. Immer wurde Hamlet als "tief" erlebt; immer aber war der Sinn dieser Tiefe eine verschiedener. Diese Wirkungsmöglichkeit kann nur die völlig zu sich gekommene Form erringen; jede Kunst, die eine noch so tiefe, ~~echte~~ oder warme Wirkung irgendwelchen gewöhnlichen, inhaltlichen Mitteilungsschematas verdankt, muss sobald diese mit dem Vergehen ihrer historischen Existenzbedingung, <sup>en</sup> verschwinden, unverständlich werden; sie wird nur mehr inhaltlich denkbar, ihrer Absicht, ihrer Richtung und ihrem Umfang nach, ist aber nicht mehr unmittelbar nacherlebbar: sie ist veraltet. Die hieraus verständlich gewordene Beziehung der rein zeitlich-inhaltlich orientierten Mitteilungsschemata und der Schemata der möglichen Wirkungen überhaupt, macht uns möglich, die "Aufgabe" noch einmal von der Seite

des Rezipienten zu betrachten, wo ihm eine Korrektivrolle für den Schaffenden zukommt. Für den Rezipienten werden gerade die inhaltlichen Wirkungen, welche von den durchwegs historisch bedingten Mitteilungsschemata vermittelt werden, die am nächsten liegen zu sein. Das Problem, das von dieser seiner Struktur aus an die Kunst gestellt wird, ist also: in den historisch-zeitlichen Wirkungsforderungen des Rezipienten die ewige Wirkungsmöglichkeit zu finden; die Bereitschaft, die er als zeitlich befangenes Wesen der Kunst entgegenbringt, so zu erfüllen, dass die hierdurch erreichte Realisation der normativ ästhetischen Wirkung ~~in~~ in ihm, nur eine von den unendlich vielen anderen möglichen Wirkungen sei, zu welchen das Werk vermöge seiner Struktur fähig ist. So wird der Rezipient in doppeltem Sinn Korrektiv für den Schaffenden: die Idee des Rezipienten überhaupt für sein Suchen und Finden ~~vermöge~~ der ewigen Form, die dem Zeitgenossen unvermerkt Anderes und Mehr als das Geforderte als Erfüllung bietet; und der unmittelbar gegebene Rezipient für die erfüllte Form, damit diese nicht durch ein allzu direktes Streben zur Ewigkeit in der entgegengesetzten Schematik in der unwirksamen Inhaltlichkeit und Dürftigkeit lande.

Diese Zeitlosigkeit des Werks, die vom Zeitablauf unabhängige Möglichkeit seiner Wirkung hat also seine doppelte Historizität zur Voraussetzung: die Wirkung muss in ihrer erlebten In-



Inhaltlichkeit historisch sein, um jederzeit realisierbar zu werden, da der unmittelbar Erlebende aus der geschichtlichen Kontinuität nicht hervorzutreten vermag, und das gestaltete Gebilde soll in keinem seiner Momente das Konkret-Unmittelbare, das geschichtlich-Eingewurzelte seines Ursprungs und seiner Bestandteile verlieren; beruht ja die Zeitlosigkeit seiner Wirkung gerade darauf, dass seine Geschlossenheit ein Symbolisch-werden (in Bezug auf eine bestimmte Wirkungsintensität) eines konkret-historischen Erlebniskomplexes ist. Jedes Werk ist das Ewigwerden eines bestimmten, historischen Moments; es reisst einen Augenblick des historischen Zeitablaufs aus diesem Strom heraus, und verleiht ihm das Ueberdauern der Zeit, erhebt ihn in eine Region jenseits der Zeit, ohne ihm den Duft und das Cachet, den Zauber und den Schein der Vergänglichkeit zu nehmen, den er gerade dieser seiner Augenblicklichkeit verdankt. Darum hat Schelling tiefer und künstlerischer als alle anderen Aesthetiker die im Anschluss an die Ideenlehre die Erklärung des Werks suchen, sein Wesen erfasst, da er es unzertrennlich mit der Mythologie verknüpft sah. Denn wie sehr man auch diese Beziehung der Ideenlehre zum Kunstwerk zu verfeinern, ihr alles Abstrahierende abzustreifen versucht, immer wird die Idee, deren Abbild oder Gegenbild das Werk sein soll, hoch über das Zerbröckeltsein der Emanation im Zeitablauf

thronen; um den Weg dazu zurückzufinden, müsste das Werk nicht nur jeden Erdenrest von sich abschüt-  
teln, sondern auch vergessen machen, dass es aus der  
Zeit stammt und - wirkend - in die Zeit zurück-  
strebt; es müsste abstrakt werden und seine formel-  
le Tiefe und Allgemeinheit mit einer inhaltlichen  
vertauschen: statt ein Schema aller hier möglichen  
Erlebnisse zu sein, müsste es die Allgemeinheit des  
Erlebnisses inhaltlich und deshalb enger und trivia-  
ler ausdrücken, es müsste inhaltlich "allgemein  
menschlich" werden, <sup>statt</sup> für jeden Menschen <sup>die eigene</sup> konkrete  
Erfüllung zu sein. Die Form, zu deren vollkommener,  
entfemter Reinheit <sup>jeder Platonismus</sup> der Aesthetik  
strebt und streben muss, kann nur dann Herrin über  
den Stoff werden, wenn sie ihm dient, wenn sie sich  
in vollendeter Gleichartigkeit ihm anschmiegt und  
nur sein eigenstes Wesen aus dem Chaos zur Klarheit,  
von der Stummheit zum Lautsein zu bringen scheint,  
sobald sie ihn zu vergewaltigen, ihm eine wurzel-  
fremde Zeitlosigkeit zu verleihen sucht, wird sie  
ihn nie "vernichten" können, muss ihn vielmehr im  
rohen und unvermittelten Stadium der Unerlösbarkeit  
ver en lassen. Wenn Schelling die Mythologie  
als apriorischen Stoff für die Kunst fordert, so  
hat er deren konkrete Wesenheit klarer erfasst, als  
sie je vor ihm erfasst wurde; dass die "Schönheit  
überall gesetzt ist, wo Licht und Materie, Ideales  
und Reales sich berühren. Die Schönheit ist weder

bloss das Allgemeine oder Ideale - noch das Reale - also ist sie nur die vollkommene Durchdringung oder Jneinsbildung beider. Schönheit ist da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, dass dieser selbst, als Unendliches, *eintritt* in das Endliche und <sup>9</sup> in concreto angeschaut wird." Nur das mythologisch Gewordene besitzt eine geschichtliche Ewigkeit, nur ihre Inhalte können entstanden und dem Untergang geweiht und dennoch in einem Jenseits des gewöhnlichen Zeitablaufs verweilend gedacht werden. Es fragt sich bloss, ob dieses Mythologische, soweit es als ästhetisches Erleben in Betracht kommt, und weder zum Gegenstand des religiösen Erlebnisses noch der metaphysischen Spekulation wird, ein Stoff oder eine Form ist. Das Formale daran entgeht natürlich <sup>auch</sup> Schelling nicht. Er sagt: "Die Mythologie ist... selbst schon Poesie und doch für sich wieder Stoff und Element der Poesie". Wie ist das möglich? Dem Dilemma, vor das hier jede nicht platonisierende, sondern das rein ästhetische Wesen der Kunst suchende Kunstphilosophie gestellt ist, dass nämlich die Mythologie entweder erst in der Gestalt der Kunst entsteht, oder aber dass die Funktion der Kunstform nur eine Trübung der religiös-metaphysischen Wahrheit ist, entgehen Schelling und alle romantischen Erneuerer der Jäeenlehre, indem sie die rezeptive wie die produktive Kunsttätigkeit mit der Erkenntnis der Wahrheit, mit dem Er-schauen

der Ideenwelt gleichsetzen. "Jedes Kunstwerk", sagt Schopenhauer, ist demgemäss eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber, durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch, nicht von jedem unmittelbar erfasst werden können. Diesem Nebel nimmt die Kunst hinweg, [ihr Zweck ist die Erleuchtung der Erkenntnis der Ideen der Welt"; und Schelling: "Schönheit und Wahrheit sind an sich oder der Idee nach noch eins.- Die Wahrheit, die nicht Schönheit ist, ist auch nicht absolute Wahrheit, und umgekehrt." Damit ist aber jede eigenkräftige Leistung der Form geleugnet: es ist eine an sich schöne und wahre Welt da, jenseits jedes *Eingesperrtseins* in Raum und in Zeit, in die man hineinzulangen hat, und das Kunstwerk kann dabei behilflich sein, den Weg zu diesen verschütteten Urbildern der Dinge zurückzufinden (Schopenhauer spricht von der "Idee seiner Gattung", in der das Ding in der Anschauung des "reinen Subjekts des Erkennens", des ästhetischen Subjekts wird) es ist aber durchaus nicht der einzige mögliche Weg zu ihnen; und *diese* Welt kann einerseits in keiner noch so paradoxen Weise historisch sein, was sie als Mythologie sein sollte, *gerade so* wie etwa ein logisch-metaphysisches Auseinander in den *Amortisationsstufen* bei Platon nichts mit einem historischen Nacheinander zu tun haben kann, *und* andererseits nicht einzusehen ist, dass von dieser

Funktion der Form nicht eine völlige Verurteilung der Kunst folgt, wie sie bei Platon folgte. Denn die Formen der Künste geben *immer* die Welt nur aus der Perspektive ihrer Wirkungsmöglichkeiten und -Vor~~aus~~setzungen, die in der Metaphysik einer Ideenlehre nur als Trübung und Fälschung erscheinen kann. Wenn für Schopenhauer der Ästhetisch Erlebende "die Natur in sich hineinzieht, so dass er sie nur noch als ein Accidenz seines Wesens empfindet", wenn hierfür diese Verse Byrons als Beweis dienen sollen:

72,  
Are not the mountains, waves and shies a part  
of me and of my soul, as S of them?

so musste er dabei übersehen, dass hier nicht etwa das "Wesen" der Natur erlebt wurde, sondern die Ausdrucksmöglichkeiten des Lyrikers, die Umsetzung jeder Dinghaftigkeit in Stimmung, jedes Objekts in seinen rein ~~reinen~~ subjektiven Erlebnisreflex, der Phänomenologie dieser Form gemäss ausgesprochen und als Erlebnis gestaltet wurden. Dass ~~hier~~ hier gerade so wenig von der Idee des Berges der sie verdeckende Schleier weggezogen wurde als wenn etwa ein Berg bei Cézanne in der Schwere seiner struktiven Dinghaftigkeit, bei Dirk Bouts als eine Kostbarkeit gleichartig und gleichwertig dem Gold und den Edelsteinen, die die heiligen drei Könige dem Heiland bringen, bei Perugino als *Velik* zum Aufbau eines weiten und freien Raumes, als rein architektonisches Element, bei Henri Rousseau als ein rührendes Spielzeug, bei Giotto als Begleiter einer

Handlung, bei Lorenze Monaco als zum Skelett reduziertes Symbol seiner formalen Beschaffenheit erscheint. Für jede Form, für jedes Werk entsteht eine neue Welt, die mit keiner der anderen etwas gemein haben kann, die aber so beschaffen sein muss, dass sie erlebt werde, als ob der Rezipiente jetzt erst die ~~Wieder~~ Erinnerung an die verdeckten und verborgenen Urbilder aller Dinge erhalten hätte, als ob ihm erst jetzt die Legende von der Weltschöpfung oder von den Wundern der erschaffenen Welt erzählt würde. Die vollendet geleistete Form macht die von ihr geschaffene Welt legendarisch, zum Märchen.

"Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie", sagt Novalis. Die <sup>Myt</sup>Psychologie ist also nicht der apriorische Stoff der Kunst, sondern jede wirklich erreichte Form erschafft eine an unmittelbarer Wirkung und ästhetischer Wesensart dem Mythologischen verwandte Welt: eine vollkommene Welt, die in ihrer sinnlich unmittelbaren Wirklichkeit jeden Schmerz und jedes Leiden zum Schweigen bringt, sie in jenem wahren Sinne aufhebt, dass die ihr entströmende unendliche und doch in ihr bleibenden Freude gerade aus diesem Leid und diesem Schmerz quillt; eine vollkommene Welt, die in unabwiesbarer Gegenwärtigkeit <sup>da ist</sup> und dennoch aus einer anderen Region, die der Vergänglichkeit des Moments "Gegenwart" entrückt ist, herabzusteigen scheint; eine utopische, ewig gewordene Wirklichkeit, deren Entstehen und Vergehen aber, zur Legende geworden, mit ihrer Erscheinung

unzertrennbar verwoben ist. Wie für die Mythologie die *Meeresgeburt* der Aphrodite, das Entteilen der bewaffneten Pallas aus dem gespaltenen Schädel des Zeus, das *Zerissenwerden* des Dionysus und das frühe Ende des Adonis mit zu ihrem unsterblichen Dasein, zur Idee ihrer Gottheit und Ewigkeit gehört, so tragen alle griechischen Statuen, alle Liebeslieder der *Troubadours*, alle Madonnen der Renaissance und die Romane von Tolstoy oder Dostojewsky, den Stempel ihrer Geburt, den Ort und die Zeit ihres Entstehens, den Glanz und die Tragik ihrer Existenz mit in ihre Ewigkeit. Nur dass auch dieses Entstehen zur Legende geworden ist und in jeder Neugeburt in jedem rezeptiven Erlebnis mit der neuen Deutung dieser spezifischen Unmittelbarkeit erfüllt wird. Es darf uns nicht irreführen, dass diese Umdeutung zweiter Potenz sich nicht mehr in der Kunst selbst ausspricht - so wie die antike und christliche Mythologie in den immerwechselnden Inhalten und Stimmungen, die das Schicksal der *Atriden* oder das Geheimnis der Verkündigung erfüllen und umgeben immer von neuem wiedergeboren wurde. In den Werken grosser Essayisten und Historiker sind Griechentum und Mittelalter, Orient und Renaissance bereits zur Legende, zum Mythos geworden und ihre, aus den immer neuen Missverständnissen ewiger Werke gespeisten inhaltlichen Abweichungen sind nicht nur ein "Fortschritt der Wissenschaft", sondern eine Gestaltung dieser, von der Kunstform geschaffenen Mythologie. /

F. hier umschaltung  
an 2. 1934

MTA FIL. INT.  
Lukács Arc.

Doch diese Umdeutbarkeit selbst gehört zum Wesen jeder Mythologie: sie ist nur darum lebendig, weil sie eine sinnbildliche Spiegelung des Weltsinns bietet und ist nur solange lebendig, als jede neue Deutung des Weltsinns nur eine Neumativierung der mythologischen Tatsachen bedeutet, solange diese in einer unverrückbaren Faktizität, deren Evidenz ihre Erleblichkeit bietet, da stehen und die Wandlungen der Inhalte, von denen die Menschen bewegt werden, nur ihre Motive, nicht aber ihre Existenz berührt. Das Mythologische der vollendeten Form, deren Deutungswandel die Essayisten gestalten, unterscheidet sich nur darin von der echten Mythologie, dass ihr innerster Sinn darauf und nur darauf zustrebt, dass dieses ewige Missverständnis mit ihrer Existenz normativ gesetzt ist. (Im Vorwort meines Essaybandes "Die Seele und die Formen" ist diese Beziehung der Essays zum Werk näher analysiert).

So baut sich aus den beiden historischen und mit Gegensätzen behafteten Begriffen des "Neuen", des schöpferischen und des rezeptiven durch ihr normativ inadäquates Zusammenstossen als Werkpostulate, das "Neue" der Werke selbst auf, das aber von den beiden subjektiven phänomenologischen Begriffen völlig verschieden ist: es ist gegensatzlos. Dieses Neue ist weder eine Ueberwindung der Gegensatzprinzipien noch ein Jenseits der Gegensätze, sonst ihre Identität. Das Werk ist "neu", weil seine Geltungsqualität als Wert das Erlebnis des "Neuen" bedingt, weil das, wodurch es entstanden ist, als Schema aller seiner möglichen Er -



Erlebnisse zur ewigen Jugend in ihm erblüht ist und erhalten bleibt. Während aber sowohl schöpferisches wie rezeptives Erleben mit irgend einem vorangegangenen Erlebniskontinuum, aus dem sie sich emporheben, kontrastieren, besitzt das Werk ebenfalls als Geltungsqualität seiner Wertheftigkeit, ein Als ob der Wiedererinnerung. Tiefer und treffender als irgendeine die empirisch-psychologische Tatsächlichkeit suchende Beschreibung haben deshalb die platonisierenden Aesthetiker die normative Wirkung des Werks beschrieben, wenn sie darin ein Erschauen der Ideenwelt erblickt haben: jede Erscheinung ist als Erscheinung zur Substanz geworden, denn ihr sinnlicher Wirkungswert ist nichts als die Realisation ihres hier möglichen Wesens; jedes Ding ist seiner Idee angemessen, denn es ist durch die Formung eine Welt entstanden, in der nur die Identität mit der Idee den Dingen eine Existenz zu verleihen vermag, in der Sinn und Vollkommenheit dasselbe bedeuten. Dass dies keine Erkenntnis, sondern ein Erleben, dass die erlebte Vollkommenheit nur eine Vollendung sub specie formae ist, das ist die Folge der alleinigen konkreten Realität der einzelnen Formen; dass dies aber nicht als Folge von Fiktionen, sondern als Enthüllung des Weltsinns erlebt wird, ist von der absoluten Immanenz, von dem reinen Fiktionscharakter dieser Formen verursacht. Nur weil in dem Werk keine Spur einer wahrhaften Wiedererinnerung an die Urbilder der Dinge sein kann, muss jede der Werkidee entsprechende Schöpfung ihrer Gestaltung der eingeborenen Wieder-

schein einer Ideenwelt verleihen. Das Werk ist immer "neu", weil es "alt" war, als es entstand, und es steht jenseits des historischen Zeitablaufs, weil es aus ihm entstieg ist und ständig in ihn wieder zurückkehrt.

Aber nicht bloss den Zeitpunkt seiner Geburt reißt das gestaltete Werk mit in die Ewigkeit seines Erlöstseins, sondern auch die Zeit des Ablaufs und den Raum als Bühne. Während die Zeitlosigkeit der Logik jede Erinnerung an ein zeitliches Nacheinander von sich weisen muss, und die Ethik Raum und Zeit nur deshalb kennt, weil auch die von ihnen ~~gaxkxkfxkx~~ bedingte Begrenzung den Abstand zwischen Mensch und Norm zu schaffen hilft, entzieht die ästhetische Gestaltung das Werk und sein normatives Erleben nur deshalb dem Zeitablauf und isoliert sie nur deshalb vom empirischen Raum, um beide Aprioritäten der Sinnlichkeit, gereinigt von ihrem entstellenden Jneinander der Unmittelbarkeit und der Möglichkeit zur Abstraktion, auf einen rein sinnlichen Sinn gebracht wieder aufleben zu lassen. Es wäre oberflächlich, hier bloss an die sogenannten zeitlichen und räumlichen Kunst und noch dazu in strenger Scheidung zu denken. Jede Kunstform, als vollendete, unmittelbar und sinnlich zu erlebende Wirklichkeit, muss ihren Raum und ihre Zeit besitzen. Wie die erlebte Wirklichkeit der mystischen Entrücktheit kein abstrakter

Gegenpol des Zeitablaufs ist, sondern nur eine ihm völlig heterogene Zeit, wie der von Gott besessene Mohamed alle Himmel durchwandernd eine mythische Zeit erlebte, während sein umgestossener Wasserkrug noch nicht seinen Inhalt entleeren konnte, so heben sich im Werk ein Anfang und ein Ende, ein Ablauf und eine Dauer aus der Zeit heraus und ~~grenzen~~<sup>grenzen</sup> sich, in ihrer zeitlichen Struktur ewig geworden gegen die empirische Zeit ab. Und der Raum, als Bühne und *Enclave* der Gestaltung schliesst sich ebenfalls nur infolge seiner struktiven Heterogenität von dem des gewöhnlichen Lebens ab, er ist aber ein Raum so wie die Gefilde der Seligen, der Olymp, so wie die Sphären der christlichen Himmels, wie es die Erlösungs- und die Verdammungsstätte, die Bühnen der *letzten* religiösen Wirklichkeit für jede echte und erlebte Religiosität räumlich sind. Es wird das Problem einer Darstellung der <sup>einzelnen</sup> ~~einzelnen~~ Kunstformen sein, wie in jeder von ihnen Raum und Zeit vorkommen, inwiefern man etwas in Tempo und Rhythmus, Gleichartigkeit und Abwechslung, mit der man sich in einem Bild zu bewegen gezwungen ist, einen Zeitbegriff der Malerei zu finden hat, oder wie man die Baumgestaltung der Tragödie von der des Epos oder des Märchens unterscheiden kann. Jede Form ist aber als sinnliches Universum räumlich und zeitlich, und es wird die Aufgabe einer subtileren und künstlerischeren "*Lachon*" sein, die Künste nicht in Bezug auf Räumlichkeit oder Zeitlichkeit zu trennen, sondern jeder <sup>die</sup> ~~der~~ ihr spezifisch eigenen Gestaltungsprinzipien des Raumes und der Zeit zuzuweisen.

6.

Jede Kunstform ist ein Theodizee; sie stellt einen Erlösungsaspekt auf, indem sie alle Dinge, die in ihrer homogenen Welt vorkommen können, zu dem ihrer Idee absolut angemessenen Dasein führt und zugleich in ein Universum einstellt, das für ihr solches Ausreifen und sich Erreichen prädestiniert zu sein scheint. Das ist die Idee der objektiven Abstandslosigkeit des Werks, das Prinzip seiner immanenten Vollendung, wodurch es seine zeitlose Geltung als realisierter ästhetischer Wert erhält. Diese objektive Abstandslosigkeit jedoch, von der bis jetzt <sup>bloss</sup> in abstrakter Allgemeinheit gesprochen werden konnte, zeigt bei näherer Betrachtung eine mehrgliedrige Typik, deren Prinzip das Werk noch einmal in die geschichtliche Wirklichkeit verankert: es ist das Prinzip des Stils, der Geschichtsphilosophie der Kunst. Wir sagten: es muss <sup>i</sup> um Werk eine innerlich abstandslose Welt geschaffen werden, wo das Ganze für das Einzelne, das Gestaltungsprinzip für das Gestaltete prädestiniert ist. Daraus scheint zu folgen, dass die Einheit der Dinge mit einfacher organischer Selbstverständlichkeit aus ihnen heraus wachsen muss, dass selbst die Spannung in ihnen und die Hemmung der Ordnung nur zur Förderung des organischen Wachstums und zum Einswerden von nöten sind, dass deren Ueberwinden und Aufheben, so ernst sie auch seien, wie ein Spiel gelingen muss und die eingeborene Einheit der Dinge keinen Moment wahrhaft zu gefährden vermag. Diese Denkmöglichkeit

scheint so sehr aus dem Wesen des Werks selbst zu stammen, dass sie notwendigerweise für viele als einzig vorstellbarer Kanon der utopischen Wirklichkeit des Werks vorkommt: als einzig reale Erfüllung der Idee der Kunst, der erreichten vollkommenen objektiven Abstandslosigkeit. Die Idee dieser Abstandslosigkeit ist jedoch allgemeiner <sup>und</sup> formeller, sie bedeutet bloss ein sinnlich-sinnfällig gewordenes Heimfinden, jedes einzelnen Dinges in das Werkganze, in seine apriorische Heimat, ein Aufgehobensein jedes Abstandes zwischen Erscheinung und Idee, zwischen Teil und Ganzheit, zwischen Eigenleben und Zusammenhang; ob dies aber in organischer oder abstrakter Weise geschieht, ob in der Idee der erreichten Abstandslosigkeit nicht auch die Idee eines überwundenen oder überbrückten Abstandes etc. mit einbegriffen ist, darüber kann diese Bestimmung des Werks nichts aussagen. Es wäre eine inhaltliche Uebersteigerung des formellen Werkgedankens, ihn mit der organischen Zusammengehörigkeit zu identifizieren oder jene Abweichungen von der Organik, deren Wirkungsintensität zu stark ist, als dass ihr Kunstcharakter übersehen werden könnte, mit Hilfe des Begriffs vom Transzendieren der Kunstform über sich selbst hinaus rechtfertigen zu wollen. Die Paradoxie dieser Konstellation, dass hier nämlich eine überzeitliche Typik der letzten Gliederung des Werks aufgefunden werden muss, die sich aber dennoch als Prinzip einer Geschichtsphilosophie der Kunst objektiviert,

verhindert das Gelingen jener einseitigen Versuche, welche die hier verborgene Problematik zwar deutlich empfänden, sie aber entweder einer rein historischen oder rein ästhetischen Systematik zu Liebe zu verdäcken oder die Paradoxie in eine begriffliche Unklarheiten schaffende Synthese zu verwandeln suchten. Es ist bekannt, dass das Problem einer Geschichtsphilosophie der Kunst aus dem Bedürfnis entstand, der modernen Kunst als der antiken wenigstens relativ gleichberechtigten Erscheinung gerecht zu werden: sowohl Schillers Unterscheidung zwischen *naiver* und *sentimentalischer* wie Jean Pauls zwischen antiker und romantischer Kunst, wie Friedrich Schlegels Versuch, das Interessante als eigene ästhetische Kategorie zu begründen, liegt dieselbe Empfindung zu Grunde, und sie erhält ihre tiefste und durchdachtste Formulierung in der Hegelschen Periodik von symbolischen, klassischen und romantischen Kunstformen. Das Gemeinsame all dieser Versuche bei aller Verschiedenheit im Einzelnen (Shakespeare z. B. ist bei Schiller ein naiver Dichter, während er bei Friedrich Schlegels Einteilung der modern-romantischen Kunstrichtung zugehört) ist, dass das Antike trotz allem der Kanon der Kunst bleibt. Ob es nun dennoch wie bei Schiller möglich erscheint, dass die andere Weltanschauung eine angemessene Gestaltung findet, ob das Moderne wie für Fr. Schlegel einen notwendigen Uebersprung zum Wiedererreichen der antiken Objektivität bedeutet, ob die Idee der Kunst sich, bei Hegel,

im Klassischen als "schlechthin angemessene Einheit von Inhalt und Form" erreicht, während sie im Symbolischen "noch ihren ächten Kunstausdruck sucht", um in der Romantik ~~zur~~ die Sphäre der Kunst zu "überschreiten": dieses Verhältnis bleibt bei allen ähnlichen Versuchen dasselbe. Daraus muss, zur *Verantwortung* des Problems, einerseits ein wertendes Verhalten den verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten gegenüber folgen, dessen methodische Konsequenzen dadurch, dass die ästhetische Verurteilung der einen Richtung ihr geschichtsphilosophisches, moralisches oder metaphysisches Bewerten bedeutet, gar nicht geändert werden können und andererseits muss dieser Kanon, gewollt oder ungewollt, auf ein einmaliges historisches Zeitalter (Griechen, Renaissance) oder sogar auch auf eine bestimmte Kunstform (Plastik bei Hegel) lokalisiert werden. Und wenn der moderne Historizismus allen solchen Konstruktionen gegenüber einen geschichtlichen Relativismus fordert, dass nämlich jede Zeit und damit jede Empfindungsweise ihrer adäquaten oder ihrem historischen Ursprung gemäss einzigartige und unvergleichbare Objektivierung finden kann, so ist damit dieses Problem bloss umgangen, aber nicht gelöst. Denn was von der Einzigartigkeit einer historischen Konstellation am Werk bestimmt wird, ist teils die bereits analysierte Zeitlichkeit von Stoff, Technik etc., teils die inhaltliche Spiegelung und Erfüllung der hier gemeinten letzten Strukturgliederung des Werks: *ihre* Typik selbst aber

~~...~~, wenn sie überhaupt aus ästhetisch gleich<sup>we</sup>artigen Gliedern bestehen soll, wozu <sup>ja</sup> auch der <sup>Historis-</sup> ~~Historis-~~ <sup>mus</sup> ge- drängt wird, kann nur eine aus der zeitlosen Idee des Werks abgeleitet sein. Denn die wesentliche Paradoxie dieses Problems liegt gerade darin, dass der Begriff des Stils einerseits die prinzipielle und kanonische Lösung einer apriorisch typisierten Aufgabe bedeutet, und andererseits, dass diese Aufgabe in ihrer inhaltlich gegebenen Konkretheit, deren Folgen aber auch auf ihre Formenstruktur zurückwirken, von einmalig-geschichtlichen Konstellationen gestellt ist. Der Begriff des Stils vereinigt also in sich sowohl die Möglichkeit und die Notwendigkeit der Wiederkehr (wobei es freilich gleichgültig ist, ob diese sich im wirklichen geschichtlichen Ablauf tatsächlich realisiert oder nicht) wie ~~das~~ absolut Einzigartige jeder seiner jeweiligen historischen Realisationen. Es ist nicht nur eine apriorische Typik der dort möglichen Gestaltungsmodalitäten, sondern gleichzeitig ihre Periodik: mit dem Begriff eines Stiles ist ~~seine~~ - zeitliche - Stellung zu den anderen Stilen simultan gesetzt. Darin zeigt sich der entscheidende Unterschied dieser Typik von der ~~historisch-soziologischen~~ Typik, die wir bei der Analyse von Technik und Gestaltung gefunden haben: jene bezog sich nur auf die strukturelle Möglichkeit des Werks und war deshalb mit den historischen Realisationsbedingungen desselben in ein funktionelles Verhältnis zu setzen; wenn also sowohl die Gesamt-  
heit



der Typen wie jeder einzelne Typus auch historisch bedingt waren, so konnte die Typik in ihrer eigenen Struktur als Typik nicht den Begriff des Ablaufs und der Aufeinanderfolge umfassen: sie war keine Periodik. Dies ist erst hier, wo von der strukturellen Eigenart des verwirklichten Werkes selbst die Rede ist, möglich geworden.

Wenn wir nun auf diese Möglichkeiten der Beziehung zwischen der letzten Einheit und den gestalteten Einzeltypen von relativ selbständiger Substantialität reflektieren, so finden wir, dass die Umfassung zu dem Umfassten *in der Relation* <sup>von</sup> *ante rem* *post rem* und *in re* stehen kann. Es erscheint auch als leicht verständlich, dass eine Beziehung *in re* für die einzig mögliche echt künstlerische Lösung gilt. Nicht nur infolge unserer historischen Bildung, für die gerade diese Stile (das Griechentum des IV-V. Jahrhunderts, die Hochrenaissance) ausschlaggebend geworden sind, sondern weil nur in ihnen diese organische Beziehung vorfindbar ist; die Frage nach der Möglichkeit anderer Stile konzentriert sich also um die Frage, ob eine *innere* Vollendung ohne Organik als Kanon der Relation und des Aufbaues möglich sein kann. Die <sup>n</sup>Beziehung Organik kann hier freilich leicht irreführend sein; einerseits drängt sie bei der durchschnittlichen Kunsterziehung und dem allgemeinen Lebensgefühl sehr leicht wieder ein Höherwertes anderen Möglichkeiten gegenüber auf, andererseits muss man ihren Gegensatz zu einseitig (als Abstraktion)

fassen, wodurch, wie bei *Worringer*, so heterogene Gestaltungsarten wie Orient und Gothik auf ein Prinzip zurückgeführt werden müssen; dazu kommt, dass Beziehungen wie organisch und abstrakt sich noch immer zu sehr auf die inhaltliche, erlebnishaft<sup>en</sup>e Erfüllung dieser Struktur<sup>en</sup>differenz und zu wenig auf diese selbst beziehen, wodurch notwendigerweise die hier erreichten Kategorien auf einmalig-historische Komplexe lokalisiert werden müssen und das Stilproblem auf Fragen von Rasse, Milieu, Kultur etc. verschoben wird. Wenn wir also hier statt organische Beziehung *in re* sagen, so ist dies kein bloss terminologischer Unterschied. Die Gestaltung eines Zusammenfassens *in re* bedeutet dann die Ueberwindung des Abstandes in der Weise, dass die Dinge als Dinge, auf dem Wege des Erreichens ihrer höchstgespannten Dinghaftigkeit in den Zusammenhang einmünden, dass die Möglichkeit eines Abstandes zwar als Möglichkeit mitgesetzt ist, seine Ueberwindung jedoch kampflos, aus der blossen eingeborenen Heimatssehnsucht der Dinge nach Ordnung geleitet wird. Der Abstand ist in die abstandslose Welt *anbezogen*, wie das Sterben in das organische Leben, seine Idee ist von der ihren untrennbar, wie der Schatten mit dem Licht verbunden ist; es ist die Existenz dieses Abstandes, die der erreichten abstandslosen Welt die Breite und das Blühen verleiht. Ob dieser Stil als organische Gestaltung, als naiv, oder als objektiv

bezeichnet wird, immer ist dieses eine gemeint: dass die Ordnung ~~die~~ Dinge nicht als - relativ - Fremdes umfasst, dass die Idee des Abstandes in beiden, und in beiden gleich intensiv, da ist, in beiden aber mit der gleichen intensiven Selbstverständlichkeit überwunden wird. Wenn wir aber diese Gestaltung in re als Stil klassisch nennen, so sehen wir gleich, dass man ihn nie mit der Kunst irgendeiner Nation identifizieren kann; es erscheint als selbstverständlich, dass dieses natürliche Gleichgewicht ein ganz seltenes und von Gefahren umdrohtes Zusammentreffen einmaliger Gesinnungen und Möglichkeiten zur Voraussetzung hat, dass es zwar innerhalb jeder Kunstentwicklung erreicht werden kann, dass aber das kleinste Anderswerden der kleinsten Werkbedingung die auf Messerschneide gestellte Balance gefährden und eine andere Art der Zusammenfassung erfordern kann. Denn eben wegen des in re Charakters dieser Gestaltung kann sie bei - relativ - gleichen Bedingungen nur einmal hervortreten; so wie die griechische Epik in Homer, das Drama in Sophokles, die Plastik in Phidias ihre Klassik erreicht hat, so erreichte sie die mittelalterliche Malerei in Giotto, die moderne Musik in Mozart; aber jedes solches Erreichen ist das Verlassen einer früheren Ordnung und die Entwicklung, die darauf folgt, ist durchaus nicht mit einem Niedergang gleichzusetzen. Jede Klassik bedeutet entweder, dass eine naturalistische Gesinnung aus sich

heraus zum Stil zu werden, oder dass ein reines Form-  
suchen und Formfinden aus der blossen Kraft dieser  
Formen heraus den schlichten Wirkungsgehalt des Ge-  
*wachse*ns hervorzutreiben vermag; anders ausge-  
drückt: die transzendente Werkform beherrscht mit  
derart selbstverständlicher Gewalt die Gestaltung,  
dass sie ihr eigenes *Dekora*tivwerden, die Wiederkehr  
der reinen Form in sich aufsaugt und unkenntlich  
macht: die Dinge werden als Dinge *Dekora*tiv und ihre  
Umfassung erscheint bloss als ihre dinghafte Eigen-  
schaft. Die Kategorie der Ordnung und die Kategorie  
der Dinghaftigkeit, beide mit *einbegriffenen* Abstand,  
fallen zusammen.

setzt  
Diese Harmonie *ein*en existenten  
und innerlich überwundenen Abstand voraus, es ist aber  
auch eine Abstandslosigkeit denkbar, bei welcher der  
Abstand nicht einmal als Denkmöglichkeit auftauchen  
kann, bei welcher die Geltungsqualität und -Intensi-  
tät der Einheit derart ist, dass sie *eine* spezifische a-  
priorisch gebundene, sich von ihr nie ablösende Ding-  
haftigkeit *aus*sich entlässt, dass Maximum an Dinghaf-  
tigkeit und dekorativer Einheit nicht zusammenfallen,  
sondern *ein/s* sind: eine Ordnung und Einheit ante-  
rem, ein primitiver Kunststil. Formell ausgedrückt  
bedeutet dies ein *res* zeitloses Untertauchen jeder ge-  
staltenden, transzendentalen Form in der reinen Form  
der Oberfläche, so dass hier weniger die Gestalt zum  
Gebilde zu werden scheint, wie dies im Allgemeinen  
bei der Wiederkehr der reinen Form der Fall ist, als

Das nur das auf die Oberfläche Getriebene zur Gestalt zu werden vermag; und dies kann nur insofern geschehen, als es spannungslos zur reinen Oberfläche geworden ist. Daraus folgen die nun wesentlichsten Eigentümlichkeiten dieses Stiles, die hier freilich nur kurz angedeutet werden können. Erstens dass der Gehalt dieses Stiles ein transzendenter und kein transzendentaler ist, und sein Ausdruck allegorisch und nicht symbolisch ist. . Das bedeutet nun, dass die Technik, Stoff und Bereitschaft bestimmenden Kategorien (Gesinnung und Aufgabe) eindeutiger und bestimmter gegeben sind als die jedes anderen Stiles, wodurch das Missverständnis des Werks teils weniger <sup>hemm</sup> ~~gehemmt~~ ist als bei ~~den~~ anderen Gestaltungen, teils einer ganz unbegrenzten Hemmungslosigkeit preisgegeben ist. Solange nämlich diese Werke innerhalb der (-religiösen-) Bereitschaft ihres Entstehens wirken, ist das Inhaltliche der Wirkung ~~unbegrenzt~~ vorgeschrieben und nur ihre Qualität und Intensität können je nach Werk und Rezipivität variieren; sobald diese Bereitschaft erloschen ist, ist die inhaltliche Missverstehbarkeit noch stärker als bei anderen Stilen, weil der transzendente Gehalt aus der allegorischen Gestaltung verschwinden muss und das rezeptive Missverständnis in dem nicht in Bezug auf Gehalt konkretisierten Stoff zwar keinen bestimmten Anhaltspunkt, aber auch keine hemmende Leitung finden kann. Aus dieser Struktur folgt aber *zweitens* ein eigenartiges Verhältnis zum Material. Da die Transzendenz

des Gehalts ein Konkretwerden des Stoffes verhindert, kann der Träger der Sinnlichkeit nur das Material selbst sein; jede primitive Gesinnung wird deshalb einerseits die rein sinnliche Wirkungsintensität [des Materials auf das Maximum steigern (während die Klassik eher eine Tendenz zur Vergeistigung des Materials hat) und andererseits darauf ausgehen, innerhalb der Möglichkeiten dieser reinen Materialität, also beim einem Maximum an "Einbeziehung", das Individuell-Charakteristische zu betonen. Dieses Charakteristische, in dessen Streben sich der Naturalismus der Primitivität ausspricht, ist durch die Einheit der schroffen Charakteristischen und rein dekorativen Tendenzen bestimmt: es ist bei vollkommener dekorativer Harmonie organisch masslos und hemmungslos. (Aus der einseitig klassisch orientierten Bildung der meisten modernen Menschen folgt, dass Produkte dieses Stiles bald als abstrakt - ägyptische Plastik -, bald als fratzenhaft übertrieben - Negenskulpturen - bezeichnet werden). Hier zeigt sich aber wieder die für jede ästhetische Systematik ausschlaggebende Struktur der Kunst, dass in ihr nur das Einzelne eigentlicher Gegenstand der Erkenntnis sein kann: das Verhältnis des Materials zur Primitivität bedingt, dass - je nach ihrem spezifischen Verhältnis zum eigenen Material - für jede Kunstart der Begriff der Primitivität etwas anderes bedeutet. Ganz kurz gefasst (da eine nähere Ausführung ein System der Künste voraussetzt) können wir sagen: nur jene

Formenstruktur die Alleinherrschaft der reinen Form aufzeigt, nur einen primitiven Stil haben können, oder - was ja dasselbe besagt - der geschichtsphilosophischen Periodik entrückt sind. Wenn in Zeiten, in denen andere Gesinnungen ausschlaggebend sind, auch diese Kunstarten aufgegriffen werden, so ver<sup>harren</sup> ~~halten~~ sie entweder trotzdem in ihrer Primitivität, die sich also als überzeitlich erweist (Tanz; Märchen von Selma Lagerlöf) oder sie behalten nur die äusseren Kennzeichen ihrer Art bei und gehören ihrem eigenen Wesen nach anderen Kunstarten an (z. B. Goethes Märchen ist eine romantische Novelle, Raffaels Teppiche sind klassische Gemälde). Wenn die primitive Wesensart einer Kunst so stark ist, dass diese Umwandlung nicht gelingen kann, oder die gestaltende nicht primitive Gesinnung nicht stark genug ist, um die andere, nur äusserlich verwandte, Form entstehen zu lassen, kann kein Werk erreicht werden: Tieck's Märchen sind unorganische Mischungen von Märchenmotiven und Gestaltungselementen romantischer Novellen, und jeder "vertiefte" Tanz muss zur sinnlosen Pantomimik ausarten. Diese Beziehung setzt einen völligen Mangel an sinnlichem Abstand zwischen Ding und Idee sowohl als schöpferische Gesinnung wie als - zeitgenössische - rezeptive Bereitschaft voraus, dessen Voraussetzung andererseits freilich eine geradezu absolute Unvergleichbarkeit der beiden in Bezug auf ihre rein religiöse, im Werk nur allegorisch aus-

Künste können einen primitiven Stil haben, deren Materialität sich zwar zur ganz eigenen und einfach erlebbaren sinnlichen Wirkung substanziiert, jedoch nicht rein aus sich selbst heraus - als bloße reine Form - selbständig wird. So kann aus dem Verhältnis der Steinplastik zum Block, der Holzplastik zum Pfahl, des Reliefs zur Fläche <sup>in</sup> und deren ornamentale Gestaltung zur Schrift und zum Zeichen, des Verses zum Gesang ein primitiver Kunststil als eine geschichtsphilosophische Kategorie unter anderen gleichwertigen entstehen, während einerseits das Märchen neben den anderen epischen Formen, der Teppich und das Mosaik neben den malerischen Formen, der Tanz neben der Schauspielkunst zu eigenen apriorisch primitiven Formen werden und andererseits Kunstformen wie die Tragödie überhaupt keinen primitiven Stil besitzen können. Dieses Verhältnis des primitiven Stiles zum Material bedeutet aber nicht, dass er mit den dort aufgezeigten ersten Materialtypen identifizierbar wäre; diese Typik ist, wie dort betont wurde, als Typik abstrakt metahistorisch und nicht geschichtsphilosophisch, und der Typus, der mit der primitiven Gestaltung vielleicht verwechselbar scheint, umfasst allerdings das Primitive daneben, aber auch das sogenannte *archaische*, welches als Stil sowohl klassizistisch wie romantisch, niemals aber primitiv sein kann. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich aber die notwendige Konsequenz, dass die Künste, deren ~~Stil~~



ausdrückbare Essenz ist. Während die klassische Gesinnung, da ihre Abstandslosigkeit aus einer Ueberwindung des Abstands entsteht, Ding und Idee als einander angemessen auffassen muss, um in dieser naiv erlebten Abstandslosigkeit beider ihre Einheit und ihren organischen Ausgleich zu finden, stehen beide in ungehinderter Eigenart und Schroffheit eins geworden in der primitiven Gestaltung da. Jede Stillisierung nicht bloss im Sinne der Intensitätsmilderung zu Gunsten der Einheit, sondern sogar im Abstimmen auf eine solche Einheit ist dieser Gesinnung ganz fremd: sowohl das Wildeste, Ausschweifendste, Momentanste, wie das Abstrakteste ist - wegen des allegorischen Charakters mit der Einheit einfach identisch; - Und die Erlebnismöglichkeit dieser Einheit, als hervorbringende Gesinnung und zeitgenössische, das Allegorische erlebende Rezeptivität, stellt die Entstehung dieses Stiles in die religiös vollständig gebundene Epoche, vor jede Entwicklung, die zur Auflösung dieser Gebundenheit führen muss.

Die Einheit ante rem kann aber auch etwas anderes, sogar ganz Entgegengesetztes bedeuten, nämlich eine Gesinnung zur Einheit, welche die Erkenntnis und das Erlebnis eines unüberbrückbaren Abstandes zur normativen Voraussetzung hat. Bei beiden bisher behandelten Stilen war keine eigentliche Stillisierung von nöten: durch die den Dingen immanente Abstandslosigkeit oder Fähigkeit zur Ueberwindung des Abstands ward die Utopie zur sinnlich unmittel-

baren

Wirklichkeit, die von der Kunst nur gestaltet werden musste; in diesem Sinne der schöpferisch-phänomenologischen Identifikation von Wirklichkeit und Utopie konnten der klassische und der primitive Künstler "Naturalisten" sein. Die Entstehung des abstandslosen Werks ist aber auch so denkbar, dass nicht die Wirklichkeit als Utopie, sondern die Utopie als Wirklichkeit erscheint; dass das Sollen, das jede Gestaltung der Wirklichkeit gegenüber ausspricht nicht in sie - phänomenologisch - hineinprojiziert wird, um dann von ihr abgelesen zu werden, sondern sich als sollendes Sein, unabhängig von der Wirklichkeit, mit bewusster Betonung des Abstands, der zwischen ihnen liegt, im Werk objektiviert. Auch hier erscheint die Werkidee der Einheit und der Ordnung als strukturelles Prius dem Gestalteten gegenüber, ihre wesentliche Beziehung ist auch hier ante rem, gestattet also innerhalb der Werkwelt keine Spannung, jedoch sowohl Umfassung, wie Umfasstes tragen die unverfügbaren Spuren einer Spannung an sich: des Kampfes zwischen Sollen und Sein, der mit der absoluten Herrschaft des Sollens, mit seiner Verwandlung in ein sollendes Sein beendet wurde. Damit das Gestaltete der Möglichkeit einer solchen Umfassung würdig werde, muss es alles bloss Irdische, alles bloss Momentane und Spontane, alles Leidenschaftliche und alles Individuelle von sich abstreifen, muss sich jeder empirischen Vergleichlichkeit gegenüber scharf absondern

und zwischen sich und dem, woran es in der Empirie des Lebens gemessen werden könnte, eine stolze und unüberwindliche Distanz errichten. Das Wunder bricht hier nicht rätselhaft in das Leben ein, das Leben selbst zum Wunder verwandelnd, sondern das Wunder des Sich-selbst-Erreichens der Dinge schwebt in ferner Isolierung über das Leben dahin; das Leben wird nicht zum Fest in der Gestaltung, sondern die Festlichkeit des Gestalteten <sup>den</sup> steht dem Leben als realisiertes Sollen unabweislich und doch unerreichbar gegenüber. Die objektive Abstandslosigkeit wird so auch in diesem Stil - dem klassizistischen - geleistet, denn die zur eigenen Idee gewordenen, als Erscheinung <sup>en</sup> substanziierten Dinge finden auch hier in einer von Ewigkeit her für sie bereiten Form ihre Heimat und der Abstand ist auch hier nur ein normativer Bestandteil der Werkwelt, eine bloße Voraussetzung zur Realisation der Abstandslosigkeit, er ist aber hier gleichzeitig zum Aufbauelement des Ganzen und zum eingeborenen Bestandteil jedes Einzeldinges geworden. Das sub specie formae Erlebte jedes Dinges in der Kunst bestimmt hier den Gehalt, und die Ewigkeit des Werks, die abstrakte Werkidee tritt als lebendiger <sup>erwe</sup> Beteiligter in die Welt des Werks selbst ein. Darum <sup>setzt</sup> ~~steht~~ dieser Stil, in ganz anderer Weise als die Klassik, die historische Existenz der Kunst voraus: er ist nur möglich, wenn der Abstand zwischen Kunst und Leben bewusst geworden ist, wenn die spontan ~~er-~~

realigierte und naiv erlebte Utopie der Klassik bereits da war und vergangen ist; wenn also die Idee der Ewigkeit des Werks, die allesbewegende und durchdringende Apriorität dieses Stiles, nicht nur als ein über das Leben gespanntes Ideal erlebt werden kann, sondern in Beziehung auf das vorangegangene und nunmehr verlorene Erreichen in der Klassik erlebt werden muss. Jeder Klassizismus muss seinen Begriffen nach in der Periodik auf eine Klassik folgen.

Die Idee der Kunst als Erreichen der vollendeten Abstandslosigkeit kann jedoch auch in anderer Weise für die Gestaltung des Abstands von Bedeutung sein. Die Werkvollendung kann nämlich nicht nur, wie hier, als Werk, als Leistung in ihrer Ewigkeit vorbildlich werden, sondern auch als blosses Sein, als Gehalt, als Faktum der Utopie. Diese Faktizität bedeutet vor allem, dass nicht in der Einheit und der Ordnung, sondern in dem Aufblühen und dem sich-selbst-Erreichen des Einzelnen innerhalb der Ordnung das Ideal erblickt, dass die Einheit nur in ihrer inhaltlichen Spiegelung, als Heimat aller Dinge, nicht aber als Bindung, erkannt und gewollt wird. Der Abstand ~~also~~ also, von dem hier die Rede ist, ist nicht wie bei dem Klassizismus zwischen dem ungesammelten Wirrsal des Lebens und zwischen der geordneten Ballung der Kunst, sondern zwischen dem Verkümmern und Verdorren jedes Blühens in der abstrakten <sup>les</sup> geregelten Hemmungslosigkeit der Empirie und zwischen der naturhaft zur Ordnung strebenden Willkür im Werk

Während im Klassizismus das Gestaltungsprinzip zum Sollen dem Leben gegenüber wurde, wird es hier die von ihm erreichte Wirkungsqualität des Gestalteten. Die Ueberwindung des objektiven Abstands, die Stillisierung, richtet sich also in erster Linie auf die [Schaffung von "schönen", d. h. immanent vollendeten, ihre Idee adäquat objektivierenden Gegenständen und deren Umfassung, ihre Einheit und ihre Ordnung soll gleichsam *aus* ihnen selbst, aus ihren naturhaften Beziehungen zu einander entsteigen, soll nicht mehr sein als die Gemeinsamkeit der Atmosphäre, die sie umgibt, die Gleichheit des Duftes, [den sie ausströmen: *est* ist eine Einheit *post rem*. Deshalb ist das phänomenologische Verhältnis zur Natur derart beschaffen, [dass der Künstler dieses Stiles, der Romantiker, ebenfalls in einem bestimmten Sinn "Naturalist" sein kann; auch er kann seine Vision vom sollenden Sein der utopischen Wirklichkeit in die Natur hineinprojizieren und aus ihr, als ihren wahren Sinn ablesen, diese wahre Natur wird jedoch für ihn nicht mehr, wie für den klassischen oder primitiven Künstler, etwas Gegenwärtiges, sondern etwas Vergangenes, etwas von sich Abgefallenes, Verschüttetes und Verlorenes sein, das sich entweder zu einer [Märchenwelt von eigener Schönheit absondert oder als immanent richtendes Ideal in der Empirie selbst, deren Wichtigkeit erschütternd, erscheint. Phänomenologisch gesprochen ist also der Romantiker Abbilder eines auch von ihm selbst nicht als sendend gedachten Vorbildes

und wenn er auch "Naturalist" im eigenen Sinne des Wortes ist, so ist sein Naturalismus niemals das In-Eins-Setzen von Erscheinung und Idee, wie bei dem klassischen oder primitiven Künstler, sondern ihr bewusstes Kontrastieren, niemals ein missverstandenes Ziel, sondern ein Ausdrucksmittel für etwas Anderes, niemals eine Verherrlichung der "Natur", sondern ihr Herabsetzen, niemals ein Verschwindenlassen des Abstandes, sondern die Gestaltung seines Daseins. Dementsprechend wird die romantische Gestaltung den Stempel dieses Abstandes an sich tragen: entweder den Reiz und die Schwermut einer aus Zauberschlag ins Leben erwachten verwünschten Welt, oder die herbe Trauer und tiefe Ironie von dem Gesunkensein der Empirie <sup>von</sup> und dem wesensvollen, doch kraftlosen Durchscheinen <sup>einen</sup> der in ihr vergrabenen Utopie. Das Werk hat aber innerlich jeden Abstand überwunden, denn die böse oder leidende Gegenwart, von der seine Vollendung sich abhebt, ist nur als phänomenologische Voraussetzung böse oder leidend, im Werk selbst wird sie entweder von der in den Traum verzauberten realisierten Utopie ganz verdeckt oder verhilft dieser, indem sie ihre eigene Wesenlosigkeit entlarvt, zur stärkeren Betonung [der Substantialität. So ist hier auch eine immanente Vollendung möglich, aber alles Vollendete ist mit der Melancholie seines Ursprungs und seiner Heimat geziert. In der Romantik im engeren Sinn entsteht eine eigenartig gewobene [Substanz aller Dinge, durch welche das vollkommene Sein schwer an seiner Unwirklichkeit, an seinem bloss postulativen

Charakter zu tragen hat und im romantischen Naturalismus erweitert sich das Gewöhnlichste ins schauerlich oder grotesk Erhabene, ob der drückenden Fülle des mit ihm immanent kontrastierenden Ideals, des Ideals seiner sein-sollenden Vollendung. Und eine Technik, die als Technik bewusst geworden und sichtbar die Oberfläche belebt, verleiht jeder Gestaltung ihre erforderliche Leichtigkeit: sie nimmt ihr die Realität und damit die Schwere und den Ernst der Trauer, und diese glühen nur als dunkel leuchtende Farben in dem spielartig feinen Gewebe der Technik. Die Romantik ist die als Kunst bewusst gewordene Kunst, und indem der Formgehalt der Kunst überhaupt zum Erlebnis des phänomenologischen Künstlers geworden ist, kann ihre Bewusstheit zur Weltanschauung reifen: zur leise schaukelnden Balance zwischen Sehnsucht und Sein, Melancholie und Ironie. Eine undurchdringliche und in sich absolute Systematik der technischen Vollendung macht alles immanent, aber Leben und Kunst beleuchten und beschatten einander in diesem System: jedes wird durch den Kontrast zum anderen leicht und schwer, trauervoll und heiter zugleich. Die Romantik ist der subjektive Stil par excellence, aber das reine Spiel der technischen Vollendung lässt jede Individualität zurücktreten: die immanenten Eigengesetzlichkeiten der Technik scheinen ausschliesslich hier zu walten und ihre - in Beziehung auf Logik der Gegenständlichkeit - selbstherrliche Willkür verdeckt die Willkür der schaffenden Persönlichkeit und deckt

sich zugleich mit ihr, und aus der unzertrennlichen Mischung dieses Einsseins mit dieser Andersheit entsteht wieder dasselbe Gleichgewicht: Schwermut und Spiel, Trauer und Tanz. Darum ist die Romantik ihrer Idee nach eine späte Kunst; sie setzt eine erreichte verlorene und ferne Vollendung der Kunst voraus. Aber für die ihr normative Stellungnahme verschmelzen Klassik und Primitivität: der Kanon, dessen Gefühlsniederschlag hier richtunggebend wird, kann ebenso wenig eine Ueberwindung des Abstands, wie ein Mangel an Abstand sein. Ja es liegt im Wesen der Romantik, Klassik und Primitivität gleichzusetzen und eher das Klassische dem Primitiven als dieses jenem anzunähern; indem die Klassik von der Seite des Gehalts und nicht der Struktur erfasst und in sie die spezifisch primitive Nuance von Abstandslosigkeit interpretiert<sup>wird</sup>. Daraus folgt eine grössere Entfernung von der Klassik, selbst wenn die Aufeinanderfolge eine zeitlich unmittelbare ist, und diese Distanz wird noch dadurch vergrössert, dass die Romantik ihrer inneren Struktur entsprechend sich nicht einmal relativ an/s denselben Elementen und unter annähernd ähnlichen Voraussetzungen aufbaut, wie die Klassik, dass also ihr Verhältnis zu dieser ein ganz anderes ist, als das von Klassizismus oder Barock. Die Stelle der Kunst Romantik in der geschichtsphilosophischen Periodik ist deshalb weniger an eine bestimmte Klassik geknüpft (wie die des Klassizismus), als an die Idee einer einmal realisierten Vollendung überhaupt.



Wir haben das Klassische als das natürliche Gleichgewicht von zentripetaler und zentrifugaler Intensität definiert und haben zugleich auf die selten realisierbare Möglichkeit seiner Erfüllung hingewiesen. Wenn wir nun diese Stellung der Klassik in der geschichtsphilosophischen Periodik betrachten, so können wir im Verhältnis zu ihr den Klassizismus, als eine Herabminderung oder Spiritualisierung der Intensität, zur Aufrechterhaltung der Balance bei einer Gesinnung, der dies nicht mehr naturhaft selbstverständlich ist, bezeichnen, und damit nochmals dem Klassizismus seine Stelle in der geschichtsphilosophischen Periodik nach der Klassik zuweisen. Diese Bestimmung gibt uns zugleich die Möglichkeit, die Wesensart der beiden, ebenfalls post rem vereinheitlichenden, Stile kurz zu betrachten. Wenn die Gesinnung zur Intensitätsgleichung die Selbstverständlichkeit der Klassik noch nicht oder nicht mehr besitzt, so kann eine Harmonie auch auf dem Wege der Intensitätssteigerung und einer aus ihr entstehenden, kampfvollen und spannungsreichen, abenteuerlichen und heroischen neuen Beziehung der zentrifugalen und zentripetalen Elemente entstehen. Während der Klassizismus durch Intensitätsschwächung eine Einheit ante rem leistet, liegt das Wesen des Barockstiles in einer durch Intensitätssteigerung erreichten Harmonie post rem, wenn die organische in re Gesinnung der Klassik bereits erloschen ist. Dass dieser Stil vom

Zentrifugalen ausgehen muss, wird wohl als selbstverständlich erscheinen: Intensitätssteigerung kann nur, wenn das Gleichgewicht erstrebt wird und das Werk erreicht werden soll, hier einsetzen, denn die Steigerung der zentripetalen Intensität bedeutet letzten Endes bei realisierter Harmonie eine Minderung der Intensität: Klassizismus. So bedeuten einerseits zentrifugale Tendenz, Intensitätssteigerung und Einheit post rem, und andererseits zentripetale Tendenz, Intensitätsschwächung und Einheit ante rem je dasselbe. Aus denselben Kunst- und Lebensmomenten, die die Klassik entstehen liessen, können nun diese beiden Möglichkeiten entsteigen: Barock und Klassizismus, z. B. die unmittelbaren Schüler des späten Michelangelo und Gian Bologna, oder Beethoven und Mendelssohn nach Mozart, Skopas und Praxiteles nach Phidias etc. Da aber das Wesen dieser Steigerung immer nur konkret gedacht werden kann, bedeutet es eine merkwürdige Einheit von "Naturalismus" und Stilisierung: gerade die Seiten der Darstellbarkeit einer Erscheinung, welche in der Linie einer höchsten Ausdrucksintensität liegen, werden als immanente, jedoch in der Natur nie vollendet realisierte Tendenzen der Gegenstände selbst betrachtet und die Natur in dieser ihrer - fiktiven - eigenen Entwicklungslinie übertroffen. Weil aber dieses Hinaustreiben über die Natur ein bewusstes ist, wird dadurch die Organik der Gestaltung zerrissen und die Spannung zwischen

einfachem und sollendem Sein in die Gestalt selbst  
hineinverlegt; denn die Richtung dieser Intensitäts-  
steigerung fällt nicht mit den Postulaten der Gestal-  
tung der Einzelercheinungen als Dinge zusammen:  
diese fordern den Schein der immanenten Geschlossen-  
heit für jedes Werkelement, dessen Gegenständlich-  
keit ein relatives Selbständigwerden zulässt, während  
die Intensitätssteigerung als Ziel jedes Ding zum  
blossen ~~Kern~~ Vehikel dieses Intensitäts<sup>aus</sup>drucks  
verwandelt und seine Dinghaftigkeit nur insofern ge-  
staltet, als sie zum Symbol und zum Ornament der, im  
Vergleich zur konkreten und immanenten Organik des  
Gegenstandes, abstrakten Intensität geworden ist. Da-  
durch ist aber auch die Beziehung vom Teil und Gan-  
zem bestimmt. Je mehr in sich vollendetes Eigenleben  
die Gegenstände *besitzen*, desto homogener muss die  
Beziehung zwischen Umfassung und Umfasstem werden,  
da die einmal geleistete organische Gegenständlich-  
keit nicht mehr aufgehoben werden kann und darf; bei  
einem *pathetischen* Fragmentarismus aber, wie bei dem  
Barockstil, muss die Einheit von anderer Art sein als  
das von ihr Vereinheitlichte, sie muss das an sich  
Unvollendete fertig machen, das für sich Dissonanz  
zum Einklang bringen, sie wird also gerade dort ein-  
setzen, wo die Stilisierung auf Intensität - bewusst  
und absichtlich - Lücken gelassen hat. Um aber der  
Wucht der zentrifugalen Energien Gegenwehr leisten  
zu können, muss das ihnen qualitativ heterogene Zen-  
trpetale

an Intensität ihnen gleichwertig sein: es muss mit derselben Intensität und derselben Vergewaltigung der Organik, wie die Einzelgestaltung die Dinge geformt hat, alles Vereinzelte umfassen und es in sein ihm fremdes System von Beziehung restlos einspannen. So herrscht in beiden Prinzipien der Komposition Kampf und Spannung, es sind aber Disharmonien, die auf einander angewiesen und in einander eingefügt sind, aus deren Zusammenwirken also eine heroische Harmonie entstehen kann. "Je gelockerter die Ebene", so beschreibt Riegl den Barockstil des Michelangelo, "desto strenger die Symmetrie.- Es kommt dadurch zu einem gewissen Eindruck des Rotierens, einer Bewegung, die das Eigentümliche hat, dass alle Teile in steter Bewegung sind, ohne dass das Ganze sich vom Flecke rührt: äußerste Ruhe des Ganzen, äußerste Bewegung der Teile, also wieder Steigerung der Gegensätze... Also in der Komposition dreierlei Gegensätze: optischer Tiefraum, taktische Symmetrie; optische Schatten, taktische Linie; Bewegung der Teile, Ruhe des Ganzen".

Nur eine allzu einseitig an das Klassische (oder Klassizistische) orientierte Anschauung wird diese nahe Beziehung von Klassik und Barock übersehen: sie bewegen sich auf einem relativ gleichen Boden und nur das notwendig Erfolgende <sup>i</sup> an Qualität-Umschlagen der Intensitätssteigerung richtet zwischen beiden eine unüberbrückbare Kluft auf, und

erfordert, dass nachdem die organisch balancierten Teilelemente der Klassik diese Bindung gesprengt haben, sie im Barock in einer anders gearteten Ordnung einander gegenüberstehen. So kommt im Barock des Tintoretto und des Rubens die Lichtkomposition auf, so im Elisabeth<sup>inisch</sup>~~inisch~~-Jakobinischen Drama, im Barock, das auf Shakespeare folgte, die ausschweifendere, lyrische<sup>re</sup> und doch strenge Bindung bei möglicher Vermeidung der Mischung von Komik und Tragik (Beaumont-Fletcher Webster, Massinger etc.). Ja es ist gerade diese Beziehung zur Klassik, die das Barock von den ihm sonst vielfach, wenn auch oberflächlich, verwandten, noch zu behandelnden anderen post ~~dem~~ Stil am Wesentlichsten unterscheidet. Das Hinausgehen über eine Bindung und das Hinstreben auf einen neuen, post ~~dem~~ Stil, das als Tendenz immer den Schein der Kündigung der Ordnung überhaupt an sich trägt, kann nämlich nicht nur infolge einer Intensitätssteigerung, sondern auch durch das Hinzutreten völlig neuer Ausdruckselemente bewerkstelligt werden. In diesem Fall ist einerseits die Beziehung zur gekündigten Ordnung eine weitaus lockerere, als sie bei dem Barock war, ja der verlassene Stil ist seinem Begriffe nach durchaus nicht notwendigerweise der klassische und wird es sogar nur in der Wirklichkeit ausnahmsweise sein (z. B. in der Beziehung Massaccios zu dem auf ihn folgenden Quattrocento), andererseits ist das Bewältigenwollen der neu auftretenden Gestaltungselemente für die Gesinnung dieses Stiles weitaus entscheidender

als ihre kompositionelle Bindung. Dadurch rückt dieser Stil in einem gewissen Sinne in die Nähe der Romantik: er hat mit ihr gemein, dass es auch bei ihm in erster Reihe auf das Schaffen von Gegenständen und nicht auf deren Zusammenhänge ankommt, (nur dass es sich hier um Ausdrucksintensität handelt, während dort "Schönheit" das Gestaltungsziel war) und dass für beide der Gefühlsniederschlag der erlebten utopischen Wirklichkeit, nicht aber deren Struktur zum Vorbild, das den Weg zur Ueberwindung des Abstands zeigt, wird. Aber die erlebte Vollendung ist hier nicht, wie in der Romantik, etwas Versunkenes und Verlorenes, sondern in wirklichstem Sinn eine Utopie: der kommende, der noch nicht gefundene, aber auffindbare Sinn und zu suchende Sinn der Wirklichkeit. Der Abstand also, der hier bewältigt werden soll, ist der zwischen Einzelperscheinung und Bindung. Der phänomenologische Wille des Künstlers ist naturalistisch; er geht auf eine höchstgesteigerte organische Intensität der Einzelgestalt aus, die er in der Natur zu finden und aus ihr bloss herauszuheben meint und will auf diesem Wege, ausschliesslich durch diese Gestaltung, die noch nicht daseinnde, diesen Erscheinungen jedoch apriorisch zubestimmte Heimat finden: in diesem Kunstwollen ist also die Ordnung, die letzte Einheit bloss postulativ: die Forderung einer neuen Klassik. Dadurch scheint es, als wäre dieser Stil seinem Wesen nach der Problematik anheimgefallen, denn eine postulative Einheit widerspricht

dem Wesen des Kunstwerks, ist ein Selbstwiderspruch. Hier aber wird dieser Stil von der verlassenen und gekündigten Ordnung gerettet: diese schliesst das aus ihr Herausstrebende wieder ein und bindet es in einer Weise, in der sein Suchen nach Neuem als Sehnsucht erlöst wird; sie wird zur ewigen Gebärde des Suchens, zum Symbol des *keimenden* Lebens, das gerade seine beengenden Hüllen abzustreifen im Begriffe ist. So ist das Stimmungskennzeichen dieses Stiles, das man nach seiner bekanntesten historischen Objektivierung vielleicht als Quattrocento bezeichnen könnte, die Strenge des Suchens und der Reichtum des Gefundenen, das frisch Gelockerte der Erscheinung und die herbe Zusammenfassung des Ganzen. Und seine Stelle in der Periodik, die zwischen zwei Vollendungen, wovon die wesentlichere für seine Richtung die auf ihn folgende, für die Möglichkeit seines Gelingens die korrektiv-lebendige, die hinter ihm liegende ist. So steht die Entwicklung der archaisch-griechischen Plastik mit Myron als Gipfel zwischen dem Orient und *Pheidias* so das Quattrocento zwischen dem frühen Vollenden eines *Massaccio* oder *Piero* della *Francesco* und der römischen Renaissance, so die Jugend Goethes und Schillers zwischen dem Klassizismus Lessings und dem ihrer eigenen Weimarer Vollendung, während die Vorgänger Shakespeares fast ausnahmslos an dem Fehlen dieses Korrektivs scheitern mussten. So nahe hohe Intensitätssteigerungen dieses Stiles dem Barock kommen

mögen (dies ist auch ein Grund, weshalb man beiden Stilen, jeden mit den Maßstäben des anderen messend, ungerecht wurde), die Gesinnung zur Organik und das Fehlen eines phänomenologischen Willens zum Zwang wird sie immer von einander scheiden: man muss nur Myron mit *Skopas*, Signorelli mit Tintoretto, Marlowe mit Beaumont-*Fletcher* etc. vergleichen, damit deren prinzipielle Differenz klarwerde.

Mit alledem ist kaum ein Abriss der geschichtsphilosophischen Typik und Periodik der Kunst geleistet; es soll indessen hier auch nur auf einige Prinzipien hingewiesen werden. Wir sagten: eine wirklich konkrete Geschichtsphilosophie der Kunst setzt das System der Künste voraus; , nur nachdem dort die Formenstruktur jeder einzelnen Kunstart genau dargelegt wurde, kann es wirklich begriffen werden, wie sich die hier bloss in ihrer abstrakten Möglichkeit skizzierte Typik in den einzelnen Künsten gestaltet und konkretisiert; das hier analysierte einzige Beispiel genügt wohl, um zu zeigen, dass jeder Stil in jeder Kunstart, je nach ihrer spezifischen Struktur eine spezifische Form aufnehmen muss, und eine wieder allgemein werdende Geschichtsphilosophie der Kunst kann nur als Synthese auf diese Analyse folgen, nicht aber deren Resultate irgendwie vorwegnehmen. Wenn aber die Geschichtsphilosophie diese Synthese vollzieht, so wird sie sich noch einmal mit der Einmaligkeit des geschichtlichen Ablaufs auseinandersetzen müssen. So wie wir zu sehen gezwungen waren, dass die



Lokalisierung eines Stiles auf eine Kunstart zu Unklarheiten führt, weil es zum Wesen des Stiles gehört, sich <sup>auf</sup> alle Kunstarten, wenn auch in je verschiedener Weise, zu beziehen, so sahen wir auch, dass es nicht angeht, irgend eine einmalig geschichtliche Erscheinung durch ästhetische Kanonisierung ihres geschichtlich durchdrungenen Gehalts zum Gegenstand der Geschichtsphilosophie der Kunst zu erheben, da jede solche Einheit (Griechentum, Gothik, Renaissance) in verschiedene Typen des geschichtsphilosophischen System zerlegt werden muss.

Diese Einheiten sind aber doch weder bloss *fiktiv* noch für die Aesthetik irrelevant. Wann sie sich auch vorerst auch nur als Einheiten des gestalteten Gehaltes fassen lassen, so ist damit ihre Bedeutung doch nicht erledigt. Unsere Analyse der einzelnen geschichtsphilosophischen Typen zeigt uns, dass die Bewegung der Kunst innerhalb ihrer Periodik keine immanente Selbstbewegung des geschichtsphilosophischen Begriffes ist, dass diese Typik vielmehr <sup>zur physischen</sup> die formalen Möglichkeiten angeben kann, wie sich eine Bewegung, die von fremden Kausalitäten getrieben wird, ästhetisch zu objektivieren vermag. Damit ist für die geschichtsphilosophische Typik und Periodik eine doppelte Irrationalität gegeben. Erstens wird die tatsächliche Aufeinanderfolge in unbegrenzter Variabilität sich innerhalb des geschichtsphilosophischen Rahmens abspielen (ob auf Klassik Klassizismus oder Barock, oder eventuell Romantik folgt oder <sup>oder</sup> ~~ob~~ alle drei/zwei

etc. lässt sich aus der Typik selbst natürlich nie ableiten, noch irgendwie anders <sup>als</sup> nachträglich, als Einmaligkeit begreifen). Zweitens sondern sich die einzigartigen Realisationen je eines geschichtlichen Ablaufstadiums streng von einander ab, indem die Verschiedenheiten des gestalteten Gehalts, welche wie wir sahen, von den historisch bestimmten Gesinnungen und Aufgaben abhängig sind, sich auch als einzigartige, rein ästhetische Formenstrukturen enthüllen. So streng auch die einzelnen Kunstarten an sich und innerhalb eines solchen Stadiums die verschiedenen geschichtsphilosophischen Periodizitätstypen von einander zu trennen sind, haben diese Stadien doch einen ästhetisch genau konkretisierten, wenn auch in seinen Gründen irrationalen einheitlichen Sinn. Es können Formenstrukturen [in der griechischen Plastik, Tragödie oder Architektur nachgewiesen werden, welche sie gerade in [kompositioneller einheitlicher Weise etwa von Plastik, Tragödie und Architektur der Renaissance unterscheiden: Es ist ein gemeinsames "Was" des zu Gestaltenden aus dem gemeinsamen "Wie" der Gestaltung abstrahierbar. Ohne die Scheidung der Kunstarten oder der geschichtsphilosophischen Typen [aufzuheben, ergeben sich hier einmalige ~~Beziehungs~~Beziehungsbegriffe für die letzten Elemente der Kunstwerke (z. B. Bewegung, Leidenschaft usw.), welche ebenso einmalige Beziehungsbegriffe zwischen ihnen erfordern (z. B. Gleichgewicht). Es wird die Aufgabe der Geschichtsphilosophie der Kunst sein, neben ihrer zeitlosen Periodik den

ästhetischen Sinn dieser einzigartigen und nicht wiederkehrenden Stadien zu deuten.

Diese Betrachtung muss sowohl von der rein geschichtlichen, wie von der <sup>ca</sup>assyistischen Gestaltungsweise streng unterschieden werden. Der Essay hat zwar die geschichtsphilosophische Beschaffenheit der Kunst zum Gegenstand, er hat es aber nur mit der erlebten Evidenz dieses geschichtsphilosophischen Seins zu tun; er umfasst also sowohl Ewigkeit wie Zeitgebundenheit der Kunst, statt aber nach Erkenntnis ihrer zeitlosen Struktur zur letzten Faktizität ihrer Einmaligkeit vorzudringen, gestaltet er die unmittelbaren Spiegelungen ihrer erlebten Ewigkeit, so dass die Paradoxie dieser Erkenntnis in der Paradoxie seiner gestaltenden Form zwar enthalten, aber nicht auseinandergelegt ist, und deshalb in ihr nicht zur Klärung und Lösung gedeihen kann. Für die rein geschichtliche Betrachtungsweise hingegen ist selbst das hier Logisierte, worüber hinaus der Sinn der letzten Faktizität als Problem der Geschichtsphilosophie der Kunst gesucht werden muss, nur Tatsache. So wie die Geschichte alle relativ historischen Generalisierungen nur als Hilfsmittel gebrauchen kann, so werden die von der Geschichtsphilosophie der Kunst, die ein Teil des Systems der Aesthetik ist, aufgestellten Stiltypen für sie nur den Wert von "Idealtypen" im Sinne von Max Webers Terminologie haben, also auch nur Mittel und nicht Gegenstände der Erkenntnis sein. Die Einzigartigkeit des Griechentums im Vergleich zum Mittelalter unterscheidet sich also für den reinen Historiker

qualitativ gar nicht von der Einzigartigkeit der griechischen Klassik im Vergleich zum Archaismus, oder selbst von der Einzigartigkeit der Gestaltungsweise des einen Künstlers von der des anderen. Darum kann der reine Historiker die hier gesuchte letzte Einzigartigkeit von der allgemein historischen nicht deutlich abheben; ihr rein strukturelles, objektiv-ästhetisches Wesen wird für ihn nur ein Kennzeichen der Historität <sup>zi</sup> neben anderen gleichwertigen sein. Geschichtsphilosoph und Historiker der Kunst haben also, wenn sie von der Einzigartigkeit einmaliger Perioden und von der Einmaligkeit des Gesamtablaufs sprechen, nicht einmal den Gegenstand der gesuchten Erkenntnis gemein. Für den Historiker ist der Gesamtkomplex etwas inhaltlich Einmaliges, zu dessen Verständnis und Zusammenfassung ihm Aesthetik und Soziologie Hilfsmittel der Erkenntnis bieten; sein Gegenstand ist die Totalität dessen, was als Kunst bezeichnet werden kann. Dass dieser Begriff für den Historiker ein schwankender ist und dass er nicht nur in Bezug auf Einzelercheinungen, sondern selbst auf ganze Gattungen, z. B. Gartenkunst, nicht selbst die Entscheidung, ob etwas der Kunst angehört oder nicht, zu fällen vermag, dass er dies also als "Tatsache" entweder von der Aesthetik oder von dem Lebensgefühl seiner Zeit zu übernehmen hat, ist selbstverständlich, jedoch hier nur als weiteres Bestimmungselement der Verschiedenheit der Gegenstände von Belang. Der Gegenstand für den Geschichtsphilosophen der Kunst hingegen wird nur die zur Kategorie gewordene Einzelercheinung sein. Er hat in den Begriffen

der Stile einerseits und der Kunstformen andererseits die historisch-metahistorische Wesensart der wahrhaft kanonischen Werke erkannt. Wenn also hinter dem zeitlich-historischen System dieser Verzweigungen eine Einheit sichtbar wird, deren Wesen in ihrer Einmaligkeit besteht, so kann dadurch das schon erreichte Kanonische nicht mehr ins empirisch-Einmalige herabgezogen, sondern nur in seiner ewigen Geltung ge-<sup>ewiger</sup> werden: der letzte - historische - Grund der von der empirischen geschichtlichen Kontinuität noch entfernter als es jede historisch-metahistorische Typik sein kann, sie ist noch allgemeiner, sie ist die reinste Verwirklichung des ästhetischen Wertes. Diese Einmaligkeit steht zu der rein historischen im Verhältnis der Idee zur Wirklichkeit; in ihr drückt sich der geschichtsphilosophische Sinn eines Stadiums, einer Epoche aus, und von allem, was diese <sup>Epochen</sup> tatsächlich hervorbringen (deren Gesamtheit Gegenstand der Historikers ist) kommt nur das in Betracht, was diese Idee realisiert hat und auch nur insoweit diese hier realisiert hat. Der Gegenstand der Geschichtsphilosophie der Kunst ist das aus der sinnvollen Einmaligkeit gewordene Einmalige. Sinn, ist für den Geschichtsphilosophen der Kunst nicht erfassbar, und wird, eine nur vom Standpunkt der reinen Historizität aus eine willkürliche Auswahl treffen, wenn für ihn der grösste Wertvoller Kunstwerke nicht in Betracht kommen, wenn er ganze Epochen der Kunst als <sup>er</sup> Kanon aus ihres Sinnes gedielt

zur Aesthetik transzendiert, seine Beziehung zum Stoff mit aller Irrationalität, die daraus folgt, unüberwindlich bleibt, so muss der Geschichtsphilosoph der Kunst, wenn er über die Faktizität der deutbaren einzelnen *Redevati*ationen einzigartiger und einmaliger geschichtsphilosophischer Sinnesrealisationen hinausgehen und noch darüber hinaus eine letzte Einheit der gesamten Kanonik der Kunst erreichen will, die immanente ~~Aesthetik~~ Aesthetik transzendieren und Metaphysiker der Kunst werden. Die Einheit, die der Kultur Historiker in der kulturgeschichtlichen Zusammenfassung zu finden vermag, ist ihm versagt und er muss sich damit begnügen, alles Logisierbare hinter sich lassend, vor der rein erkannten Faktizität dieser letzten Einmaligkeit stehen zu bleiben. Nur wenn in dem geschichtlichen Ablauf selbst eine *einheit*licher Sinn aufgefunden werden kann, können seine Objektivierungen in der Struktur der Kunstwerke ihrer Ursache nach begriffen werden. Die Geschichtsphilosophie der Kunst wird sich also entweder vor der letzten Irrationalität des einmaligen geschichtlichen Ablaufs mit der Erkenntnis dieser seiner Faktizität begnügen, oder sie wird metaphysisch werden müssen: sie wird in diesen, von keiner rein ästhetischen Systematik fassbaren Begriffen *von Entwicklungsstadien* der Kunst, Spuren und Zeichen *des* letzten, metaphysischen Sinn<sup>es</sup> *des* Weltlaufs erblicken und ihre Hieroglyphen in einer die Kunst mit einbegreifenden, aber bei ihrem Begreif<sup>f</sup>en nicht stehenbleibender Weise abzulesen versuchen.