

Elftes Kapitel: Das Signalsystem 1'

Unsere bisherigen Darlegungen versuchten nicht bloss die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit von der im Alltag und in der Wissenschaft zu unterscheiden, sondern auch - sowohl für ihre Dauer wie für ihre Wandel - die materiale Basis aufzuzeigen. Diese musste, solange Genesis und Kontinuität der Kunst allgemein philosophisch untersucht wurde, in Rahmen der gesellschaftlichen Struktur und ihrer historischen Wandlungen erörtert werden. So richtig diese Betrachtungsweise auch ist, reicht sie, auch philosophisch, für das vollständige Aufdecken dessen, was das Wesen des Aesthetischen ausmacht, nicht aus. Bei aller gesellschaftlich-geschichtlichen Kontinuität in der Entfaltung des Aesthetischen, wird diesen - sowohl schöpferisch wie rezeptiv - jeweils in einzelnen Menschenindividuen neugeboren und weitergeführt. Es genügt also nicht, jene Prinzipien klarzulegen, die Inhalte und Formen des Aesthetischen für je eine Periode etc. in ihren konkreten Umriss, als allein möglichen Spielraum werden, wie das spezifisch Aesthetische in den einzelnen Individuen wirksam wird, wie es sich in ihnen von den Widerspiegelungsformen des Alltags und der Wissenschaft abgrenzt.

Sollen wenigstens die allerallgemeinsten Grundlagen und Prinzipien der Psychologie des ästhetischen Verhaltens skizziert werden, so muss einleitend Folgendes vorausgeschickt werden. Erstens, dass diese Psychologie, wenn sie die Phänomene solid und wahrheitsgemäss erklären soll, eine materialistische sein muss. Das bedeutet vor allen das Zurückführen der psychologischen Erscheinungen auf physiologische Tatbestände. Der einzig bedeutende Vorstoss in dieser Zeilen in allen fundamentalen Fragen anschliesst. Zweitens kann aber eine materialistische Psychologie sich unmöglich auf das Aufdecken der Gesetze der physiologischen Determiniertheit beschränken. Diese Forderung taucht bei Pawlow in voller Klarheit auf. Dann die materialistische Erklärung der psychologischen Phänomene setzt naturgemäss die eingehende Untersuchung ihrer Wechselbeziehungen zur Umgebung voraus. Wir werden sehen, dass Pawlow diese Rückwirkungen der Aussenwelt auf das physiologisch psychologische Leben sogar bei seinen Tierexperimenten und erst recht in den Versuchen, die Reflexlehre

auf die menschliche Pathologie anzuwenden in steigendem Masse berücksichtigt. Das Gebiet, das für uns besonders wichtig wäre, die physiologische Psychologie des normalen Menschen lag ausserhalb des Bereichs seiner Untersuchungen, und es fehlt leider bis heute ein ernsthafter Ansatz, das von ihm entdeckte Neuland wirklich wissenschaftlich urbar zu machen. Selbstverständlich würde auch eine völlig ausgebaute derartige Psychologie keine hinreichende Grundlage für die Aesthetik sein. Diese ist und bleibt eine philosophische Disziplin. Es ist aber sicher, dass viel ihrer Probleme durch eine wissenschaftliche reflexologische Psychologie weit klarer erhellt werden könnten, als dies heute möglich ist, da - wie wir aus einigen späteres Hinweisen sehen werden - alle jene psychologischen Theorien, die aus Opposition gegen die Schranken der alten Psychologie entstanden sind (Diltheys beschreibende Psychologie, Gestaltpsychologie, Theorien von Freud, Jung etc.) an Stelle des prossischen Versagens dieser Psychologie nur unfundierte romantische Mythen zu liefern imstande waren, da sie überall, wo jene schlicht unhistorischen und ungesellschaftlich bleibt, mit ad hoc gezimmerten, leere und dürftigen Konstruktionen arbeiten.

Endlich hält der Verfasser es für seine Pflicht, gleich an Eingang seiner Betrachtungen offen zu erklären, dass er auf dem Gebiet der Psychologie vollständiger Laie ist und nicht die geringste Befugnis hat, über ihre inneren Probleme eine Meinung zu äussern. Wenn dennoch diese Kapitel mit dem Vorschlag auftritt, zwischen den bedingtes Reflexen (Signasystem 1) und der Sprache (Signalsystem 2) ein besonderes, neues Signalsystem, das aus später anzugebenden Gründen als Sygnalsystem 1' bezeichnet wird, einzuschalten, so soll dies keinen höheren Anspruch erheben, als an die Wissenschaften der Reflexologie eine Frage zu stellen, deren Baantwortung, Ausbau etc. den kompetenten Fachleuten überlassen werden muss. Die Tatsache des Lebens und der Kunst haben den Verfrasser diese Problemstellung aufgezwungen. Er glaubt sich dabei auf den scherzhaft formulierten, aber für die Entwicklung der Wissenschaft fruchtbaren Ausspruch Hegels berufen zu können, dass man nicht Schuster zu sein brauche, um zu wissen, wo einen der Schuh drückt.

Den Ausgangspunkt diese Forschungsvorschlags bildet die Methode Pawlows. Wenn bei der Formulierung der Frage auf gewisse Lücken der Pawlowschen Ergebnisse hingewiesen werden muss, so ist

der Verfasser sich darüber ganz im Klaren, dass solche Einwände und Ergänzungswünsche nur auf Grundlage der epochalen Methode der Reflexologie überhaupt auftauchen konnten. Es gibt vereinzelte Bemerkungen Pawlows, aus denen hervorgeht, dass er selbst, vor allen bei Anwendung seiner Theorien auf den Menschen, diese für ergänzungsbedürftig hielt. Da aber diese Andeutungen sich auf die emotionellen Grundlagen der Reaktion auf die Aussenwelt beziehen und nicht in die von uns vorgeschlagene Richtung weisen, begrügen wir uns mit der Registrierung dieser Tatsache. Schliesslich sei zum Abschluss dieser einleitenden Betrachtung bemerkt, dass im Folgenden die sogenannten Mittwochskolloquien des grossen Gelehrten unsere Hauptgrundlage bilden werden. Alles, was wir auführen werden, ist natürlich auch in den Werken selbst, dort sogar oft ausführlicher und belegter dargelegt enthalten. Da aber hier nicht von der physiologischen Theorien selbst die Rede ist, sondern von ihrer Anwenlung auf ein neues Gebiet, scheinen uns die Koloquien ein deutlicheres Material zu bisten: in ihnen geht nämlich Pawlow viel energischer auf Ausdehnung und Anwendung seiner Lehre, auf ihre Verknüpfung mit allgemeinen Fragen methodologischer ja weltanschaulicher Art aus, als in seinen streng auf physiologische Probleme konzentrierten Werken selbst.

## I.

Die Umschreibung des Phänomens

Über die Beziehung der physiologischen Psychologie zu der uns hier interessierenden Frage, nämlich zu der von Künstlertum und Kunst hat sich Pawlow wiederholt mit grosser Klarheit und Entschiedenheit geäussert. Auf Grundlage eines unerhört grossen experimentell bewahrheiteten und kontrollierten Materials hat er die Gültigkeit der Psychologie von Hyppokrates für die höheren Lebewesen, für die ~~entwickeltesten~~ <sup>entwickeltesten</sup> Tiere und für die Menschen nachgewiesen. Auf dieser Basis sucht er nun die für die Menschen spezifische Typenlehre <sup>5</sup> auszuarbeiten und entwirft ihren Grundriss, indem er als Pole die Denkertypen und die Künstlertypen feststellt, und neben, besser gesagt zwischen ihnen einen mittleren Typus anerkennt. Er führt aus: "Die Tiere verkehrten bis zum Erscheinen des homo sapiens mit der Umwelt nur durch die unmittelbaren Eindrücke der verschiedenen Agen-

zien, die auf die verschiedenen Rezeptoren der Tiere einwirken und in entsprechende Zellen des Zentralnervensystems geleitet werden. Diese Eindrücke sind für die Tiere die einzigen Signale der Objekte der Aussenwelt. Bei der Entstehung der Menschen entstanden, entwickelten und vervollkommneten sich ausserordentlich Signale zweiter Ordnung, Signale dieser primären Signale, in Form von gesprochenen, gehörten und sichtbaren Worten. Diese neuen Signale bezeichneten letzten Endes alles, was die Menschen unmittelbar, sowohl aus der äusseren, als auch aus ihrer inneren Welt wahrnahmen, und wurden von ihnen nicht nur beim gegenseitigen Verkehr, sondern auch für sich allein benutzt. Denn solches Vorherrschen dieser neuen Signaler war natürlich durch die ungeheure Wichtigkeit des Wortes bedingt, obwohl Worte nur die zweiten Signale der Wirklichkeit waren und blieben... Aber ohne sich weiter in dieses wichtige und umfangreiche Thema zu vertiefen, muss man feststellen, dass infolge der zwei Signalsysteme und Dank der alten dauernd wirkenden verschiedenartigen Lebensweisen die Masse der Menschen sich in einen Künstlertyp, einen Denkertyp und einen mittleren Typ aufteilt. Der letztere verbindet die Arbeit beider Systeme in den notwendigen Masse. Diese Einteilung lässt sich sowohl an einzelnen Menschen, als auch an ganzen Nationen erkennen."<sup>1)</sup>

Diese Trennung und Gegenüberstellung illustriert Pawlow gelegentlich an konkreten Beispielen, die deutlich zeigen, dass diese spezifische menschliche Psychologie bei weitem nicht so solid fundiert ist, wie die oben erwähnte allgemeine. Ich führe nur einige Beispiele an. So sagt er einmal über Tolstoi als spezifischen Künstlertyp: "So war z.B. L.N. Tolstoi ein überragender Künstler, jedoch ein schwacher Denker. Er negierte sämtliche Gebiete des menschlichen Wissens, die er seiner Analyse unterzogen. Repin pflegte von ihm folgende Episode zu berichten: Eines Tages badeten beide in einen Teich. Nach Beendigung des Bades begann sich Repin mit dem Handtuch abzutrocknen. Als Tolstoi dies bemerkte, rief er Repin aus dem Wasser zu: 'Was machen Sie denn da, Tiere trocknen sich doch niemals nach dem Bade ab.' Obwohl Repin selbst Künstler war, wunderte er sich doch über eine solche ungereimte Überlegung, denn ihm war klar, dass Tiere sich nach einem Aufenthalt in Wasser abzuschütteln pflegen, wozu wir nicht im gleichen Masse fähig sind."<sup>2)</sup> Das nicht über-

zeugende Moment dabei ist vor allen, dass die ganze Aufstellung nicht aus dem Geiste der Psychologie stammt. Ein Kulturhistoriker oder Philosoph könnte nämlich mit einem gewissen Recht feststellen, dass Tolstoi der Wissenschaft feindlich gesinnt war. Betrachten wir jedoch die Tolstoische Auffassung von Sichabtrocknen nach den Baden vom psychologischen Standpunkt, so müssen wir feststellen, dass sie in die Rubrik des Denkens, der Theorie gehört; sie mag wissenschaftlich unhaltbar sein, psychologisch (un gerade von Standpunkt des Reflexsystems) unterscheidet sie sich in nichts von der Theorie eines echten Wissenschaftlers. Wenn zwei Menschen an ein mathematische Problem herantreten und der eine die richtige Lösung findet, während der andere sie verfehlt, so kann diese Bewertung nur von der Warte der Mathematik vollzogen werden, psychologisch haben beide wurde mit dem Signalsystem 2 gearbeitet. Ebenso geht Pawlows Kontrastierung fehl, wenn er dem Künstler Tolstoi den Denker Hegel gegenüberstellt: "Hegel mochte" sagt er "die Wirklichkeit nicht leiden und war nur glücklich, wenn er sich seinen abstrakten Betrachtungen hingeben konnte, z.B. den Gedanken an das einzig Absolute usw. Er war mit seinen von den konkreten Bildern isolierten zweiten Signalsystem glücklich."<sup>3)</sup> Wenn ein so peinlich gewissen hafter Forscher, wie Pawlow derart danebengreift und das enzyklopädische Interesse Hegels an jeder Erscheinungsweise der Wirklichkeit gar nicht bemerkt, so~~t~~ erweckt das notw<sup>e</sup>ndigerweise den Verdacht, dass diese Typologie bei ihm nicht zu Ende gedacht, nicht an der Fülle der Tatsachen überprüft wurde. Ein anderesmal kritisiert er, mit Recht, die landläufige Psychologie wegen ihres Subjektivismus, fügt aber sogleich hinzu: "Die Künstler des Wortes tun genau dasselbe. Sie befragen sich mit der subjektiven Welt, mit den Gedanken, Gefühlen und Stimmungen. Das ist zu wenig. Man muss die Erscheinungen nicht beschreiben, sondern ihre Entwicklungsgesetze aufdecken. Aus blossen Beschreibungen entsteht keine Wissenschaft."<sup>4)</sup> Pawlow verkennt hier nicht nur die grossen Wirklichkeitsdarstellungen der Literatur, die sich keineswegs auf blosser Beschreibung der Subjektivität beschränken, sondern drückt eine Auffassung über das Wesen der Literatur aus, die, wie wir es in anderen Zusammenhängen gesehen haben, gerade bei vielen idealistischen Philosophien vorherrschend ist, nämlich ihr Einschätzen als blosser unvollkommene Vorbereitung zum wissenschaftlichen Erfassen der Wirklichkeit.

Ja, er geht mit einer radikalen Konsequenz, die hervorragende Gelehrte oft gerade dort zeigen, wo ihre Theorie Lücken aufweist, noch weiter und versetzt den Künstlertyp, da dessen Funktionieren nach seiner Theorie nicht auf das zweite sondern auf das erste Signalsystem basiert ist, auf ein Niveau mit den Tieren. Er sagt: "Es sind diese der Künstlertyp, der folglich dem Tier analogisch und ihm nächststeht, da dieses ebenfalls die ganze Aussenwelt nur in Form von Eindrücken über die unmittelbaren Rezeptoren wahrnimmt, und der andere Typ, der Denkertyp, der mit dem zweiten Signalsystem arbeitet."<sup>5)</sup> Natürlich ist Pawlow viel zu kritisch und viel zu besonnen, um bei seinen konkreten Tieruntersuchungen irgendeine "Kunst" der Tierwelt zu entdecken, wie dies Darwin und seine Anhänger oft taten. In solchen Fällen bleibt er bei den strengen exakt beobachteten Tatsachen stehen, und dieser umfassenden, einfallereichen und ästhetischen Strenge verdankt er die reichen Ergebnisse seiner eigentlichen Forschung. Die Entdeckung des zweiten Signalsystems, d.h. der Sprach als Reflex in der spezifisch menschlichen Beziehung zur Wirklichkeit ist in bestimmten Sinne nur eine Grenzfeste dieses von ihm begründeten Reichs, eine Auffallspforte, von wo aus er wichtige Erkenntnisse für die Pathologie des Menschen eroberte. Der sachliche Sinn seiner Entdeckung des zweiten Signalsystems geht aber objektiv weit über diese an sich höchst wichtigen Gebiete hinaus: sie bietet einen Schlüssel dar zur materialistisch psychologischen Analyse des ganzen, des normalen Menschen. Pawlow hat dies gesehen oder wenigstens deutlich gespürt - daher seine Theorie von Denker- und Künstlertyp - es war ihm aber unmöglich, hier eine ausgearbeitete, systematisch zu Ende geführte Theorie zu geben, er musste sich mit diesen wichtigen Ansatz zu weitverzweigten Problemen und Lösungen begnügen. Unsere Kritik, dass nämlich der Künstlertyp (d.h. die Psychologie des künstlerischen Schaffens und Genießens (unmöglich auf bloße bedingte Reflexe zurückführbar sei, berührt also Methode und Ergebnisse des eigentlichen Pawlowschen Lebenswerks überhaupt nicht. Auch seine Anwendung der Reflexlehre auf die menschliche Psychopathologie, die Bestimmung von Psychastenie und Hysterie als Krankheiten, "die mit den besonderen, speziell menschlichen Typ des Nervensystems zusammenhängen",<sup>6)</sup> wird durch eine eventuelle neue Auffassung des Künstlertyp nicht getroffen, da Störungen zwischen dem ersten und zweiten Signalsystem pathologisch ausschlag-

gebend sein können, auch wenn ihr gegensatz zur Bestimmung des Künstlertyps nicht ausreicht. (Später wird an einigen konkreten pathologischen Fällen gezeigt werden, dass die von uns vorgeschlagene neue Fassung des Künstlertyps vielleicht auch für die Pathologie nicht völlig bedeutungslos ist.) Und gerade die Bestimmung des Künstlertyps ist das einzige Ziel der nunmehr folgenden Betrachtungen. Sie lassen die Ergebnisse der Pawlowschen Reflexologie völlig unberührt, ja sind überall methodologisch wie sachlich auf diese begründet. Sie schlagen deshalb der Wissenschaft, die auf Pawlowscher Basis eine physiologische Psychologie ausbauen wird, bloss ein neues Forschungsgebiet vor, weisen auf eine zusammenhängende Gruppe von Phänomenen hin, für deren Erklärung sie mit einer Hypothese, genauer gesagt, mit einem Umriss von Aufgaben und Problemen auftreten.

Die Gruppe von Phänomenen, die hier angedeutet werden soll, lässt sich auf Grund der bisherigen ästhetisch-philosophischen Betrachtungen vorläufig und nicht ganz exakt unter dem Ausdruck Evokation zusammenfassen. Da dieses Phänomen schon im Leben und erst recht in der Kunst stets ein spontan oder bewusst, subjektiv oder objektiv geordneter Komplex als Auslöser der Reflexe ins Basis hat, muss schon einleitend auf eine Abzweigung der Pawlowschen Lehre und Praxis zurückgegriffen werden, nämlich auf ihre Kritik der Gestaltpsychologie. Auch hier sollen nicht die eigentlichen konkreten Kontroversen behandelt werden, sondern der Kern der methodologischen Probleme. Pawlow bestimmt mit vollen Recht die Tendenz dieser Schule, sogenannte Gestalten als unaufhebbar ursprüngliche Gegebenheiten zu behandeln und deshalb ihre Ganzheit den "Elementen", die Gestalt den Assoziationen metaphysisch starr entgegenzustellen, ja von der Position jener die psychologische Existenz und Relevanz dieser zu leugnen.<sup>7)</sup> Von unserer Seite muss diese treffende Kritik nur damit ergänzt werden, dass es sich in dieser Frage um eine heute weit verbreitete Auffassung handelt. Die Gestaltpsychologie ist in ihrer unkritisch hingenommenen weltanschaulichen und methodologischen Voraussetzungen gar nicht originell: sie vertritt eine allgemeine Tendenz der Totalität. Nicht wer nur dort und so anzuwenden, wo und wie sie in der Wirklichkeit tatsächlich eine bedeutsame Rolle spielt, sondern sie dass zu missbrauchen, um mit ihrer Hilfe die reale Verursachung sophistisch aus den Denken über die Welt zu eliminieren. Das war schon der Standpunkt Othmar Spanns für Philo-

MTA FIL INT.  
Lukács Arch!

sophie und Gesellschaftswissenschaften; einen solchen vertreten jene Theoriker der statistischen Methode, die statistische Wahrscheinlichkeit in Gegensatz zur Kausalität bringen etc. Für Pawlows richtige Stellungnahme in dieser Frage ist es bezeichnend, dass seine Ablehnung der Gestaltpsychologie sich methodologisch auf deren völlig unbegründete "Ursprünglichkeit" der "Gestalt" bezieht, dass er unerschütterte an der Priorität der Reflexe (Assoziation) festhält, dass er aber - innerhalb dieses Rahmens - die Probleme, die aus dem eventuell komplexen Charakter eines Reflexerregers entstammen, nie simplifiziert, sondern als besondere Phänomene anerkennt und und ihr Wesen durch entsprechende Experimente aufzuhellen bestrebt ist.

Will man also Pawlows Reflextheorie, die zugleich eine physiologische Begründung der Psychologie der Assoziationen ist, richtig verstehen, so darf man ihm keine vulgarisierte mechanische "atomisierende" Auffassung der bedingten Reflexe zuschreiben. Vor allem ist der bedingte Reflex nach Pawlow sein Artbegriff innerhalb der Gattung der Assoziationen. "In Falle eines bedingten Reflexes werden wesentliche und beständige Züge eines bestimmten Gegenstandes (der Nahrung, eines Feindes usw.) durch zeitwillige Signale ersetzt. Das ist der Spezialfall einer Assoziation." Der zweite Fall der Assoziation ist, wenn "zwei Erscheinungen miteinander verbunden, wie auch in der Realität ständig verbunden auftreten". Hier ist die Grundlage der Ursächlichkeit. Schliesslich entstehen Verbindungen z.B. zwischen zwei Tönen, "die nichts miteinander zu tun haben", nur darum, "weil der eine wiederholt nach dem anderen einwirkt."<sup>8)</sup>

Jedoch auch diese schaffsinnige Klassifikation reicht nicht aus, um Wesen und Funktion der bedingten Reflexe bei Pawlow richtig zu verstehen, man muss sie noch in ihrem konkreten Wechselverhältnis zur Wirklichkeit, zur objektiv existierenden Umgebung des Tieres und des Menschen fundieren. Pawlow sagt "dass jeder Reiz unbedingt mit der ganzen Umgebung zusammenhängt, und dass man ihn nicht als Einzelreiz beurteilen darf, sondern in der Gesamtkonstellation beurteilen muss."<sup>9)</sup> Um derartige Zusammenhänge, ihre Fixierung, ihren Wechsel, die Reaktion verschiedener Typen auf sie etc. ganz genau zu ergründen, hat Pawlow stets genau bestimmte Experimentengruppen gemacht, die er zumeist als "Stereotyp" bezeichnet, also als Reize, "die sich in bestimmten Verhält-

nissen und bestimmter Reihenfolge befinden", denen die "entsprechende Stärke und Qualität des Erregungs- und Hemmungsprozesses" entspricht. Und er weist richtig darauf hin, dass auch das Leben - mutata mutandis - derartige Stereotype produziert und kannt; er erinnert etwa an Beamte, die ein streng geregeites Leben geführt haben und nach ihrer Pensionierung die veränderte Lebensweise nicht aushalten.<sup>10)</sup>

Schon hier ist es leicht ersichtlich, wie aus den einfachen bedingten Reflexen - die lange nicht so einfach sind, wie dier der Hochmut der irrationalistischen Idealisten sich vorstellt - Ganzheiten, Gestalten etc. organisch herauswachsen können und pflegen. Jedoch auch die bedington Reflexe selbst können direkt von Reizen verhältnisartigen Charakters ausgelöst werden. Verschiedene Experimente Pawlows haben einen bestimmten Rhythmus, z.B. eine bestimmte Anzahl von Metronomschlägen zur Grundlage, und er konnte zeigen, dass ein Ersatz des Metronoms durch entsprechenden Lichtwechsel, also das Ersetzen eines audivites Rhythmus durch einen visuellen dieselben Effekte hervorbringen kann. "Folglich kam", sagt Pawlow, "es dabei tatsächlich gleichsen auf die Form des Verhältnissen zwischen den Reizen an, wobei der Charakter des Reizen selbst überhaupt keine Rolle spielte. Das ist kurz das Beispiel, mit dem die Gestaltpsychologen hausieren gehen, wenn sie sagen, dass ein und dasselbe Motiv in verschiedenen Tonlagen gespielt werden kann, aber dennoch dieselbe Wirkung hat."<sup>11)</sup> Endlich sei noch darauf hingewiesen, was Pawlow die Generalisation bei den bedingten Reflexen nennt. Er beschreibt das Phänomen einmal so: "Wenn wir auf irgendeinen Ton eine zeitweilige Verbindung mit den Futter gebildet haben und dann einen anderen Ton ausprobieren, ohnen ihn durch Futter zu bekräftigen, dann findet zunächst bei den Hund eine zeitweilige Irradiation statt; auch die benachbarten Punkte werden erregt. Das bezeichnen wir als Generalisation. Wenn die Verbindung mit diesen anderen Tönen nicht durch die Wirklichkeit gerechtfertigt ist, dann schliesst sich ein Hemmungsprozess an. So wird die reale Verbindung inner genauer"<sup>12)</sup>. Pawlow folgert daraus sehr richtig, dass wir es hier mit einer "Gruppierung vieler konkreter Gegenstände unter eine Allgemeinvorstellung" zu tun haben. Er gibt darüber auch eine sehr deutliche Beschreibung. "Nehmen Sie irgend einen bestimmten Laut, sagen wir, der dem Tier als Signal, meinetwegen, eines Feindes dient, den es meidet. Natur-

lich muss hier stets ein Gruppenreiz vorliegen, weil sich die Laute, von denen das Tier geleitet wird, infolge der Entfernung, infolge der Anspannung der Stimmbänder des Tieres verändern können, sie können sich erhöhen oder erniedrigen, je nachdem, wie dieser Laut hervorgebracht wird. Es ist für die Tiere eine Lebensnotwendigkeit, dass der Reiz verallgemeinert sein muss...<sup>13)</sup> Die Tatsache, dass zumindest die höchst entwickelten Tiere nicht bloss über Wahrnehmungen, Anschauungen, sondern auch über Vorstellungen verfügen, ist hier mit Evidenz dargelegt.

Leider geht Pawlow hier weiter als es die von ihm beobachteten Tatbestände vorschreiben und bezeichnet die hier beschriebene Vorstellung als "Analogen eines Begriffs". Würde er sich mit der Analogie begnügen, so hätten wir es doch mit einem bei ihm äusserst seltenen Fall der nicht völligen Exaktheit zu tun; er überspannt jedoch die in dieser Hinsicht hervortretende Ähnlichkeit und kommt dabei einer Gleichsetzung von Mensch und Tier, die er selbst durch das zweite Signalsystem sonst deutlich gegrannt hat, sehr nahe und verwischt den von ihm selbst richtig statuierten prägnanten Unterschied. In den einleitenden Worten zu den zuletzt angeführten Betrachtungen sagt er: "Unter anderen habe ich über die Begriffe nachgedacht, d.h. über die Gruppierung vieler konkreter Gegenstände unter eine Allgemeinervorstellung. Sie sind nun von uns erworben worden, dank unserer Sprache, unserer Worte, die uns von den Tieren unterscheiden. Oder gibt es Tier auch in der konkreten Welt bei den Tieren? Mach allen zu urteilen gibt es sie auch bei den Tieren. Die Erscheinung, die mir das bewiesen hat, ist die Generalisation bedingter Reize."<sup>14)</sup> In Bezug auf gewisse Affenexperimente drückt er sich noch entschiedener aus: "Das ist bereits der Beginn wissenschaftlicher Kenntnisse, da es sich um beständigere Verbindungen handelt. Sie mögen zunächst ziemlich zufällig sein, aber die ganze Wissenschaft besteht doch auch darin, dass sie zunächst oberflächlich ist und dann immer tiefer wird, sich von Zufälligen frei macht."<sup>15)</sup> Würde es sich dabei bloss um verbale Übertreibungen handeln, könnte man solche Aussprüche bloss der Entdeckerfreude über primitivere physiologisch psychologische Ansatzpunkte zum begrifflichen, zum wissenschaftlichen Denken zuschreiben, dann wäre ihr Hervorheben eine kleinliche Nörgelei die-

sen grossen Lebenswerk gegenüber. Die damit aufgeworfene Frage greift jedoch so tief in den ganzen Komplex der Psychologie ein, dass eine Kritik unerlässlich wird. Allerdings richtet sich diese mehr auf gewisse Anwendungen der Pawlowschen Reflexologie, als auf diese selbst, so weit sie Pawlow und seine Mitarbeiter ausgearbeitet haben. Da jedoch gerade in Bezug auf eine solche Verbreiterung über das bisher bearbeitete Gebiet hinaus noch äusserst wenig geschehen ist, ist eine methodologische Klarheit unbedingt nötig.

Kurz zusammengefasst lässt sich unser Einwand, besser gesagt unser Ergänzungsvorschlag so formulieren: Pawlow statuiert richtig den unlösbaren Zusammenhang zwischen Signalsystem 2 und Denken im eigentlichen, begrifflichen Sinn als Grundlage eines jeden wissenschaftlichen Denkens. Es fehlt jedoch bei ihm auch nur eine Andeutung darüber, dass das Signalsystem 2, die Sprache, mit der Arbeit zusammenhängt. Freilich ~~gelat~~<sup>geht</sup> Pawlow nirgends auf Fragen historisch-genetischen Art ein. Er begnügt sich damit, die Tatsache des Zusammenhangs zwischen Auftreten des Menschen und der Sprache festzustellen: "Dann, als schliessli der Mensch erschien, wurden diese ersten Signale der Wirklichkeit, durch die wir uns ständig orientieren, in beträchtlichen Masse durch Wortsignale ersetzt."<sup>16)</sup> Das Fehlen der genetischen Verbindung zwischen Arbeit und Sprache bringt jedoch bei der Wichtigkeit dieses Zusammenhanges ins Bestimmtsein des Signalsystems 2 als spezifisch menschliche Auffassungs- und Ausdrucksweise eine gewisse Vorschwommenheit hinein, deren Folgen wir bereits in den oben angeführten Aussprüchen Pawlows beobachten konnten. In seiner Abhandlung "Die Rolle der Arbeit in der Menschwerdung des Affen" sagt Engels über diesen Zusammenhang folgendes: "Die mit der Ausbildung der Hand, mit der Arbeit, beginnende Herrschaft über die Natur erweiterte bei jedem neuen Fortschritt den Gesichtskreis des Menschen. An den Naturgegenständen entdeckte er ~~entdeckte~~ er fortwährend neue, bisher unbekannte Eigenschaften. Andererseits trug die Ausbildung der Arbeit notwendig dazu bei, die Gesellschaftsglieder näher aneinander zu schliessen, inden sie die Fälle gegenseitiger Unterstützung, gemeinsamen Zusammenwirkens vermehrte, und das Bewusstsein von der Nützlichkeit dieses Zusammenwirkens für jeden einzelnen klärte. Kurz, die werdenden Menschen kamen ~~dadin~~<sup>darin</sup>, dass sie einander etwas zu sagen hatten."<sup>17)</sup>

Es ist nicht schwer den qualitativen Unterschied zwischen dem, was Pawlow in einem früher angeführten Ausspruch "Analogen eines Begriffs" und zwischen dem mit der Sprache angeeigneten Begriff selbst, den Sprung der beide - innerhalb ihres genetischen Zusammenhangs - voneinander trennt, aufzuzeigen. Im ersten Fall spricht Pawlow, wie erinnerlich, von Gruppenreizen, die z.B. zum Signalisieren eines Feindes führen. Ohne Frage sind in den Auslösem dieser Gruppenreise jene auffallendsten Eigenschaften des Feindes enthalten, dessen Nahen signalisiert wird. Insofern wird es im betreffenden Zusammenhang etwas für die Subjekt Bekanntes. Hegel sagt jedoch richtig: "Das Bekannte überhaupt ist darum weil es bekannt ist, nicht erkannt."<sup>18)</sup> Auch der Mensch hat in seinen Alltagsleben mit unendlich vielen Gegenständen und Begebenheiten zu tun, bei denen es für ihm vollständig ausreicht, dass er sie bei einem jeden Neuauftauchen wieder erkennt und mit den unmittelbaren Folgen einer solchen Begegnung im Klaren ist. Erst in der Arbeit und durch sie wird das bis dahin bloss Bekannte zum Erkannten, indem seine unmittelbar verborgenen und in der Unmittelbarkeit nicht wirksamen Eigenschaften, der inneren Nexus ihres Zusammenwirkens, der die eigentliche konkrete Gegenständlichkeit eines solchen Objekts ausmacht, der die objektive Grundlage zu seinem Begriff ergibt, zum Vorschein kommen und ins Bewusstsein gehoben werden. Wir haben früher in anderen Zusammenhängen den richtigen Ausspruch Ernst Fischers angeführt, dass die eigentliche Subjekt-Objekt-Beziehung erst durch die Arbeit entsteht. Der an sich zusammengehörige Gruppenreiz - ein Objekt bloss an sich aber noch nicht für uns - wird erst durch die Arbeit zum Begriff erhoben, das sprachlichen Ausdrucks bedürftig und fähig, während er ohne ein solches Bewusstmachen, das nur durch die Vermittlung der Arbeit zustandekommt, sich nicht über das Niveau der Bekanntheit erheben wird, worin er weder im subjektiven noch im objektiven Sinn die vollständige Entfaltung bis zum Erkanntwerden erlangen kann. Beides hängt von der wirklichen Setzung von Ansich und Füruns ab. Dann falls der Gegenstand nur in einer solchen Subjektivbezogenheit erlebt wird (Gruppenreiz) und nicht als von Subjekt unabhängig existierendes, in sich komplettes erkanntes Objekt, ist nicht nur das Objekt des Gruppenreizes subjektivistisch verkrüppelt in Vergleich zu seiner echten Existenz an sich, sondern auch das diese Reize aufnehmende Subjekt kann kein wahrhaft Wirkliches werden: es bleibt ein blosser Annex seiner "Umwelt". Darum ist die Arbeit die Grundlage der Subjekt-Objekt-Beziehung in konk-

ret entfalteten philosophischen Sinn. Auf niedrigeren Stufen können diese Kategorien nur in uneigentlich übertragenen Sinn angewendet werden.

Indem also Pawlow diese Verbindung von Sprache, von Signalsystem 2 und Arbeit nicht kennt, kann er dessen Beziehung zu den badington Reflexen nur dort ganz richtig darstellen, wo die jetzt geschilderte Beziehung keine ausschlaggebende Rolle spielt. Das Vernachlässigen der Rolle der Arbeit führt in manchen Fällen dazu, dass die Künstlichkeit des Milieus, in welchen die Tierexperimente stattfinden, in Vergessenheit gerät und deshalb unhaltbare oder wenigstens problematische Folgerungen gezogen werden. So spricht z.B. Pawlow über ein Affenexperiment, in welchen das Versuchstier, namens Raffael, dazu gebracht wird, das Feuer, das ihn von der gewünschten Nahrung trennt, vermittele der Öffnung eines Wasserhahns, später durch Benutzung einer Flasche Wassers zu löschen. Pawlow fügt hinzu: "So hatten wir ihm geholfen. Er hat den Wasserhahn durchaus nicht aufgedreht, damit das Wasser ausfloss. Aber er verband die Wirkung des Wassers mit dem Erlöschen der Flamme."<sup>19)</sup> Wenn Pawlow nun die Konsequenzen aus diesem Experiment zieht, übersieht er vollständig den früher von ihm selbst richtig festgestellten qualitativen Unterschied zwischen Tier und Mensch, dass nämlich dieser durch eigene Arbeit, durch selbstgemachte Arbeitserfahrungen die Beziehung von Feuer und Wasser erkannte und damit allmählich zum Begriff beider verdrängt, während jenen "geholfen" wird, d.h. es werden ihm die Ergebnisse langer Arbeitserfahrungen fertig geliefert, die er unter besonders günstigen Umständen zu bedingten Reflexen unzuarbeiten imstande ist. Zu diesen günstigen (für das Tier nicht natürlichen) Umständen gehört auch das vollständige Verschwinden von jeder Gefährdung des Lebens, von jeder Sorge um Nahrung. In diesem Zustand der künstlich geschaffenen Sicherheit hat der Affe auch eine unbegrenzte Masse, wovon in der Freiheit keine Rede sein konnte. Pawlow fügt nun als Schlussfolgerung hinzu: "Das ist die Genese unseres Denkens, mit dem wir arbeiten, wodurch unterscheidet sich die Erfahrung "Raffaels" von unseren Erfahrungen. Auch wir probieren dieses, jenes, ein drittes und stoßen schliesslich auf die Anforderung der Erfindung. Wo liegt der Unterschied? Ich sehe keinen."<sup>20)</sup> Das wäre nur richtig, wenn in der Entwicklung des Menschen die Prometheus-Mythe eine wirkliche historische Tatsache wäre, wenn in der Benutzung

des Feuers durch den Menschen Prometheus die Rolle Pawlows im Experiment gespielt hätte. Natürlich ist Pawlow im Allgemeinen viel zu kritisch und besonnen, um das künstliche Milieu der Experimente nicht als solche einzukalkulieren. So spricht er einmal über Krampfanfälle eines Versuchstieres: "Es ist durchaus möglich, dass die Anfälle gerade durch unsere Versuche bedingt sind. Es ist seltsam, aber mir ist nicht bekannt, dass bei Jagd- und Naushunden häufig epileptische Krampfanfälle vorkommen, während es doch bei unseren Hunden sehr häufig der Fall ist. Wer weise, möglicherweise, ist das ein Ergebnis des schwierigen Zustands der Nervensystems, in dem wir die Hunde versetzen; wir komplizieren die Nerventätigkeit, und sie wird zerrüttet."<sup>21)</sup> Diese kritische Besonnenheit hört erst auf, wo Pawlow dieses erweiterte Anwendungsgebiet seiner Lehre, das der unlösbaren Zusammengehörigkeit von Arbeit und Sprache betritt. Die Kritik der auf seine Lebensarbeit rückweisenden Fehler dieser Anschauung ist für uns insofern wichtig, als sie unser Problem, das ausserhalb des Bereichs der Arbeit gar nicht gestellt werden könnte, in bestimmter Weise beleuchtet.

Das ist aber schon beim Phänomen der Arbeit der Fall. Wir haben bereits früher über die in der Arbeit notwendig entstehenden Arbeitsteilung der Sinne gesprochen, und auf die von Gehlen festgestellte Tatsache hingewiesen, dass im Laufe der Arbeitsentwicklung das Auge immer stärker und differenzierter die Funktionen des Tastsinns übernimmt und, durch die visuelle Wahrnehmung von schwere, Härte etc. diesen entlastet, der Hand die Freiheit verleiht, weit verfeinere und exaktere Operationen durchzuführen, als sie ohne eine solche Entlastung von ihren urwüchsigen Tätigkeitsformen zu leisten imstande wäre. Diese durch die Arbeit erworbene Fähigkeit muss selbst den höchstentwickelten Tieren fehlen. Gehlen hebt hervor, dass etwa die Schimpansen, die "primär Augentiere" sind, die Dinge nicht wie die Menschen "im Sinne des Gewichts, der Schwere, Festigkeit" visuell zu unterscheiden imstande sind; sie versuchen "alles zu verwenden, was beweglich und langgestreckt aussieht, Tücher, Drahtstücke, Zweige, Decken, trotz der funktionellen Unbrauchbarkeit."<sup>22</sup> In seiner Analyse der spezifischen Züge der menschlichen Arbeit geht Gehlen, wie wir ebenfalls früher gezeigt haben, noch über diese Feststellung hinaus, indem er in ihr die Funktion der Bewegungsphantasie aufzeigt. Das für uns Bedeutsame ist, dass sie eine Vorwegnahme

von teleologisch günstigsten Bewegungen in Arbeit, Sport etc. beinhaltet; welcher Art diese Vorwegnahme ist, wird sich aus unserer Darstellung ergeben. Gehlen betrachtet die Bewegungsphantasie als "bildhaft" und erblickt in ihr "die Fähigkeit symbolischen, andeutenden Bewegungsvollzuges, womit wir erst Bewegungen transpunieren, ineinander fortsetzen und eine in der anderen intendieren können."<sup>23)</sup> Das Verankertsein der Bewegungsphantasie in der Arbeit bestimmt zugleich ihren gesellschaftlichen Charakter, weshalb Gehlen sie richtigerweise zusammen mit der Empfindungsphantasie, über welche wir später ebenfalls sprechen werden, behandelt. Beiden ist gemein, dass in ihnen die Einstellung des Menschen zu etwas neuem als unmittelbar auf das konkret gesetzte Ziel des Handelns, der Bewegung etc. gerichtet enthalten ist, zugleich jedoch in derselben Intention auch die Bereitschaft enthalten ist innerhalb eines gewissen Spielraums auch auf Unerwartetes entsprechend reagieren zu können. Gehlen drückt dies, freilich in seiner terminologisch überkomplizierten Sprache unmissverständlich aus: "Es ist zunächst die Tatsache zu beachten, dass eine jede Bewegung, sofern sie kommuniziert, sofern sie also weltungängliche Inhalte entwickelt, und den nun übernommen wird; dass sie dann in blossen Ansatz schon Erwartungsvergriffe enthält. In den ansetzenden Bewegungen liegen ihre kommenden Phasen nicht weniger beschlossen, als die zukünftig darin enthaltenen Sachantworten, Veränderungsreihen der begegnenden Dinge."<sup>24)</sup> Schliesslich ist ihr entscheidendes Kennzeichen, bestimmte konkrete Knotenpunkte aus der Kontinuität, die jede Bewegung an sich hat, energisch herauszuheben, und in der real zu vollziehenden Bewegung gerade diese, womöglich nur diese zu fixieren, da bei sachlich richtiger Auswahl solcher bevorzugten Punkte die sie verbindenden optimalen Bewegungen aus ihnen spontan, gewissermassen von selbst folgen. Gehlen führt darüber aus: "Sie ist zunächst zusammengezogen auf die Ausbildung der fruchtbaren Hauptphasen, während sich die weiteren Phasen, von diesen her, abkürzen und automatisieren. Eine komplizierte Bewegungsfolge - und anfangs ist jede mühsam - wird zuerst in ihrer ganzen <sup>5</sup>Ausdehnung von der Aufmerksamkeit begleitet, weil sie überall aus störungs- und Hemmungsstellen bestehen. Solange ist sie unsicher, und aus dem Durcheinander sich krazender Bewegungsimpulse noch nicht herausgeholt. Sie ist erst dann wirklich

gekonnt und beliebig einsetzbar, wenn sie gewisse Angelpunkte her-  
ausgearbeitet hat, von wo aus sie im ganzen verfügbar ist, und auf  
die sich das Bewusstsein der Bewegung zusammenzieht. Der 'frucht-  
bare Moment' der Bewegung trägt und repräsentiert die ganze Bewe-  
gungsfolge, ihm zu vollziehen heisst die ganze Bewegung ablaufen  
lassen."<sup>25)</sup>

Sehr fixieren sich die aus einer solchen Phantasie aus-  
findig gemachten und eingeübten Bewegungen zur Gewohnheit. In diesen  
Fall verwandelt sich das Ergebnis der Bewegungsphantasie in eine  
Reihe von bedingten Reflexen; es ist freilich auch möglich, dass  
das Signalsystem 2 zur endgültigen Auswahl der optimalen Verrich-  
tungen herangezogen wird. (Man denke an das wissenschaftliche Stu-  
dium der Bewegungen etwa im Taylor-System.) Aber auch wenn die ur-  
sprüngliche Bewegungsphantasie erlischt, um den bedingten Reflexen  
die praktische Leitung zu übergeben, sind in der bereits automati-  
sierten Durchführung grosse Unterscheide zu bemerken, je nach dem,  
ob der betreffende phantasievoll nur die Knotenpunkte fixiert, oder  
infolge einer Unfähigkeit in dieser Hinsicht den ganzen Prozess mit  
allen seinen Details sklavisch wiederholt, nachahmt. Gehlen weist  
mit Recht auf den Unterschied einer "ausgeschriebenen" Handschrift  
zu einer pedantischen hin.<sup>26)</sup> Es gibt aber auch Fälle, wo ein voll-  
ständiges Fixieren des ganzen Bewegungssystems sachlich unmöglich  
ist, wo die Operation selbst immer neue Situationen hervorbringt,  
auf welche stets in neuer Weise reagiert werden muss, soll der  
Zweck des Ganzen nicht verfehlt werden, wo also die Bereitschaft  
auf einen Spielraum des Unerwarteten nie erlöschen darf, wo also  
die Bewegungsphantasie nie durch ein Fixiertwerden in der Form von  
bedingten Reflexen völlig ersetzt werden kann. Natürlich handelt  
es sich auch hier um eine jeweils konkret bestimmte Proportionali-  
tät: keine Verrichtung kann wirklich erfolgreich durchgeführt wer-  
den, ohne eine solche Rolle der fest fixierten bedingten Reflexe:  
dilettantische Stümperei und leere Routine sind die falschen Pole,  
die durch das Verfehlen einer solchen Proportionalität entstehen  
müssen. Auch hier zeigt Gehlen an einem typisch gewählten Beispiel  
des psychologische Wesen des hier angedeuteten Vorgangs: "Die auser-  
ordentliche Höhe der Tastphantasie beim Menschen erscheint gerade  
dann, wenn es sich um Feinbewegungen handelt, in die minimale vir-

tuelle Ausschläge der Bewegungsphantasie mit eingehen. Wenn der geschickte Arzt in Körperhöhlen operieren kann, ohne zu sehen, so tastet er, mit der Spitze der Sonde oder des Skalpells. Hierbei geht es nicht nur um das an sich schon merkwürdige Phänomen, dass wir, mit teten Gegenständen tastend, die entsprechenden Empfindungen an der Spitze des Instruments zu haben glauben. Es geht darum, dass die virtuellen Tastempfindungen vorantworfen werden, die auf virtuelle Feinbewegungen folgen würden." Und er konkretisiert weiter das dabei entstehende seelische Verhalten: "Jede gekonnte Bewegung erfolgt dann, wenn sie nicht wieder automatisiert wird, in einen 'Hof' von Vollzugs- und Ungangserwartungen, sie ist eingehüllt in Bilder des Verlaufs und des dabei zu erwartenden Sacherfolges." Es handelt sich dabei immer um eine bestimmte Art von Phantasie (für unsere gegenwärtigen Zwecke ist es nicht nötig die dabei entstehenden Differenzierungen zu verfolgen). Entscheidend ist einerseits, dass diese Phantasie immer früher als die Bewegung selbst in Wirksamkeit tritt und die neue Situation im Ganzen der Verrichtung oder in einer ihrer Teilmomente im voraus "erwägt".<sup>27)</sup> Gehlen führt als Beispiel an: "Wenn wir vor einem breiten Graben einen Sprung erwägen, so ist die Ausführung oder Unterlassung von Resultat eines 'eingebildeten' Syringes abhängig".<sup>28)</sup> Andererseits jedoch, dass wir uns auf diese in die erst zu vollziehende Bewegung "einleben... nicht eindenken" können.

Wir glauben, dass schon diese wenigen Beispiele die ersten, grössten Umriss des von uns zu beschreiben verachteten Phänomens sichtbar machen: es handelt sich um Signale von Signalen, die jedoch in ihrer originären Erscheinungsweise nicht zum Signalsystem 2 gehören. Darauf, dass in ihrer Ausarbeitung, Verallgemeinerung, Bewusstmachung etc. dieses System eine wichtige Rolle spielen kann, haben wir bereits hingewiesen. Auch darauf, dass das eigentliche praktische Hutzbarmachen des so Errungenen für den Arbeitsprozess wesentlich darin besteht, die Ergebnisse der Bewegungsphantasie etc. durch Einübung Gewöhnung, Training etc. gänzlich oder teilweise in bedingte Reflexe zu verwandeln. Dieses durch das Wesen der Sache bedingte ununterbrochene Pendeln der von uns gemeinten neuen Art der Signale von Signalen zwischen den von Pawlow beschriebenen Reflexen macht es so schwer ihre Eigenart und Selbständigkeit wahrzunehmen und fest-

zuhalten. Dazu kommt noch, dass während sowohl die Gebundenheit der bedingten Reflexe an die wahrgenommene Aussenwelt, wie das spezifische Medium der Sprache für das Signalsystem 2 direkt und sofort unterscheidbar sind, hier jedoch von Reflexen die Rede ist, die mit dem ersten Signalsystem die sinnliche Unmittelbarkeit, mit dem zweiten den wesentlichen Charakter teilen, dass sie Signale von Signalen sind. Bei einer unbefangenen Betrachtung der Tatsache ist die zuletzt erwähnte Bestimmung leicht verifizierbar.

Will man bestimmte Erscheinungsweisen der Phantasie als ein spezielles Signalsystem von Signalen begreifen, so müssen vorerst einige Klärungen erfolgen, die umso notwendiger sind, als wir uns erst im Vorhof der Beschreibung unseres eigentlichen Phänomens, das zugleich mehr und weniger als die Phantasie umfasst, befinden. Zu allererst ist zu sagen, dass der Umfang der Wirksamkeit der Phantasie weit über den Bereich des Ästhetischen hinausgeht. Wir haben ja gesehen, dass Gehlen sie als unerlässlich für die Arbeit, für die Aktivität des Menschen im Alltagsleben auffasst. Lange vor ihm hat Lenin auf die Universalität der Phantasie hingewiesen: "Das Herangehen des Verstandes (des Menschen) an das einzelne Ding die Anfertigung eines Abdruckes (eines Begriffes) von ihm ist kein einfacher, unmittelbarer, spiegelartig toter, sondern ein komplizierter, zwispältiger, zickzackartiger Akt, der die Möglichkeit in sich schliesst, dass die Phantasie dem Leben entschwebt; damit nicht genug: die Möglichkeit der Verwandlung (und dabei einer unmerklichen, dem Menschen nicht bewusstwerdenden Verwandlung) des abstrakten Begriffen, der Idee in eine Phantasie (in letzter Instanz Gott). Dann auch in der einfachen Verallgemeinerung, in der elementarsten allgemeinen Idee ('der Tisch' überhaupt) steckt ein gewisses Stück Phantasie. (Vizeversa: es ist unsinnig, die Rolle der Phantasie auch in der strengsten Wissenschaft zu leugnen: siehe Pissarew über den nützlichen Traum als Ansporn zur Arbeit und über die leere Träumerei.)" <sup>29)</sup>

Es muss hier vorerst darauf aufmerksam gemacht werden, dass Lenin sowohl die Unentbehrlichkeit der Phantasie auch in der Möglichkeit hinweist, dass sie dem Leben 'entschweben' kann. Letztere Feststellung zeigt eine auffallende Parallelität zu Pawlow Bestimmung des Signalsystems 2, indem darin ebenfalls eine potentielle Entfernung von Leben eingeschlossen ist. Er führt z.B. in einer Beschreibung der wichtigsten Symptomen der Psychosthemis aus: "Die-

se Menschen verlieren das Gefühl für die Realität dessen, das um sie herum vorgeht und fühlen sich selbst als unreal. Sie neigen zu abstrakten Spitzfindigkeiten. Ivan Petrowitsch erinnert an das von ihm beschriebene erste und zweite Signalsystem. Das normale Denken, das mit einem Realitätsgefühl einhergeht, ist nur bei untrennbarer Beteiligung dieser beiden System möglich. Bei Psychasthenie herrscht das zweite Signalsystem (das verbale) vor, und daraus ergibt sich ein unvollkommenes Gefühl für die Wirklichkeit, denn den Denken fehlen konkrete Vorstellungen.<sup>30)</sup> Natürlich ist das pathologische der Psychasthenie nur eine extreme Zuspitzung der im Alltagsleben immer vorhandenen Möglichkeit, dass das Signalsystem 2 sich von seiner Basis im System 1 entfernen kann. Andererseits muss man sehen, dass Lenin mit Recht auf die Rolle der Phantasie auch in der strengsten Wissenschaft hinweist. Was kann aber diese Rolle sein? Ein Bearbeiten jene Lebensstatsachen, die den Menschen durch das erste Signalsystem bekannt und vertraut geworden sind, ihre derartige Bearbeitung, Verallgemeinerung, Kombination, etc. dass infolge deren Hilfe neue Zusammenhänge des Lebens, der objektiven Wirklichkeit, der Beziehungen der Menschen zu ihr wissenschaftlich erhellt werden können.

Man muss die so entstehende Synthese scharf von Erscheinungen wie etwa Gruppenreize unterscheiden. Es ist ein grosser Verdienst Pawlows, dass er mit jeder mechanistischen Simplizität in Bezug auf Wahrnehmung, Assoziation etc. gebrochen hat. Man mag jedoch die Subjekt-Objekt-Beziehungen bei den bedingten Reflexen als noch so kompliziert und differenziert auffassen, jene Phänomene, die wir als Produkte der Phantasie in Leben angedeutet haben, können bloss aus ihnen doch unmöglich erklärt werden. Das ist schon darin sichtbar, dass die bedingten Reflexe sich einerseits unmittelbar auf die Aussenwelt beziehen, und auch wenn sie, wie wir aus Pawlows Darstellung entnehmen, zwei an sich heterogens Erscheinungen der Wirklichkeit miteinander verknüpfen können, so geschieht dies nur deshalb, weil die eine wiederholt nach der anderen einzuwirken pflegt, während durch die Phantasie unter Umständen gerade Verknüpfungen einer grossen Zahl von Erscheinungen zu einer Beziehung miteinander vereinigt werden können, die weder subjektiv noch objektiv eine derartige Nähe zueinander zu besitzen pflegen, die sogar frühe in der Wirklichkeit überhaupt nicht bemerkt werden. Die bedingten Reflexe, die Assoziationen, werden so zum blossen Material

für die Phantasie, mit welcher sie 'frei' schaltet, um jene Zwecke zu erreichen, in deren Dienst sie von Menschen ins Leben gerufen und im gegebenen Fall mobilisiert wurde. Ihre Baschaffenheit als Signal von Signalen ist also leicht ersichtlich. Andererseits - und im engsten Zusammenhang mit dem oben Ausgeführten - ist die Freiheit in diesen Schalten mit dem Signal 1 ebenso relativ wie im Falle des Denkens und der Sprache. D.h. es steht dem Menschen - im abstrakt subjektiven Sinne - "frei", die Elemente, die das Signalsystem 1 ihm liefert, nach Belieben zu kombinieren, nur riskiert er dabei das Verfehlen seines jeweiligen Zieles, gefährdet unter Umständen sogar seine Existenz. Will er sich also in seiner Umwelt durchsetzen, so müssen die Bearbeitungen der primären Signale - einerlei, ob von Denken im strengen Sinne oder von den verschiedensten Arten der Phantasie die Rede ist, - die Funktionsweisen der Signale von Signalen so beschaffen sein, dass sie die Wirklichkeit in Bezug auf das jeweils gesetzte Ziel in ihren hierbei in Betracht kommenden Bestimmungen, Gesetzmäßigkeiten, etc. richtig reproduzieren. Von früher angeführten Beispiel des Überspringens eines Grabens und seiner Vorwegnahme durch die Bewegungsphantasie dehnt sich diese Reihe bis zu dem abstraktesten Gedankenoperationen aus.

Diese besondere Art der falschen Reaktion auf die Wirklichkeit unterscheidet sich qualitativ und prinzipiell von den sogenannten Sinnestäuschungen im Bereich des ersten Signalsystems. Wird hier der konkrete Auslöser der Reine richtig erfasst, so hat sich ein normaler Prozess abgespielt, während bei den Signalen von Signalen es durchaus möglich ist, dass sämtliche zur Grundlage der höheren Synthese dienenden ersten Signale die Wirklichkeit richtig widerspiegeln, in ihre Kombinationen sich jedoch Fehler einschleichen, und damit eine Entfernung von der Wirklichkeit zustandebringen. Diese Möglichkeit besteht in gleicher Weise für Phantasie und für Denken im strengen Sinne des Wortes. Schon das zeigt, dass es sich in beiden Fällen gleicher Weise um Signale von Signalen handelt. Im Leben, im Gebiet der höheren geistigen Tätigkeiten gehen beide ununterbrochen ineinander über. Lenin hat auf die Rolle der Phantasie im Denken hingewiesen, und unsere späteren Analysen werden zeigen, eine wie grosse Zolle das Denken in der künstlerischen Praxis spielt. Überhaupt wurde das Verständnis für das Wesen der Phantasie sehr stark dadurch besinträchtigt, dass man sie viel zu

ausschliesslich an die ästhetische Sphäre knöpfte und nicht - wie es hier geschieht - als unentbehrliches Element einer jeden menschlichen Praxis betrachtete. Aus den Vernachlässigten dieser Tatsache entsteht eine die echten Zusammenhänge verdunkelnde Auffassung, die Denken und Phantasie metaphysisch ausschliessen einander gegenüberstellt. In der Wirklichkeit der subjektiven Denkprozesse, der verschiedensten Formen der menschlichen Aktivität überhaupt ist das strikte Gegenteil die Regel: bedingte Reflexe, Phantasie, Denken gehen im Subjekt ununterbrochen ineinander über; sehr oft kann sogar der bewusstste Denker oder Künstler nicht wissen, was er <sup>ind der</sup> Eroberung der Wirklichkeit der Phantasie, was er <sup>dem</sup> Nachdenken verdankt. Und verständlicherweise wird <sup>den</sup> der Arbeiter oder Sportler, der etwa mittels der Bewegungspanthasie, ihres Bewusstmachens im Denken, ihres Fixierens zum bedingten Reflexe konkrete Resultate erzielt, keine Ahnung darüber haben, welche Rolle diese theoretisch-psychologisch genau trennbaren Komponenten in seiner Tätigkeit gespielt haben.

Noch deutlicher tritt dieser Charakter der Phantasie als Signal von Signalen hervor, wenn wir einen Blick auf ihre subjektive Entstehung werfen. Selbstverständlich ist das Gedächtnis des Menschen die gemeinsame Grundlage der Ständigkeit im Funktionieren aller Signalsysteme. Dies hat Pawlow bereits bei seinen Hundeeperimenten in Bezug auf die bedinten Reflexe klar <sup>n</sup> erkannt. Er fasst die Lehren einer Gruppe von Versuchen so zusammen: "Die Zeit hat gewissermassen die letzte Umarbeitung fortgeschwennt, die alte aber blieb intakt und fast ebenso stabil wie beim ersten Mal. Das ist eine prägnante Tatsache einer Überschichtung und nicht Ausrottung der <sup>früheren</sup> Verhältnisse. Nicht umsonst leben wir, arbeiten wir die Verhältnisse um; aber an alles Vergangene erinnern wir uns, und es macht sich bemerkbar. Durchaus nicht die ganze Vergangenheit wird von dem neuen Eindrücken zerstört, sondern die neuen Reize kombinieren und summieren sich mit den alten und bilden so die Gegenwart.. Man kann also eine der Grundthesen der Riedentätigkeit ableiten, dass es zu einer Überschichtung der Reize kommt, und nicht zu einer Ausrottung der alten durch die späteren Eindrücke."<sup>31)</sup> Hegel, dessen Betrachtungen über Psychologie heute zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind, grenzt das Erinnerungsbild von der Anschauung, die seine Grundlage bildet, richtig ab: "Das Bild hat nicht mehr die vollständige Be-

stimmtheit, welche die Anschauung hat, und ist willkürlich oder zufällig, überhaupt isoliert von äusserlichen Orte, der Zeit und dem unmittelbaren Zusammenhang, in dem jene starid." <sup>32)</sup> Erst durch eine solche Umbildung kann das Erinnerungsbild eine Universalität für die Assoziationsarbeit erhalten und damit sowohl den neuen bedingten Reflexen wie den höheren Kombinationen von Denken und Phantasie zur Grundlage dienen. Dabei tritt auch bei Hegel die universelle Bedeutung der Einbildungskraft (Phantasie) energisch hervor. Die Entwicklung der Vorstellung erreicht nämlich hier ihre zweite Stufe; die erste ist die Erinnerung. Die Einbildungskraft entfaltet sich hier nach Hegel wieder in drei Stufen. Zuerst sorgt sie dafür, dass die Erinnerungsbilder überhaupt ins Dasein treten. Hier überspannt Hegel unseres Erachtens seinen richtigen Gedanken, dann diese Rolle der Phantasie ist sicherlich nicht von einer derartigen Allgemeinheit. Umso richtiger scheint es uns, wenn er für die zweite Stufe, die der Assoziation der Phantasie eine entscheidende Rolle zuteilt, wenn diese auch nicht so ausschliesslich ist, wie er sie beschreibt, so ist es doch klar, dass in einen sehr beträchtlichen Teil der Assoziationen der Anteil der Phantasie nicht zu unterschätzen ist. Die dritte Stufe nach Hegel ist endlich die, "auf welcher die Intelligenz ihre allgemeinen Vorstellungen mit dem Besonderen des Bildes identisch setzt, somit ihnen ein bildliches Dasein gibt." <sup>33)</sup> Damit ist die Grundlage für die Tätigkeit der Phantasie auf allen Gebieten des geistigen Lebens niedergelegt, und es erübrigt sich für uns, zumindest auf diesem Niveau unserer Untersuchungen, den weiteren Gedankenängen Hegel, zu folgen und uns mit ihnen auseinanderzusetzen.

Dann die Aufgabe dieser Betrachtungen ist keineswegs, die Bedeutung der Phantasie im psychischen Leben der Menschen genau zu bestimmen. Im Gegenteil. Wir befinden uns, wie bereits angedeutet, erst im Vorhof zu unserem eigentlichen Phänomen: zur Feststellung eines höheren Signalsystems (Signal von Signalen) das ebenso wie Sprache und Denken auf die bedingten Reflexe basiert ist, und gleich jenen über diese hinausgeht, jedoch in einer Weise, die für die Signale der Signale nicht ein Medium sui generis schafft, wie die Sprache, sondern trotz der sachlichen Distanziertheit von den bedingten Reflexen (Möglichkeit einer dem Denken analogen Loslösung von ihnen) sich doch viel unmittelbarer auf diese stützt und

für eine nicht ins Spezifische dringende Betrachtung sich oft von ihnen gernicht abzuheben scheint. Schon dieser Tatbestand gibt eine Erklärung dafür, warum Pawlow selbst nichts von diesem Unterschied wahrnahm. Spätere Betrachtungen, schon wenn wir auf das Problem der Evokation als Erscheinung des Lebens und erst recht als wesentliches Moment des Aesthetischen zu sprechen kommen, werden diese Eigenart weitaus deutlicher, als es bisher möglich war, ins Licht treten lassen.

Dass wir nicht mit der ausgeprägtesten Erscheinungsweise (die verschiedenen Künste als Medien und Objektivationen des von uns gemeinten Signalsystems) bapinnen, sondern über notwendig verworrene und vermischte Lebensphänomene dieser höchsten Stufe zustreben, hängt sehr wesentlich mit der Grundhaltung unserer Betrachtungen zusammen, wir wollen nicht von Aesthetischen als von einer "ewigen", ursprünglichen menschlichen Verhaltensweise dogmatisch ausgehen, sondern wollen in Gegenteil diese aus den Bedürfnissen und Fähigkeiten der sich entwickelnden Menschen, der Menschheit genetisch entstehen lassen. Das hat zur Folge, dass die Analyse dieses Signalsystems bei seinen ersten, höchst selten dauernd fixierten Erscheinungsweisen unsetzen musste, um erst allmählich zu seinen "reineren", selbständigeren Formen aufzusteigen. Wir glauben aber, dass trotz aller Schwierigkeiten, die das von uns aufgezeigte ununterbrochene Übergehen des einen Systems ins andere verursacht, die ersten Umriss des von uns Gemeinten bereits - wenn auch noch undeutlich - wahrnehmbar geworden sind. Die Übergänge sind durch die Pawlowsche Forschung auch physiologisch motiviert. Pawlow kennt zwar nur zwei Signalsysteme, sagt aber über die Grundlage ihrer Verbindungen: "Die Aufteilung in ein erstes und zweites Signalsystem darf man sich aber nicht rein anatomisch vorstellen, sie wird wahrscheinlich hauptsächlich funktionell sein."<sup>34)</sup> Diese Feststellung erscheint umso einleuchtender, als ja der Mensch seit seiner wirklichen Menschwerdung keiner entscheidenden physiologischen oder anthropologischen Veränderung mehr unterworfen wurde. Gerade jene ungeheure Wandlung, die einen Abgrund der Andersheit zwischen dem Menschen und auch dem höchstentwickelten Tiere aufreißt, spielt sich primär auf gesellschaftlicher Ebene (Arbeit, Sprache etc.) ab. Dass die notwendige physiologische Fundierung der neuer Art von Betätigungen, von ihren wechselseitigen Beziehungen funktionell und nicht anatomisch

fundiert ist, ist in tiefster Kongruenz mit allen Tatsachen, die die Geschichte der Menschwerdung aufweist; vor allen damit, dass der Mensch zwar von der Natur alle Möglichkeiten seines selbstgeschaffenen Werdens erhielt, dass er aber - gerade in seiner wesentlich menschlichen Eigenart - das Produkt seiner eigenen Arbeit ist.

Darum haben wir auch bis jetzt so energisch die subjektive Seite der Arbeitsentwicklung hervorgehoben: entscheidend beliebt das Bedürfnis und die Notwendigkeit, stündig auf neue, grösstenteils auf - durch die Arbeit, durch ihre Voraussetzungen und Folgen - selbstgeschaffene Situationen adäquat, d.h. primär schöpferisch zu reagieren, dieses Neue zur festen Grundlage der eigenen Existenz zu machen, um von dort aus wieder Neuland zu erobern und so weiter ins Unendliche. Alldies ist natürlich eine längst bekannte Grundtatsache der Anthropologie. Gerade dies hat jedoch für unser Problem wichtige Folgen. Betrachten wir vor allem das, was wir hier als das Neues (prinzipiell neue Situation, neue Aufgaben für die Reaktion auf die Aussenwelt, für das Handeln etc.) bezeichnet haben in Bezug auf das System der Reflexe hat, ein Neues überhaupt unwahrnehmbar ist. Pawlow hebt mit Recht hervor, "dass das Tier selbständig mit Hilfe der unbedingten Reflexe existieren könnte, wenn die Aussenwelt konstant wäre." Und er führt als Beispiel Hunde an, deren Grosshirn extirpiert wurde; "sie könne leben" führt er aus "wenn stark Schwankungen von ihnen ferngehalten werden."<sup>34a.</sup>) Und er weist auf anderer Stelle auf das Funktionieren der unbedingten Reflexe der Bienen hin.<sup>35)</sup> Die schroff gezogenen Grenzen solcher unbedingten Reflexe ist im Alltagsleben etwa an der hoffnungslosen Unfähigkeit der Insekten den Fenstern gegenüber offenkundig. Ein vielleicht noch auffallenderes Beispiel veröffentlicht Hans Volckelt, der eine Radspinne beobachtet hat. Er zeigt, wie genau sie darauf regglert, wenn Mücken ihr Netz berühren, sie unterbricht sogar das Verspreizen der einen, wenn eine andere anfliegt, um die neue Beute in Sicherheit zu bringen. Wenn jedoch eine Mücke in die Röhre geriet, in der die Spinne lauerte, "nahm sie sie zuerst gar nicht zur Kenntnis obwohl sie schon lange nicht gefressen hatte und als die Mücke ihr näher kam, machte die Spinne Abwehrbewegungen, bis die Mücke entkam. Nach aller Wahrscheinlichkeit hat sie also ihre gewöhnliche Nahrung unter neuen Umständen gar nicht identifiziert."<sup>36)</sup>

Pawlow betont zwar: "Zwischen bedingten und unbedingten Erscheinungen liegt ~~doch~~ durchaus keine unüberbrückbare Kluft. Der Unterschied zwischen diesen Erscheinungen ist durch den Vorlauf des Lebens bedingt."<sup>37)</sup> Trotzdem ist - wenn man den Entwicklungsprozess in seiner Totalität betrachtet - unzweifelhaft, dass die bedingten Reflexe dem Tier einen grösseren Bewegungsspielraum in Bezug auf neue Situationen, die in seinen Leben auftauchen, darbieten können, als die unbedingten. Pawlow betrachtet als das wichtigste Moment der höheren Nerventätigkeit, "dass es eine Assoziation gibt, d.h. eine zeitweilige Wechselbeziehung der Tätigkeit von Zellen, die vorher getrennt waren, und zwischen denen vorher keinerlei Verbindung bestand."<sup>38)</sup> Darin ist das Moment des Neuen zweifellos enthalten, freilich in einer relativen Weise. Dann gerade Pawlows Experimente zeigen, dass bedingte Reflexe nur bei häufigen Wiederholungen sich bilden können und oft bei Verschwinden oder langwierigen Aussetzen der auslösenden Reize wieder verlöschen. Das bedeutet, dass unter normalen Lebensumständen bei höheren Tieren eine Anpassung an jene wechselnden Momente der Ausseiwelt stattfindet, die sich der Regel nach oft wiederholen. Eine der wichtigsten Errungenschaften der Pawlowschen Hundexperimente besteht gerade darin, dass die Typendifferenzen in Bezug auf die Fähigkeit, bedingte Reflexe zu bilden, sich dabei Veränderungen der Lage rasch oder langsam, mühelos oder durch Nervenkrise etc. anzupassen, klar ans Tageslicht treten. Der Umfang, der Beziehungsreichtum solcher Systeme von bedingten Reflexen kann mitunter sehr beträchtlich sein: man denke etwa an die Zugvögel. Dennoch sind ihre Grenzen sehr deutlich gezogen, eben durch die normalen Lebensumstände, durch die häufige Wiederholung als Grundlage der Fixierung der bedingten Reflexe (und ihrer eventuellen Umwandlung in unbedingte). Tritt etwas qualitativ Neues ins Leben auch der Tiere mit höherer Nerventätigkeit ein, so kann eine ebenso totale Hilflosigkeit der unerwarteten Situation gegenüber entstehen, wie bei den viel weniger entwickelten: man denke an einen Vogel es kann selbst ein Insekt sein (z.B. eine Schwabe - wie es sich es sich benimmt, wenn er durch Zufall plötzlich in ein Zimmer gerät.

Natürlich sind alle diese Begrenzungen relativ. Längere Zeit in Gefangenschaft lebende Vögel können sich an die menschliche Behausung gewöhnen und sich in ihr frei bewegen. In diesem Fall bilden sie eben in Bezug auf die - permanente, sich ständig wiederholende Reize auslösende - neue Umgebung, neue bedingte Reflexe aus.

Andererseits kann auch der Mensch in derart ungewohnte Situationen geraten, in denen auch seine - eben auf Neues gerichteten - höchsten psychischen Tätigkeiten versagen. Dies Relativität der Grenzen hat jedoch, wie stets, ihr Vorhandensein und ihre qualitätsbestimmende Bedeutung nicht auf. Es ist ja kein Zufall, dass ein so wichtiger Teil der Literatur von der Odysse über den Robinson bis zu Joseph Conrad das siegreiche Bestehen von völlig unerwarteten Gefahren durch den Menschen wahrkeitsgetreu schildert. Es ist vielleicht überflüssig besonders hervorzuheben, dass diese Fähigkeit des Menschen, in völlig neuen Lagen den richtigen Weg zum Handeln zu finden, auf einem breiten System von bedingten und unbedingten Reflexen beruht, dass die Signale der Signale, Denken und Phantasie unmöglich das Neue richtig zu erforschen und darauf adäquat zu reagieren imstande wären, ohne eine gediegene Kenntnis des Alten, des Wiederkehrenden des Ständigen in immerwährender Bereitschaft zu besitzen. Auch hier zeigt es sich, dass Lebensphänomene nur durch die gleichzeitige dialektische Einheit und Verschiedenheit von Kontinuität und Diskontinuität zu bewältigen und zu begreifen sind.

Dies muss hier besonders hervorgehoben werden, weil in den letzten Jahrzehnten in weiten Kreisen eine Theorie populär geworden ist, die das Wesen der Beziehungen zwischen Leben und Umgebung zu einer völligen Erstarrung bringt; wir meinen Uexkülls Auffassung von der Innenwelt und der Umwelt der Tiere. Er geht davon aus, dass die Sinnesorgane, die von ihnen bedingte Lebensweise eines jeden Tieres mit bestimmten Seiten der Wirklichkeit und nur mit diesen in qualitativ bestimmte Beziehungen gesetzt sind. Und da er nun das Schopenhaurisch simplifizierte Kantsche Apriori mit der objektiven Wirklichkeit identifiziert, entstehen in verschiedenen "Umwelten" der Tiere mit je einem eigenen Raum, je einer eigenen Zeit etc. Es ist klar, dass Uexküll hier den beschränkten Umfang der Wirklichkeitserfassung durch die unbedingten und bedingten Reflexe, über die wir eben sprachen, zu den verschiedenen "Umwelten" hypostasiert, welche ebenso undurchdringlich voneinander getrennt sind, wie die Spenglerschen "Kulturkreise". Auch wenn die Spinne die Fliege frisst, entsteht keine Berührung, denn für jene ist diese nur Nahrung, diese für jene nur Untergang, also kein lebendiger Faktor ihre Umwelt, sondern nur ein subjektbezogener, von biologischen Apriori geforderter Stoff. Solche Berührungen der "Umwelten" erhalten also den Charakter eines transzendenten Katastrophen ausgesetzt, aber hoffnungs-

alos zugesperrten Gefängnisses; einer Welt, wie sie von Maeterlinck bis Beckett oft geschildert wurde. Rothacker baut nun diese Theorie weiter aus, indem er die kulturgeschichtlichen Tatsachen einbezieht. Das geschieht folgendermassen: "Das anschaulichste Beispiel für die anthropologische Relation liefert das viel zitierte Schema: für den Bauer sei derselbe Wald ein 'Gehölz', für den Förster 'ein Forst', für den Jäger 'ein Jagdgebiet' oder 'Jagdhege', für den Wanderer 'kühler Waldschatten', für den Verfolgten 'Unterschlupf', für den Dichter 'Waldesweben', 'Harzauf' usw. Ein Schema, das sich beliebig erweitern lässt, etwa in Hinblick auf einen Steinbruch, der für den Spekulant, den Strategen, den Spaziergänger, den Meler völlig verschiedene Physiognomien zeigt. Hier ist bereits ein Wesentliches erreicht durch den Aufweis der Umweltrelationen auf besondere menschliche Berufe und Haltungen."<sup>39)</sup> So entsteht die "naiv gelebte Welt" des Menschen, die eine "echte Umwelt" ist. Dass die objektive wissenschaftliche Erkenntnis keinen Einfluss auf diese ausübt, beweist Rothacker auf äusserst originelle Weise: "Noch nie hat es jemanden, den es noch einen selten gewordenen Leckerbissen verlangte, gereizt, ein Elektronenbündel zu schlucken. Noch nie hat jemand einen Elektronenwirbel geküsst oder gar geheiratet. Ungeachtet der Richtigkeit physikalischer Ergebnisse."<sup>40)</sup> So unsinnig diese Theorie ist, hat es sich, so glauben wir, gelehrt, einen flüchtigen Blick auf sie zu werfen. Dann die zeitgenössischen Idealisten pflagen auf die "Simplifikationen" etwa der materialistischen Reflexenlehre Pawlows mit tiefer Verachtung herabzuschauen. Solche einfache Gegenüberstellungen zeigen dagegen klar, wo in Wahrheit die Simplifikationen zu suchen sind, wo alle komplizierten Übergänge und Wechselbeziehungen der Wirklichkeit ausgelöscht werden, wo alles nach einem höchst vulgären, aus einem zur Erstarrung gebrachten Unmittelbarkeit gemodelten Schema abgeleitet wird. So hier das fatalistisch-mechanische Apriori der "Umwelt", so die "Gestalt" ohne Elemente in der "Gestaltpsychologie", so die angstrinig schematische Typologie von Jung, die die Welt der Menschen auf introvertierte und extrovertierte aufteilt etc. etc. Die Pawlowsche materialistische Reflexenlehre eröffnet dagegen Perspektiven der Erkenntnis der verwickeltesten Wechselbeziehungen und Übergänge, macht den Menschen gerade in seiner komplizierten Verwandtschaft mit der Physiologie der Tiere und zugleich in seiner tiefen Differenz von ihnen Begreiflich.

An dieser Überlegenheit der Pawlowschen Reflexenlehre den idealistischen Theorien gegenüber ändert es nichts, dass wir in diesen Betrachtungen Vorschläge zu ihrer weiteren Ausbildung und Konkretisierung zu formulieren gezwungen sind. Diese konzentrieren sich, wie wir gesehen haben, darauf, dass infolge der Arbeit die Notwendigkeit neuer Verbindungen, komplizierterer Art auf die Wirklichkeit zu reagieren, in ihr kompliziertere Zusammenhänge wahrzunehmen und den neuen Lagen entsprechen neuartig zu handeln, entstehen. Wie bekannt, hat Pawlow zwar viele wichtigen Eigenschaften der Sprache (des Denkens) erkannt, nicht aber ihr genetisches Verankerstein in dieser entscheidenden Stufe der Menschheitsentwicklung und dementsprechend auch einige mit dieser Konstellation verbundene Wesenszüge ebenfalls nicht. Da ihm dieser Einblick in die entscheidende Trennung von Tier und Mensch fehlte, musste er sämtliche Reflexe, die das Gebiet der Sinnlichkeit nicht, wie die verbale Abstraktion, überflügeln, summarisch mit den einfachen bedingten Reflexen identifizieren. Wir hoffen, dass es uns gelungen ist, klar an machen, dass bereits im Arbeitsprozesse, infolge den Wesens der Arbeit, Reflexe entstehen müssen, die, obwohl sie sich nicht wie die Sprache in ostensibler Abstraktion über die unmittelbare Sinnlichkeit erheben, dennoch nicht - wie Pawlow glaubte - einfache bedingte Reflexe sind, sondern in dieser Hinsicht der Sprache ähnlich zu Signalen von Signalen werden. Wir schlagen vor, diese Reflexe, um ihre Zwischenstellung zwischen dem bedingten Reflexen und der Sprache zum Ausdruck zu bringen, als Signalsystem 1' zu bezeichnen.

## II.

### Das Signalsystem 1' im Leben

Was diese Signale eigentlich leisten, wird erst bei Betrachtung von Kunst und künstlerischen Verhalten völlig klar werden. Wir befinden uns vorläufig noch immer auf einer anfänglichen Stufe sogar in Bezug auf das Umreißen der grössten Konturen der Eigenart dieser Erscheinung. Jedoch, obwohl unser Weg von den Lebensphänomenen zu der Kunst führen soll, sei hier beiläufig darauf hingewiesen, dass im Sprachgebrauch vieler Völker eine instinktive und darum freilich verschwommene, aber trotzdem in mancher Hinsicht lehrreiche Ahnung unseres Phänomens enthalten ist. Es ist bekannt, dass gerade in der

deutschen Sprache das Wort Kunst neben seiner spezifischen engeren und exakten Bedeutung noch einen allgemeineren Zug hat. Wir sprechen von Reitkunst, Kochkunst etc. ohne dabei entfernt daran zu denken, das Reiten oder das Kochen in ein System der Künste einfügen zu wollen. Man legt diesen Sprachgebrauch gewöhnlich dem Sinn von Können unter; wir glauben zu unrecht. Denn der *genoue* Sprachsinn spielt gerade darauf an, ~~etwas~~ in der betreffenden Verrichtung über das blosses Können, über das durchschnittliche Beherrschen ihrer Technik hinausgeht. Jemand kann sein Metier routinemässig gut beherrschen, d.h. er hat alle dabei not vordigen bedingten Reflexe ausgebildet und fixiert; wir werden ihm dann die Prädikate gut, geübt, erfahren zuverlässig etc. zusprechen, aber seine Tätigkeit nicht als Kunst - in diesen allgemeinen Sinn - bezeichnen. Erst wenn der Betreffende auf seinem Gebiet eine Erfindungsgebe, d.h. einen Sinn für das Neue zeigt, erst wenn er in nicht vorausberechenbaren Situationen blitzschnell und richtig reagiert, wird der Sprachgebrauch sein Handeln als Kunst bezeichnen. Ja, dieser hat sogar den Ausdruck "es ist keine Kunst..." geprägt, um solche Unterschiede klar zu veranschaulichen. Wenn man die Praxis eines Chirurgen, eines Diagnostikers, eines Fussballspielers, eines Kochs etc. als Kunst - in diesen weiteren Sinn - bezeichnet, so meint man eben jene Art des Reagierens auf neue, unerwartete Situationen, die wir bis jetzt zu beschreiben versucht haben.

Noch deutlicher tritt diese Wesensart unseres Signalsystems 1' hervor, wenn wir von der Arbeit selbst auf jene Lebensumstände, auf jene menschliche Beziehungen übergehen, die die Ausbildung, die Ausbreitung, die Höherentwicklung der Arbeit hervorbringen. Da Pawlow die Rolle der Arbeit für die Signale von Signalen in der Sprache nicht bemerkt hat, ist es nur allzu verständlich, dass er diesen gerade von psychologischen Standpunkt noch komplizierteren Verhältnissen keine Aufmerksamkeit gewidmet hat. Engels hat dagegen, wie angeführt, richtig darauf hingewiesen, dass die Entstehung der Sprache nur aus der durch die Arbeit hervorgerufenen gesellschaftlichen Bedürfnissen zu begreifen ist, nämlich daraus, dass die Menschen nunmehr einander etwas mitteilen haben, wozu die einfachen, expressiven Laute und Gebärden auf dem Niveau der bedingten Reflexe nicht ausreichen. So wird die Sprache zum entscheidenden Medium, zum Hauptregulator des Verkehrs der Menschen miteinander. Natürlich gibt es keine Entwicklungsstufe, auf welcher die allein diesen Verkehr abwickelt. Gesten, verschiedenster Art, unartikulierte Laute etc. müssen dabei aushelfen. Und

es würde zu einer Verfälschung des richtigen Tatbestandes führen, würde man annehmen, dass auch dort, wo die Sprache zum allgemeinen Medium der menschlichen Beziehungen wurde, überall und immer das Spezifische an der Sprache in Wirksamkeit treten muss. Jede Gesellschaft muss sich unter Bedingungen erhalten und reproduzieren, in denen die sich - im Wesentlichen - wiederholende Momente einen sehr beträchtlichen Teil des Lebens ausmachen. Das Reagieren auf diese nimmt deshalb in steigender Masse den Charakter der bedingten Reflexe an; auch in solchen Fällen, wo der unmittelbare Auslöser des Reagierens eine sprachliche Form aufnimmt. Man denke etwa an die Beziehung der eingeübten Soldaten zu den Kommandoworten ihrer Vorgesetzten, die bei ihnen - je besser sie gedrillt sind, desto mehr - automatische Reaktionen auslösen, bei denen das Wort schon als unmittelbares Signal wirkt, bei denen ein bestimmter Klang, ein bestimmter Tonfall etc. die bereits fixierten bedingten Reflexe auslöst. In einer nicht immer so krausen Weise kommt dergleichen im Leben häufiger vor, als man glauben würde. Ich führe nur ein Beispiel an. Ein an Schlaflosigkeit leidender nervöser Mensch kann nur einschlafen, wenn man ihm vorliest. Er schläft bei dem monotonen Klang der Worte tatsächlich ein; es kommt aber nicht selten vor, dass, wenn der Vorleser aussetzt, der Kranke sofort wieder erwacht. Hier ist die Funktion des Wortes als Auslöser bedingter Hemmungsreflexe evident. Noch stärker ist dies naturgemäß bei den Gebärden der Fall. Die gesellschaftliche Entwicklung stereotypisiert sehr viele Bewegungen, Verhaltensarten etc. der Menschen. Es ist für uns zum gut fixierten bedingten Reflex geworden, dass, wenn wir eine Dame erlichen, wir unseren Hut lüften, dass wir ins Zimmer eintretend uns verbeugen, dass wir erwarten, bis die Dame oder der Ältere Mann (oder der Vorgesetzte) uns die Hand reicht, um erst dann den Händedruck zu erwidern, etc. etc. Man müsste einen beträchtlichen Teil des menschlichen Verkehrs aufzählen, um alle Worte, Gebärden, etc. aneinander zu reihen, die zu einfachen bedingten Reflexen geworden sind.

Solche Sitten im Verkehr der Menschen sind zuerst oft sprachlich formuliert worden und immer wird die Sprache benützt, um sie den Kinder, Schülern, Rekruten, etc. beizubringen. Das Kommandowort kann ja nur dann mit Sicherheit bedingte Reflexe zustandebringen, wenn es von Rekruten richtig verstanden würde; nicht nur die

ihm entsprechenden Bewegungen müssen genau eingeübt werden, sondern auch ihre notwendige Beziehung zu gerade die 6m Kommandowart. Soweit scheint der menschliche Verkehr im Rahmen der beiden Pawlowschen Reflexsysteme sich abwickeln zu können. Die Wirklichkeit verhält sich aber doch komplizierter und ist im Laufe der Entwicklung immer komplizierter geworden. Auf ganz primitiver Stufe regelt die Sitte sozusagen alle Beziehungen der Menschen untereinander. Je mehr sich jedoch die Menschen zu Individuen entwickeln, desto weniger können feste Sitten ihren Verkehr miteinander vollständig regeln. Man denke an jene gesellschaftliche Kategorie, die man mit den Worten "gute Manieren" umschreibt. Diese sind wichtige, ja teilweise unentbehrliche Vorschriften, um die alltäglichen Beziehungen der Menschen von überflüssigen Reibungen, Komplikationen, Erregungen etc. zu entlasten; sie werden gelernt, eingeübt, verwandeln sich in fast automatisch funktionierende bedingte Reflexe und geben dann das Terrain frei für den wichtigen und wesentlichen Verkehr der Menschen.

Es ist aber leicht einzusehen, dass diese beiden - mit Pawlowschen Kategorien erfassbaren - Pole keineswegs alle möglichen Situationen erfassen. Man denke an den sich mit den Ausdruck "manieren" eng berührenden Begriff des Takts. Darunter wird das richtige Handeln in einer Situationen verstanden, für welches im voraus prinzipiell keinerlei Vorschrift gelten kann; denn ist diese so beschaffen, dass sie einer Vorschrift subsumierbar ist, so reichen die guten Manieren zu ihrer Bewältigung völlig aus. Natürlich kann das taktvolle Handeln, Eingreifen in ein verfehrte, versorrene Lage sich im Medium der Sprache abspielen. Aber erstens ist dies keineswegs notwendig; es gibt viele Fälle, in denen eine Handbewegung, ein Lächeln, ein Kopfnicken etc. dieselbe Rolle zu spielen vermag, wie sonst das taktvoll gewählte Wort, das, notabene hier ebenfalls nicht einfach durch seinen gedanklichen Sinn so wirkt, sondern in unzertrennbarer Einheit mit dem Tonfall, mit den begleitenden Gesichtsausdrücken und Gebärden. Zweitens entspringt hier auch das treffende Wort nicht einer Gedankenfolge, ist kein Resume einer gedanklich richtigen Analyse, sondern ist ebenso wie in den früher behandelten Fällen - nur diemal auf menschliche Beziehungen bezogen - eine blitzschnelle Orientierung über komplizierte Beziehungen vermittels der Phantasie, wo - wieder ebenso wie früher - im Erfassen bereits die

Lösung, der Ausweg mitenthaltend ist. Wenn dabei die Priorität des Verbalen und Gedanklichen bestritten wird, so beinhaltet dies keinerlei Konzession an irgendwelchen Irrationalismus. Denn nachträglich kann ja jede taktvolle Tat gedanklich und sprachlich ganz genau umschrieben und analysiert werden; sie ist also ihren Gehalt nach völlig vernünftig, nur ist er physiologisch-psychologische Mechanismus, der sie hervorbringt, nicht da Signalsystem 2, sondern das System 1'.

Im Leben, sowie in den Werken bedeutender Schriftsteller, die das Leben tief erfassen und treffend wiedergeben, können wir massenhaft Beispiele für eine derartige Beschaffenheit des Taktes finden. So beschreibt Tolstoi Vera, die älteste Tochter des Grafen Rostows so: sie "war schön, sie war nicht dumm, sie lernte gut, sie war gut erzogen, sie hatte eine angenehme Stimme. Alles, was sie sagte, war richtig und passend; aber sonderbarerweise, alle, die Besucherin und auch die Gräfin sahen sich nach ihr um, als wunderten sie sich, weshalb sie das gesagt hatte, und fühlten etwas wie Verlegenheit." Und in den wenigen Szenen, die der Dichter dieser <sup>eh</sup>Episodenfigur widmet, zeigt sich mit drastischer Klarheit, wie jemand sehr gute Manieren haben kann und trotzdem in jeder Lage instinktiv taktlos handelt. Gerade das Gegenteil wiedergibt Tolstoi in einer wichtigen Lebenssituation der jüngeren Tochter derselben Familie, Natascha. Sie hat ihren früheren Verlebten, Andrej Bolkonski, bis zu seinem Tod gepflegt und die Krise des Sterbens brachte beide nach Bruch und Entfremdung einander wieder ganz nahe. Nach dem Tode Bolkonskis lebt Natascha in einer völligen seelischen Erstarrung, ohne Anteilnahme an Leben ihrer Familie, als die Todesnachricht des jüngsten Bruders, des Lieblings der Mutter eintrifft. "Plötzlich überlief es Natascha wie ein elektrischer Schlag. Ein schrecklicher, schmerzhafter Schlag traf ihr Herz. Sie empfand einen entsetzlichen Schmerz; es war ihr, als wäre in ihr etwas gerissen, als stürbe sie. Aber gleich nach diesem Schmerz fühlte sie eine Befreiung von dem Verbot zu leben, das auf ihr gelastet hatte. Als sie jetzt den Vater sah, und durch die Tür den schrecklichen, wilden Schrei der Mutter hörte, vergass sie augenblicklich sich und ihren eigenen Gram." Sie rennt zur <sup>Mutter</sup>Mutter, umarmt sie, spricht mit heissem Gefühl zusammenhanglose, sinnlose Worte zu ihr, bis in der dritten Nacht die alte Gräfin zum <sup>5f</sup>erstenmal zu weinen anfängt und dann ins Leben zurückfindet. Es versteht sich von selbst: der seelische Gehalt dieser Szene geht weit darüber

hinaus, was wir im Alltagsleben Takt zu nennen pflegen. Jedoch jene psychischen Momente, auf die wir dort hingewiesen haben, sind auch hier, wenn auch in qualitativ gesteigertem Masse wirksam; darum scheint uns dieses Beispiel, das unmittelbar von unseren aktuelle Thema wegzuführen scheint, noch überzeugender als eines, das sich genau in vorgeschriebenen Rahmen finden würde.

Solche Arten der wechselseitigen Reaktionen der Menschen aufeinander sind naturgemäss längst bekannt; man kann ja sehen, dass die damit verbundenen Probleme zeit dem Entstehen der Zivilisation ununterbrochen auftauchen und wegen ihrer Wichtigkeit im menschlichen Verkehr nicht nur Gegenstände der Dichtung werden, sondern auch Denker, vor allen Moralisten, Erforscher des Gesellschaftlichen etc. beschäftigt haben. Es folgt jedoch aus der Natur des Signalsystems 1', dass das gedankliche Erfassen zumeist weniger adäquat und exakt ist, als das dichterische. Das liegt im Wesen der Sache. Denn sollen dies Arten des Reagierens auf zwischenmenschliche Begebenheiten in ein abstrakt und rein gedankliches System restlos eingefügt werden, so geht bei ihrer Subsumtion unter irgendein ethisches oder soziales Prinzip sehr oft gerade ihre spezifische Eigenart verloren, Andererseits, wenn das Gefühl dieser Problematik dazu führt, in ihnen etwas der Ratio Widersprechendes zu erblicken, muss die Betrachtung in einer Abstraktheit und Leere münden. Es ist für die dialektische Feinfühligkeit und denkerische Besonnenheit von Aristoteles bezeichnend, dass er, wo er auf diesen Problem gestossen ist, mehr den Unkreis, den Spielraum des Phänomens darstellt, als dieses selbst, wobei er sich von der antiken ethischen Tradition, alles Menschliche auf reine Vernunftkategorien zurückzuführen natürlich nie völlig befreien kann. Aristoteles führt aus: "Wenn man von 'verständnisvollen Wesen' spricht, das uns zu dem Prädikat veranlasst: 'er hat einsichtigen Urteil und ein verständnisvolles Wesen', so meint man damit die richtige Entscheidung darüber, wann taktvolle Güte an Platze ist. Beweis: wir sagen von den Taktvoll-Gütigen, er habe in besonderer Weise Verständnis für andere und es sei ein Zeichen von Güte, in gewissen Fällen für andere ein mitfühlendes Verständnis zu haben. Und 'mit-führendes Verständnis' bedeutet verständnisvolles Wesen, das sich in der Entscheidung darüber zeigt, wann Güte

am Platze ist - und zwar in der richtigen Entscheidung. Richtig aber ist sie dann, wenn sie das Wahre trifft." <sup>1)</sup> Man sieht: Aristoteles spricht mehr darüber, wann dieser Takt einsetzen soll und wo die Kriterien seiner richtigen Anwendung zu suchen sind, als über das Phänomen selbst, das er aus der gesellschaftlichen Erfahrung als jeden bekannt voraussetzt. Vorher hat er mit grosser Entschiedenheit hervorgehoben, dass dar hier wirksame "leichte Verstehen" weder mit der wissenschaftliche Erkenntnis noch mit dem blossen Meinen identisch ist, es handelt sich dabei auch nicht um irgendeim Teilwissenschaft. Es ist ein Verstehen, im Sinne des Lernens. Dementsprechend folgert er aus den eben angeführten Betrachtungen: "wir wenden die Begriffe verständvolles Wesen, Verständigkeit, sittliche Einsicht und intuitiver Verstand auf dieselben Personen an und sagen von ihnen aus, sie hätten ein verständnisvolles Wesen, sie hätten sich schon zum Vollbesitz des Verstandes entwickelt und sie seien einsichtig und verständig. Dann alle diese Fähigkeiten beziehen sich auf letztlich Gegebenes, d.h. auf Einzelfälle des Handelns. Und insofern jemand in der Lage ist, über die Dinge ein Urteil zu haben, die zum Bereich des Einsichtigen gehören, ist er verständig; und er ist einsichtig urteilend und verständnisvoll gegenüber anderen. Der Bereich von Takt und Güte umfasst ja alle edlen Menschen insofern sie in Relation 'zum anderen' stehen." <sup>2)</sup> Es ist interessant, dass Prantl, inden er diesen Abschnitt des Werks von Aristoteles kommentiert, auf das über den "blossen Akt des Sinner-Werkzeuges" im spezifisch menschlichen Sehen und Hören hinausgehende zu sprechen kommt, und die Anschauung des Aristoteles so interpretiert: "der Mensch muss auch das Sehen lernen." <sup>3)</sup> Daraus wird noch klarer, was Aristoteles hier unter "intuitiven Verstand" versteht, die "Wahrnehmung des Einzelgegebenen". Daraus erhellt sich von selbst einerseits die enge Verbindung des sinnlich Einzelnen mit der hier gemeintz Verständigkeit, andererseits, dass die dabei in Wirksamkeit tretende Sinnlichkeit zwar "Gabe der Natur" ist, jedoch durch die Erfahrungen des Lebens weit über ihr ursprüngliches Gegebensein hinausgeführt wird. So kann Aristoteles diese Betrachtungen mit der Ermahnung schliessen, man solle "auf die Aussprüche und Anschauungen der Erfahrenen und Aelteren oder der einsichtigen Männer,

auch wenn sie ohne Beweis vorgetragen werden, genau so hören, wie auf Beweisen." 4)

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit wieder auf das zuletzt angeführte Beispiel aus "Krieg und Frieden" richten, so sehen wir den engen, ja fast untrennbaren Zusammenhang zweier Lebenserscheinungen, der Evokation als Elemente im Verkehr der Menschen untereinander (und zwar sowohl des Erweckens von evokativen Wirkungen wie ihrer Aufnahme) und des praktischen Problems der Menschenkenntnis. Wir werden sehen, dass beide ohne eine ständige Wirksamkeit des Signalsystems 1' unrealisierbar wären. Zuerst seien einige Bemerkungen über die Evokation selbst gestattet. Dass Gefühle, Affekte etc. zumindest den Lebewesen Gattung mitteilbar sind, ist eine elementare Tatsache des Lebens, die keineswegs auf das Menschengeschlecht beschränkt ist. Abstrakt angesehen könnte man fast sagen: jede Mitteilung unter Tieren sei evokativen Charakters. Das scheint auf den ersten Anblick plausibel, da ja bestimmte Laute, Bewegungen, Verhaltensarten nicht nur Affekte, sondern auch deren Erreger unzweideutig kommunizieren können; so z.B. Furcht, Gefahr und den sie auslösenden Feind. Die dabei gegebenen Zeichen werden unfehlbar verstanden, handelt es sich ja dabei um längst fixierte bedingte Reflexe. Gerade darum scheint es uns, dass wir hier nicht von Evokation im eigentlichen Sinn sprechen können. Diese tritt nämlich erst dann hervor, wenn sie einerseits als Parallele, Ergänzung, Ersatz etc. von jenen Mitteilungen wirksam wird, deren "normales" Medium das zweite Signalsystem ist. Andererseits ist das Objekt der Evokation in entsprechender Weise ein komplizierteres. Nicht bloss Gefahr, Furcht, etc. wird in schlichter, abstrakter Einfachheit erweckt, sondern eine höchst konkrete Lebenssituation, vielfältig verbunden mit vielen anderen Lebenserscheinungen, so dass das dabei evozierte Gefühl - und nur dies kann Evokation im eigentlichen Sinne genannt werden - wichtigen Momente des ganzen gesellschaftlichen Lebensprozesses zu seinem Inhalt hat. Auch hier zeigen natürlich die Begebenheiten des Alltags mannigfaltige Übergänge. Wenn z.B. in einem Theater Feuersalarm entsteht, so unterscheiden sich die Affekte bei den in blinder Panik flüchtenden Menschen nicht entscheidend von den einfachen reflexartigen Reaktionen, die oben angedeutet worden. Dasselbe Ereignis kann aber bei manchen Beteiligten wichtige, ethisch-menschliche Zusammenhänge evozierend wirken, kann sie dazu veran-

lassen, mit produktiver Phantasie die Situation zu überlichen und so zu handeln, dass die Wirkung ihrer Entschlossenheit, der diese ausdrückende Stimme, Gebärde etc. Umkehrt, Ruhe, Disziplin evozierend auf die Mitmenschen wirkt.

Darin kommen bereits bestimmte konkrete Züge der Evokation zum Vorschein. So vor allen ihre Augenblicklichkeit. Das Leben ist keine Sachpartie, in der man beliebig lang über den günstigsten Schritt nachdenken könnte. Natürlich gibt es, sogar ziemlich häufig, auch solche Situationen, diese werden dann durch sorgfältige Analyse entwirrt und gelöst und die Evokation spielt dabei höchstens eine episodische oder akzessorische Rolle. Darum erlangt hier, wie wir es bereits bei Aristoteles sehen konnten, die Intuition eine so grosse Bedeutung. Diese ist jedoch völlig anders beschaffen, als ihre modernen Interpreten, sie aufzufassen pflegen. Es ist ja charakteristisch, dass auch Pawlow in der Analyse der höheren Nerventätigkeit auf die Intuition gestossen ist. Es ist aber ebenfalls bezeichnend, dass er in ihr - im Gegensatz zur modernen irrationalistischen Philosophie von Schelling bis Bergson etc. - nicht eine höhere Form der Erfassung der Wirklichkeit und so eine Art von Masstab für das richtige Denken erblickt, sondern eine eigenartige Form des Ablaufs bestimmter Denkprozesse, bei welchen dieselben Kriterien in Wirksamkeit treten müssen, wie bei den sogenannten diskursiven Denken. Pawlow sagt: "Und worin bestand nun meine Intuition? Sei bestand darin, dass ich mich an das Ergebnis erinnerte, den Prozess der Motivierung aber in den Augenblick vergessen hatte, als ich sagen wollte, dass sich ein Nullwert ergeben müsste. Wenn man zum Adeterminismus neigt, wird man einen solchen Fall lange Zeit nicht begreifen; analysiert man ihn aber, dann wird klar, dass die Sache darauf hinausläuft, dass ich mich an das Ergebnis erinnert und richtig geantwortet, den ganzen vorhergehenden Gedankenang aber, vergessen habe. Deshalb schien es auch so, als sei es eine Intuition. Ich meine, dass alle Intuitionen so zu verstehen sind, dass der Mensch sich an das Endergebnis erinnert, den ganzen Weg, den er gegangen ist, und der ihm zum Ziel geführt hat, in gegebenen Augenblick aber nicht berücksichtigt."<sup>3)</sup>

In Bezug auf die Intuition muss natürlich derselbe Vorbehalt gemacht werden, den wir bei der Behandlung der Phantasie bereits hervorgehoben haben: die Intuition ist eine psychologische Erscheinung, die sowohl im Signalsystem 2 wie im System 1' auftreten

kann. Meine oben zitierten Ausführungen, sowie die Pawlows beziehen sich direkt auf das zweite Signalsystem; es sei nur der Vollständigkeit willen kurz angedeutet, dass-- ebenso wie bei der Phantasie - es den Gegenstand künftiger psychologischer Untersuchungen bilden wird, ob in Signalsystem 2 eine diesen innerlich angehörige Intuition, bzw. Phantasie wirksam wird, oder ob in solchen Fällen die Kräfte des Signalsystems 1' nur Hilfe genommen werden, um dann die so erzielten Ergebnisse restlos dem Signalsystem 2 einzuverleiben. Jedenfalls taschen ähnliche Phänomene schon in Arbeitsprozess selbst auf. Wenn Gehlen von der Arbeitsteilung der Sinne spricht, hebt er diesen intuitiven Zug in seiner Beschreibung hervor: "Alle diese Daten aber umfasst das Auge mit einem Blick."<sup>6)</sup> Vom Standpunkt dieser Betrachtungen kommt es auf die Art der Resultate solcher Forschungen nicht an, da wir ja wiederholt betont haben, dass alles, was auf den Wegendes Funktionierens von Signalsystem 1' erzielt wird, nachträglich mehr oder weniger adäquat ohne weiteres durch Sprache und Denken umschreibbar ist. Es ist aber bezeichnend und wichtig, dass überall, wo die Evokation in der Welt des verbalen Ausdrucks eine entscheidende Rolle spielt, eine Tendenz zu entstehen pflegt, die Empfänglichkeit bewusst auf ein intuitives Erfassen einzustellen. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits auf die "Rhetorik" von Aristoteles Bezug genommen, in der die Kategorien des Enthymens und des Paradeigma<sup>nos</sup> als evokative Abkürzungen des Syllogismus und der Induktion eine wichtige Rolle spielen. Untersucht man im Hinblick auf unser gegenwärtigen Problem diese Kategorien, das Weglassen vieler Voraussetzungen und Zwischenglieder, das Reduzieren der offenen und direkten Aussagen auf das, was für das Verstehen des Sinnes unerlässlich ist, dazu dient, um einen an sich gedanklichen Gehalt von seiner rein denkerischen, stufenweisen Ableitung wegzuführen, ihm eine Form zu geben, die zum intuitiven Verstehen in der eben dargelegten Weise anregt, die in Zuhörer primär nicht nur Gedanken, sondern vor allen Erlebnisse, Gefühle, Empfindungen etc. evoziert. Es ist charakteristisch, dass Aristoteles dabei auf die günstige Wirkung der lakonischen Sprüche, der rätselhaft andeutenden Sprachformen aufmerksam macht.<sup>7)</sup>

Auch hier muss - um das Phänomen nicht zu verzerren - gegen jene modernen Auffassungen Front gemacht werden, die das Gefühlleben des Menschen seiner Gedankenwelt metaphysisch ausschliessend ge-

genüberstellen. In beiden Fällen ist gleicherweise von ganzen Menschen die Rede. Es handelt sich bloss darum, in welcher Richtung das Innenleben in einen gegebenen Augenblick sich zusammenballt, worauf es sich konzentriert, welche Hierarchie der einzelnen Fähigkeiten die jeweilige Konzentration schafft. Wir haben die frühe zu Tage tretenden beiden grossen Tendenzen in Bezug auf die zu erfassenden Objekte als desanthropomorphisierendes und anthropomorphisierendes Verhalten charakterisiert. Psychologisch angesehen ist jenes rein auf das Ansich des Objekts gerichtet, dieses vorwiegend auf die Bedeutung, die es für das jeweilige Subjekt gegebenenfalls besitzt. Die oben formulierten Grundsätze erscheinen in reiner Form in Wissenschaft und Kunst. Im Leben gibt es der Mehrzahl nach Mischformen, jedoch zumeist mit der Prävalenz des einen oder des anderen Prinzips. Was oben als die von Aristoteles formulierte Umsetzung des Gedankens in ein Mittel der Evokation dargelegt wurde, ist ebenfalls eine Tatsache des Lebens. Dostoiowski hat sie in seinen Roman "Die Dämonen" treffend beschrieben. Als Kirilow die Neuheit eines Gedankens von Stawrogin bezweifelt, schwankt dieser, fügt aber hinzu, "aber als ich ihm zum ersten Mal dachte, da empfand ich ihm als ganz neu". Kirilow erwidert: "Sie empfanden einen Gedanken. - Das ist gut. Es gibt viele Gedanken, die waren immer da, und plötzlich wurden sie neu." Wir haben bisher diese Augenblicklichkeit nur in Bezug auf sogenannte ernste Lagen betrachtet. Es ist aber unzweifelhaft, dass auch der Witz in diese Rubrik gehört, da er ja aufhört Witz zu sein, wenn zu seinem Verständnis ein Nachdenken erforderlich ist. Da jedoch im Witz das sprachlich-gedanliche Element überwiegt, gehen wir auf die komplizierte Frage, ob und wie weit dabei auch das Signalsystem 1' wirksam wird, nicht ein. Diese Betrachtungen erheben überhaupt nicht den Anspruch, darüber zu entscheiden, in welchen Verhältnis Intuition und Phantasie allgemein psychologisch zueinander stehen. Es scheint uns jedoch höchst wahrscheinlich, dass sie - in Bezug auf die evokative Wirkungen - stark konvergieren.

Die Augenblicklichkeit des Wirkens allein würde jedoch keineswegs ausreichen, um ein deutliches Bild über die Rolle der Evokation im Alltagsleben der Menschen zu geben. Dann es ist klar, dass man auch auf die einfachsten bedingten Reflexe im Allgemeinen sofort reagiert. Das Sprachliche als Signalsystem 2 hat gerade die Eigenart und den Verzug, eine bestimmte Distanz zwischen Mensch und Objektswelt zu konstituieren. Gehlen sagt richtig: der Mensch

"bricht den Bannkreis der Unmittelbarkeit, in den das Tier seinen unmittelbaren Sinnessuggestionen und Sofortreaktionen gefangen bleibt."<sup>8)</sup> In seinen weiteren Ausführungen zitiert Gehlen den treffenden Satz von Hobbes über den Menschen im Gegensatz zum Tier, das ihm "schon der künftige Hunger hungrig macht", d.h. ihn dazu veranlasst, gedanklich wie handelnd für das Stillen des künftigen Hungers zu sorgen, d.h. zu arbeiten.<sup>9)</sup> Hobbes weist in seinen darauf folgenden Betrachtungen, auf die Gehlen sich nicht bezieht, auch auf die negativen Folgen dieser Distanziertheit des Menschen hin: "so vermag er allein auch nach falschen Regeln zu handeln und diese auch anderen mitzuteilen, damit sie danach handeln. Daher verbreiten sich Irrtümer des Menschen weiter und sind gefährlicher, als es bei Tieren möglich ist. Auch kann der Mensch, wenn es ihm beliebt... vorsätzlich Falsches lehren, d.h. lügen und die Bedingungen von Gemeinschaft und Frieden unter den Mitmenschen aufheben."<sup>10)</sup> Es fragt sich nun: finden wir dazu parallelen im Signalsystem 1'? Diese Distanziertheit und ihre Folgen stehen in keinen Gegensatz zur Augenblicklichkeit der evokativen Wirkungen. Vor allen kann eine solche auch im Signalsystem 2 auftreten, ohne dessen distanzierenden Grundcharakter aufzuheben; man denke an den Einfall, an den früher berührten Witz etc. Denn die Distanziertheit bezieht sich auf das Funktionieren des ganzen Signalsystems, auf sein Objekt, auf seine Methode, auf den wesentlichen Charakter des dabei entstehenden subjektiven Verhaltens. Wird die Frage so gestellt, so zeigt sich sogleich, dass das Signalsystem 1' eine dem zweiten Signalsystem weitgehend ähnliche Beschaffenheit haben muss. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass das eigentliche Objekt des Signalsystems 1' keineswegs einfach jenes ist, das durch seine unmittelbare Affektion auf das Subjekt dessen Reagieren ins Leben ruft. Der Unterschied zwischen Anlass und Ursache besteht auch hier. Man denke an unser früher angeführtes Beispiel von der Panik bei einer Feuersbrunst. Bei den meisten unter denjenigen, die der Panik verfallen, herrscht jene Unmittelbarkeit des Reagierens, die wir mit Hobbes als nicht spezifisch menschliches Handeln bestimmt haben. Die berechtigte Herrschaft der bedingten Reflex ist nämlich im Allgemeinen nur die der sich wiederholenden normalen Begebenheit. Im jetzt behandelten Fall gerät ein in eine Parallele zur Hilflosigkeit des Vogels, der sich in ein Zimmer verirrt hat. Der Mensch mag aus sozial not-

wendigen Gründen sehr viele seiner Reaktionen auf die Umwelt als bedingte Reflexe fixieren (Gewohnheit, Tradition, Routine etc.), sein spezifisches Menschsein kommt gerade darin zum Ausdruck, dass er in aussergewöhnlichen Lagen, wo Entschlüsse in Hinsicht auf etwas Wichtiges, aber Unerwartetes notwendig werden, sich nicht einfach und mechanisch den eingewerkelten Gewohnheiten hingibt, sondern auf das Neue entsprechend reagiert. Dies ist aber nur möglich, wenn auf den Menschen nicht bloss ein Reiz - und sei er ein noch so komplizierter - einwirkt, sondern in ihm eine Kette von bestimmten Motiven mobilisiert werden kann, die aus seinen gesamten Leben stammt, mit seiner Vergangenheit und seiner Zukunft verbunden ist, wenn mit einem Wort die die Reaktion auslösende Begebenheit von Menschen als Anlass zum Handeln und nicht als mechanisch bestimmende Ursache angesehen wird. Dies ist bei jenen Menschen, die in unseres Beispiel nicht der Panik verfallen, ihr sogar entgegenwirken, sicher der Fall. Und es unterliegt ebenfalls keinen Zweifel, dass die hier notwendige blitzschnell gefasste Übersicht der konkreten Lage, der notwendigen Art des Handelns in ihr (notwendig, nicht nur infolge der objektiven Situation, sondern auch infolge der bisherigen Lebensführung das betreffenden Menschen, seiner Zielsetzungen in Bezug auf diese, seiner Beziehungen zu seinen Mitmenschen etc.) zumindest in vielen Fällen nicht auf Grundlage gedanklich-moralischer Erwägungen entstehen, dass vielmehr darin die Evokation seiner Empfindungs-, Bewegungsphantasie etc. durch den auslösenden Anlass, die intuitiv evokative Wirkung auf die anderen eine entscheidende Bedeutung erhält. Diese Letztere kann sogar völlig bewusst bewerkstelligt werden. Wenn in "Krieg und Frieden" N. Rostow gerade damals im Schloss der Fürsten Bolkonski eintrifft, als die Bauern Maria Bolkonskaia nicht abreisen lassen wollen, so will er Ordnung schaffen; er geht mit dem Verwalter zu ihnen und schimpft auf dem Weg diesen aus. "Dann liess er, als fürchtete er, seinen Vorrat an Zorn vor der Zeit zu verausgaben..." diesen stehen und eilt zu den versammelten Bauern.

Schon aus dem bisher Ausgeführten ist es sichtbar, dass - im Gegensatz zu den einfachen bedingten Reflexen - bei den so handelnden, z.B. bei denen, die gegen die Panik ankämpfen, es sich nicht einfach, direkt ichbezogen und darum abstrakt, um Lebensgefahr, Furcht etc. handelt, sondern um einen gleichzeitig evozierten, vielfältigen und komplizierten Komplex von Empfindungen und Anschauun-

gen, von Überzeugungen, Konflikten und Entschlüssen, deren Geltungsbereich das gesamte Leben des ganzen Menschen umfasst. In der intuitiven Zusammenfassung, in der alles verkürzt, auf das intuitiv mit den Gegenwartserlebnis Verbundene reduziert erscheint, müssen wir also - ebenso wie in Sprache und Denken - Signale von Signalen erblicken. Ja, wenn wir an der Pawlowschen Bestimmung des Signalsystems 2 enthalten ist, an das "Privileg" des Menschen "nach falschen Regeln zu handeln" denken, so können wir diese Möglichkeit auch im Signalsystem 1' finden. Joseph Conrad hat in "Lord Jim" einen jungen, tapferen und ehrlichen Seemann beschrieben, dessen Leben daran scheiterte, dass in entscheidenden Momenten die phantasievolle Vorwegnahme der in der gegebenen Lage enthaltenen Möglichkeiten in ihm das Übergewicht erhielt, und ihm zu verhängnisvoll-falschen Entscheidungen verleitete. Die "Syllogismen" des Systems 1' stehen also ebenso immer auf dem Scheideweg von richtig oder unrichtig wie die echten Schlussfolgerungen des eigentlichen Denkens.

Es ist vielleicht überflüssig, wir wollen aber doch nochmals auf den Übergangcharakter des Signalsystems 1' im Leben hinweisen. Wir können einerseits nur wiederholen, dass alle solche Handlungen, oder Entschlüsse sich stets anochträglich mit den Mitteln des zweiten Signalsystems umschreiben lassen, dass also in ihnen keine Spur dessen enthalten ist, was der Vernunft widersprechen würde oder gar mit dem Anspruch auftreten könnte, über die Vernunft hinauszugehen; ihren Kriterien (die ethischen mitinbegriffen) entzogen zu sein. Beide höheren Signalsysteme sind - mit der in ihnen enthaltenen Möglichkeit des Irrtums - nur psychologisch verschiedene subjektive Verhaltensweisen, gesellschaftlich entstanden zur Bewältigung derselben objektiven Wirklichkeit durch den Menschen. Freilich ist die Arbeitsteilung zwischen ihnen, wie überall in Leben, keine bloss formelle, b.h. es werden vielmehr jeweils verschiedene Momente derselben Wirklichkeit durch je eine der beiden höheren Signalsysteme menschlich beherrscht. Und die Verschiedenheit der Momente ist nicht minder wichtig, als die Identität der Gegenstände. Denn es wird, wie wir dies in anderen Zusammenhängen sehen konnten und noch sehen werden, mit jedem dieser Signalsysteme etwas aus der gemeinsamen Wirklichkeit dem Menschen zu eingen gemacht, was den Mitteln des anderen in vielen Fällen schwerer oder gar nicht zugänglich geblieben wäre. Damit wird

natürlich das Gewicht der Existenz eines gemeinsamen Terrains keineswegs abgeschwächt. Andererseits müssen dies Betrachtungen den Nachdruck auf den Unterschied zwischen Signalsystem 1' und bedingten Reflexe verlegen. Das schliesst jedoch keineswegs die unbedingte Basiertheit von jenen auf diesen und die mannigfaltigsten Übergänge zwischen beiden aus. So z.B. um auf die früher behandelte Panik zurückzukommen, besteht das Wesen verschiedenster Ausbildungsarten (Milität, Marine) gerade darin, bedingts Reflexe selchert Art zu fixieren, die bei einer Gefahr keine panikartigen Reaktionen der Furcht aufkommen lassen, und das derart festgemachte System von bedingten Reflexen dient dazu, für die Beteiligten eben das ungestörte Funktionieren beider höheren Signalsysteme freizulegen und zu sichern. Aehnliche Fälle könnten aus den Leben vielfach angeführt werden.

Wenn wir nun auf ein entscheidendes Problem des Alltagslebens, auf das der Menschenkenntnis übergehen, so werden wir zu zeigen, versuchen, dass die damit verbundenen, praktisch höchst wichtigen Aufgaben ohne ein wesentliches Inanspruchnehmen des Signalsystems 1' überhaupt nicht lösbar wären. Es muss dabei jedoch gleich eingangs hervorgehoben werden, dass wir es auch hier mit einem spezifischen Problem des durch die Arbeit entstandenen Menschseins zu tun haben, nicht mit einem "ewig menschlichen" Problem; mit einer Frage, die erst aus der Differenzierung des Gesellschaftlebens infolge der Entwicklung der Arbeit, der Entfaltung der Produktivkräfte entspringt. Im Leben der Tiere gibt es nichts Analoges: jedes Tier "verstehet" ohne weiteres jedes andere das zur selben Gattung gehört und kannt, so weit dies mit der Erhaltung seiner Existenz zusammenhängt, die für es wichtigen Gewohnheiten anderer Cattungen und Arten. "Wie inadäquat sine solche Kenntnis bei niederen Tieren sein kann, hat unser Beispiel von Radspinne und Mücke gezeigt.) Solange in der primitiven menschlichen Gesellschaft das Gattungsmässige das Individuelle völlig beherrscht, taucht das Problem der Menschenkenntnis als wichtige Frage des Verkehrs der Menschen miteinander nicht auf. Natürlich ist - infolge der Arbeit - die Subsumtion des Individuums unter das Gattungshafte nie so vollständig, wie im Tierreich. Jedoch können Sitte, Tradition, Konvention etc. diesen Verkehr im Wesentlichen so richtig regeln, dass ihre Sanktionen gegen die Übertreter solche Regeln für das Funktionieren dieser Gemeinwesen ausreichen. Dies ändert sich mit der Auflösung des Urkommunismus. Engels beschreibt, bei voller Anerken-

gen, von Überzeugungen, Konflikten und Entschlüssen, deren Geltungsbereich das gesamte Leben des ganzen Menschen umfasst. In der intuitiven Zusammenfassung, in der alles verkürzt, auf das intuitiv mit den Gegenwartserlebnis Verbundene reduziert erscheint, müssen wir also - ebenso wie in Sprache und Denken - Signale von Signalen erblicken. Ja, wenn wir an der Pawlowschen Bestimmung des Signalsystems 2 enthalten ist, an das "Privileg" des Menschen "nach falschen Regeln zu handeln" denken, so können wir diese Möglichkeit auch im Signalsystem 1' finden. Joseph Conrad hat in "Lord Jim" einen jungen, tapferen und ehrlichen Seemann beschrieben, dessen Leben daran scheiterte, dass in entscheidenden Momenten die phantasievolle Vorwegnahme der in der gegebenen Lage enthaltenen Möglichkeiten in ihm das Übergewicht erhielt, und ihm zu verhängnisvoll-falschen Entscheidungen verleitete. Die "Syllogismen" des Systems 1' stehen also ebenso immer auf dem Scheideweg von richtig oder unrichtig wie die echten Schlussfolgerungen des eigentlichen Denkens.

Es ist vielleicht überflüssig, wir wollen aber doch nochmals auf den Übergangcharakter des Signalsystems 1' im Leben hinweisen. Wir können einerseits nur wiederholen, dass alle solche Handlungen, oder Entschlüsse sich stets anchträglich mit den Mitteln des zweiten Signalsystems umschreiben lassen, dass also in ihnen keine Spur dessen enthalten ist, was der Vernunft widersprechen würde oder gar mit dem Anspruch auftreten könnte, über die Vernunft hinauszugehen; ihren Kriterium (die ethischen mitinbegriffen) entzogen zu sein. Beide höheren Signalsysteme sind - mit der in ihnen enthaltenen Möglichkeit des Irrtums - nur psychologisch verscheidens subjektive Verhaltensweisen, gesellschaftlich entstanden zur Bewältigung derselben objektiven Wirklichkeit durch den Menschen. Freilich ist die Arbeitteilung zwischen ihnen, wie überall in Leben, keine bloss formelle, b.h. es werden vielmehr jeweils verschiedene Momente derselben Wirklichkeit durch je eine der beiden höheren Signalsysteme menschlich beherrscht. Und die Verschiedenheit der Momente ist nicht minder wichtig, als die Identität der Gegenstände. Denn es wird, wie wir dies in anderen Zusammenhängen sehen konnten und noch sehen werden, mit jedem dieser Signalsysteme etwas aus der gemeinsamen Wirklichkeit dem Menschen zu eingen gemacht, was den Mitteln des anderen in vielen Fällen schwerer oder gar nicht zugänglich geblieben wäre. Damit wird

natürlich das Gewicht der Existenz eines gemeinsamen Terrains keineswegs abgeschwächt. Andererseits müssen dies Betrachtungen den Nachdruck auf den Unterschied zwischen Signalsystem 1' und bedingten Reflexe verlegen. Das schliesst jedoch keineswegs die unbedingte Basiertheit von jenen auf diesen und die mannigfaltigsten Übergänge zwischen beiden aus. So z.B. um auf die früher behandelte Panik zurückzukommen, besteht das Wesen verschiedenster Ausbildungsarten (Milität, Marine) gerade darin, bedingts Reflexe selchert Art zu fixieren, die bei einer Gefahr keine panikartigen Reaktionen der Furcht aufkommen lassen, und das derart festgemachte System von bedingten Reflexen dient dazu, für die Beteiligten eben das ungestörte Funktionieren beider höheren Signalsysteme freizulegen und zu sichern. Aehnliche Fälle könnten aus den Leben vielfach angeführt werden.

Wenn wir nun auf ein entscheidendes Problem des Alltagslebens, auf das der Menschenkenntnis übergehen, so werden wir zu zeigen, versuchen, dass die damit verbundenen, praktisch höchst wichtigen Aufgaben ohne ein wesentliches Inanspruchnehmen des Signalsystems 1' überhaupt nicht lösbar wären. Es muss dabei jedoch gleich eingangs hervorgehoben werden, dass wir es auch hier mit einen spezifischen Problem des durch die Arbeit entstandenen Menschseins zu tun haben, nicht mit einem "ewig menschlichen" Problem; mit einer Frage, die erst aus der Differenzierung des Gesellschaftslebens infolge der Entwicklung der Arbeit, der Entfaltung der Produktivkräfte entspringt. Im Leben der Tiere gibt es nichts Analoges: jedes Tier "verstehet" ohne weiteres jedes andere das zur selben Gattung gehört und kannt, so weit dies mit der Erhaltung seiner Existenz zusammenhängt, die für es wichtigen Gewohnheiten anderer Cattungen und Arten. "Wie inadäquat sine solche Kenntnis bei niederen Tieren sein kann, hat unser Beispiel von Radspinne und Mücke gezeigt.) Solange in der primitiven menschlichen Gesellschaft das Gattungsmässige das Individuelle völlig beherrscht, taucht das Problem der Menschenkenntnis als wichtige Frage des Verkehrs der Menschen miteinander nicht auf. Natürlich ist - infolge der Arbeit - die Subsumtion des Individuums unter das Gattungshafte nie so vollständig, wie im Tierreich. Jedoch können Sitte, Tradition, Konvention etc. diesen Verkehr im Wesentlichen so richtig regeln, dass ihre Sanktionen gegen die Übertreter solche Regeln für das Funktionieren dieser Gemeinwesen ausreichen. Dies ändert sich mit der Auflösung des Urkommunismus. Engels beschreibt, bei voller Anerken-

nung ihrer Notwendigkeit und Fortschrittlichkeit sehr deutlich ihre menschlichen und moralischen Folgen: "Es sind die niedrigsten Interessen - gemeine Habgier, brutale Genussucht, schmutziger Geiz, eigensüchtiger Raub am Gemeinbesitz - die die neue, zivilisierte die Klassegesellschaft einweiten, es sind die schmachlichsten Mittel - Diebstahl, Vergewaltigung, Hinterlist, Verrat, die die alte klassenlose Gentilgesellschaft unterhöhlen und zu Fall bringen."<sup>11)</sup> Will ein Mensch unter diesen neuen sozialen Umständen seine Existenz erhalten, so bedarf er eines neuen Organs für den Verkehr mit seinen Mitmenschen: die "Kunst" (in früher angegebenen allgemeinen Sinn) der Menschenkenntnis.

Wie in allen Fragen des gesellschaftlichen Lebens ist das Bedürfnis längst da - ja, seine Befriedigung wird auch praktisch wahrgenommen und anerkannt - bevor eine Bewusstheit über das Problem selbst hervortreten könnte. Der griechische Sagenkreis ist z.B. voll von Begebenheiten, in denen die von Engels geschilderten moralischen Probleme zum Vorschein gelangen. Natürlich waren List, Betrug, Grausamkeit etc. auch im alten Gemeinwesen Freuden, Feinden gegenüber üblich und gestattet. In diesen Sagen treten sie jedoch auch dem eigenen Angehörigen gegenüber auf. Praktisch ist also bereits das Probleme der Menschenkenntnis von Leben gestellt. Und Homer gestaltet im Odysseus den vollendeten Typus des Menschen, der seine Mitmenschen zu durchschauen und ihre Reaktionen dementsprechend zu lenken instande ist. Hier bleibt aber diese Gewandtheit ein - bewunderter - Fall der Wirklichkeit; neben den Gelingen bei Odysseus schon wir das Versagen dieser Fähigkeit bei Agamemnon, Achilleus, oder Ajax. Homer vertet und analysiert nicht, stellt keine Probleme, er kontrastiert bloss den einen Typus der menschlichen Reaktionen mit den anderen. Im "Philoktet" von Sophokles ist bereits das moralische Problem klar formulierte: Neoptolemos streubt sich anfangs gegen den Plan von Odysseus, Philoktet zu betrügen, und verweigert ihm in entscheidenden Augenblick die Gefolgschaft. Aber erstens wird das Problem rein moralisch und nicht psychologisch gestellt (Neoptolemos ist durchaus fähig, Philoktet zu betrügen); zweitens wird der ganze Betrug im Interesse des Gemeinwohle and nicht des persönlichen Nutzens willen bewerkstelligt; drittens betrachtet offenbar Sophokles den Konflikt als unlösbar, da er einen deus e machina zu seiner Lösung herbeiführt. Die psychologische Frage der Menschenkenntnis ist also auch hier soch

nicht aufwerfen. Im "Orest" von Euripides dagegen wird das Problem schon in bewusster Klarheit gestellt. Orest klagt darüber, dass es keine sicheren Erkennungszeichen der Tugendhaftigkeit eines Menschen gäbe. Die Natur der Sterblichen sei voller Verwirrungen. Weder Abstammung, noch gesellschaftliche Stellung erweisen sich als zuverlässige Merkmale. Wie können man daher richtig unterscheiden und urteilen?

Die griechische Fragenstellung geht auf theoretisch erfassbare Kriterien aus: es sollen jene gesellschaftlichen und anthropologischen Verhältnisse aufgedeckt werden, die die Aktionen der verschiedenen Typen der Menschen bestimmen. Danach soll man zum beurteilen können, wie die einzelnen Menschen wirklich beschaffen sind. So betrachtet die Frage Platon und selbst Aristoteles, von dem wir zu zeigen versucht haben, dass er energisch auf die Kenntnis des Individuellen ausgeht, ist noch vielfach von der allgemeinen griechischen Art der Fragestellung beeinflusst. Es ist für diese Übergangheit in der Ausbildung der Menschenkenntnis, die natürlich, wie schon das Beispiel des Odysseus zeigt, praktisch richtige, auf intuitives Durchschauen der Eigenart von Individuen beruhende Fälle sehr wohl produzieren kann, bezeichnend, dass gewisse Zusammenhänge, die für uns selbstverständlich sind, noch als neue Fragestellungen auftauchen. So der Zusammenhang zwischen Inneren und Äusseren des Menschen. Bei Xenophon wirft Sokrates Parrhasius gegenüber diese Frage so auf, ob die Maler instände wären, ein liebliches Genüt nachzubilden. Die Antwort des grossen Malers ist sehr interessant: "Ja, wie sollte sich das nachbilden lassen, was weder Mass noch Farbe hat, und überhaupt nichts hat von dem, was du vorhin nanntest, ja gar nicht mit Augen zu sehen ist."<sup>12)</sup> Sokrates gelingt es Parrhasius und auch in einem anderen Gespräch den Bildhauer Kleiten von der Berechtigung und Durchführbarkeit seines Postulats zu überzeugen. Für uns, die wir hier bloss den gesellschaftlich-geschichtlichen Charakter diesen ganzen Komplexes aufzeigen wollten, kommt es dabei vor allen auf die Tatsache an, dass ein hervorragender Maler - wenigstens nach der Anekdote - in der visuellen Darstellbarkeit des Inneren noch ein Problem und nicht eine Selbstverständlichkeit sieht. An ein, wenn auch noch so roches, historische Fixieren diese Entwicklung kann hier unmöglich gedacht werden. Es genügt vielleicht als Abschluss dieser einleitenden Bemerkungen zu unserem eigentlichen Problem uns noch auf die ungerähr zwei Jahrtausende später ausgesprochene zornige Verwunderung Shakespeares über Claudius hinzuweisen, die freilich - da in der Entwicklung der Einzelmenschen sich

wesentliche Etappen der Entwicklung des Geistes zu wiederholen pflagen - auch viel später als krisenhaftes Moment im Leben Einzelner auftreten kann:

O Schurke! lächelnder, verdammter Schurke!  
 Schreibtafel her! Ich muss mir's niederschreiben,  
 Dass einer lächeln kann, und immer lächeln,  
 Und doch ein Schurke sein;

Das Problem hat sich von Orest zu Hamlet insofern in seiner Kompliziertheit entfaltet, als die für die Menschenkenntnis geforderte Einheit des Inneren mit dem Aeusseren, die Ablesbarkeit des Inneren aus den Aeusseren sich in Gegensatzlichkeit verkehrt hat: die Ausdrucksart des Aeusseren ist an ein Inneres gebunden, das geradezu das Gegenteil dessen ist, was das Lächeln allgemein typologisch auszudrücken pflegt. Je mehr sich der Gesellschaft entwickelt, desto verfeinerter, desto dialektischer wird dieses Verhältnis; es lässt sich immer schwerer auf eine noch so schaffeinnig aufgebeute Typologie zurückführen. Es ist nur allzu verständlich, dass in der neuesten Zeit, in der auf allen Gebieten der Erkenntnis eine Neigung zum Agnostizismus ausfindet, auch hier die Unerkennbarkeit des Menschen problemiert wird, die unaufhebbare Heterogenität des Inneren und des Aeusseren, das hoffnungslose Inkognito für die Existenz eines jeden Individuums (Kierkegaard, der Existenzialismus). Jedoch so wie es schon eine praktische Menschenkenntnis gab, als noch nieman sie als Problem betrachtete, so ist sie im Alltagsleben der Menschen auch heute wirksam, unbekümmert darum, dass eine einflussreiche Philosophie die Möglichkeit ihres Vorbandenseins bestreitet.

Wenn wir nun die allerallgemeinste Entwicklungslinie der Menschenkenntnis verfolgen, so sehen wir einerseits, dass in dieser stete ein Moment der Subsumtion des in Frage kommenden Individuums unter einen Typus enthalten ist. Je entschiedener das gesellschaftliche Moment des Handelns in Vordergrund steht, wie bei den Griechen, desto mehr ist die intentionierte Typologie sozialer Wesensart, und deshalb einem rein denkerisch geschaffenen System zugeordnet. Schon daraus entstehen bestimmte Risse zwischen Theorie und Praxis. Denn die allgemeinen Merkmale und Kriterien jener (Typologie) reichen für das Beurteilen der spezifischen Individualität nie völlig aus. (In Plutarch Lebensbeschreibungen ist diese Problematik bei komplizierten Fällen deutlich sichtbar.) Das Entwerfen des Typus in der Praxis

pflegt dagegen weitaus elastischen zu sein, es kann naturgemäß nicht ohne Verallgemeinerungen auskommen, ist aber instinktiv bestrebt, diese nicht zur höchsten Höhe der Abstraktion und Systematik zu erheben.<sup>13</sup> Andererseits bringt diese Entwicklung die Verschiebung des Schwergeschichts auf das Individuum, auf sein Privatleben, etc. mit sich. Und damit tritt eine Kategorie in den Vordergrund, die in früheren Stadien nur latent zur Geltung gelangt: die Kategorie der Echtheit. Bis dahin war als Bedürfnisquelle des Typisierens vorwiegend von List, Betrug, Heuchelei etc. die Rede. Es ist evident, dass der Kampf einen jeden Menschen gegen die für ihn nachteiligen Folgen solcher Eigenschaften unverändert wichtig bleibt, er wird nur den veränderten Verhältnissen entsprechend auch mit neuen Waffen geführt. Die komplizierten Beziehungen der Menschen zu der Rolle, die sie in der Gesellschaft zu spielen haben, wirft bereits in der Praxis das Alltagsproblem der Echtheit auf. Wenn z.B. bei der Unterhandlung der Kaufmann von anderen den Hindruck gewinnt, er sei ein echter Kaufmann, so ist damit keineswegs gemeint, er sei frei von List und Betrug; im Gegenteil, diese sind bei ihm durchaus möglich, nur verwirklichen sie sich innerhalb eines Spielraums, die die zur Zeit herrschenden Usancen des Kaufmannstums bestimmen, seine zukünftigen Handlungen also (List et. mitinbegriffen) erscheinen deshalb übersichtlicher und im voraus berechenbarer als bei einem, in welchen diese Gewohnheiten und Handlungsweisen nicht ausgebildet sind. Tolstoj hat mit unübertrefflicher Kunst die Psychologie solcher "Usancen" in den höheren Gesellschaftsschichten beschrieben. So zeigt er seinen General Kutusow im Gespräch mit einem ihm zugeteilten Kollegen aus dem Stab der österreichischen Verbündeten. Diese wollen ihr gegen sein Überzeugungen zur Vereinigung mit der österreichischen Armee veranlassen. Kutusow erwidert höflich-nichtige Vorbehalte. Und Tolstoj fügt folgende Beschreibung seines Lächelns hinzu: "Sie haben natürlich volles Recht, mir nicht zu glauben, nebenbei ist es mir auch völlig gleichgültig, ob Sie mir glauben oder nicht, - aber Sie haben keinen Anlass mir das zu sagen. Und darum handelt es sich hier." In unmittelbaren Anschluss daran übergibt er seinen Adjutanten, Andrej Bolkonski, verschiedene Schriften und Berichte, um daraus ein Memorandum zusammenzustellen. Er sagt, nicht einmal andeutungsweise etwas über dessen Inhalt und Tendenz, jedoch "Fürst Andrej neigte den Kopf zum Zeichen, dass er schon aus den ersten Worten nicht nur das verstanden habe, was gesagt war, sondern auch das, was Kutusow ihm

noch hatte sagen wollen." Und im Empfangszimmer erwidert er auf die Frage eines befreundeten anderen Adjuktanten: "Ich soll einen Bericht aufsetzen, weshalb wir nicht vörrücken." Tolstoi zeigt hier, dass Kutusow ein echter Hofmann, Bolkonski ein echter Adjutant ist. Die Beispiele liessen sich beliebig vermehren. Uns kommt es hier aber nur darauf an, zu zeigen, dass das Funktionieren eines solchen Systems von gesellschaftlichen Beziehungen (wozu natürlich das Erraten der Echtheit, bzw. Unechtheit und das der entsprechenden Gegenzüge des Gegenmers, etc. gehören) einen gesteigerten Anteil des Signalsystems 1' früheren Zeiten gegenüber erfordert, ein ununterbrochenes "Lesen zwischen den Zeilen" im Gespräch, wobei dem Tonfall, fast unwahrnehmbaren Akzentuierungen, Pausen, Schweigen etc. oft eine grössere Bedeutung in Bezug auf das Verstehen des Eigentlichen zukommt, als den Sinn der Worte selbst.

Es muss freilich hinzugefügt werden, dass das Problem der Echtheit breiter und tiefer ist, als das bisher von uns Dargelegte. So sehr die Differenzierungen in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung sich immer mehr verfeinern und darum streng spezialisierte Formen der Menschenkenntnis ausbilden, umfassen sie doch nicht den ganzen Lebenskreis, in den der Mensch zu existieren hat; Kameradschaft und Freundschaft, Liebe und Ehe etc. sind aus den menschlichen Dasein nicht wegzudenken, und je weniger sie unmittelbar durch allgemein gesellschaftliche Kategorien beherrscht sind, ein desto grösseres Gewicht erhält die Echtheit oder Unechtheit für ihr Gelingen oder Scheitern dieser Beziehungen. Auch hier müssen wir uns mit einigen Andeutungen bezügen. Wieder gibt Tolstoi ein extremes, aber eben deshalb einleuchtendes und belehrendes Beispiel. Der alte Fürst Bolkonski, der als typischer Rationalist und Aufklärer aus dem 18. Jahrhundert geschildert wird, verbringt einen Abend mit den jungen Pierre Besuchow. Er fasst sein Urteil über ihn so zusammen: er "ist ein tüchtiger junger Mann, ich habe ihm recht lieb gewonnen. Der macht mich warm. Andere halten kluge Reden, und man mag gar nicht hinhören: aber der redet Blödsinn und macht sich alten Mann doch warm". Hier ist es durchaus evident, dass das richtige Durchschauen der Echtheit im Charakter des Gesprächspartners überwiegend ein Ergebnis des Signalsystems 1' ist.

Das Vordringen diese Einstellung kann man schon aus der Schreibart der bedeutendsten Moralisten, deren Aufmerksamkeit auf das Problem der Echtheit gerichtet war, ablesen. Es genügt den Stil von La Bruyeres "Les Caracteres" mit seinem Vorbild Theophrastos zu vergleichen, um diesen Unterschied klar zu sehen, wobei hinter den Stilfragen, willimmer, teils inhaltliche, teils kategorielle Probleme stecken. In diesen Föll die instinktive Tendenz, Typus und Typologie auf die Besonderheit zu orientieren, im Gegensatz zum antiken Muster, wo die Allgemeinheit das Erkenntnisziel auch für diese Typik gewesen ist. Noch deutlicher kommt diese Tendenz bei seinen Zeitgenossen, La Rochefoucauld zum Ausdruck, dessen aphoristischer Stil den der Moralisten das 18. Jahrhunderts bis zu Diderot tief beeinflusst hat. Wie immer man den Aphorismus als Gedankenausdruck im Allgemeinen einschätzen mag, seine Funktion bei La Rochefoucauld und seinen Nachfolgern liegt zweifellos darin, jenes Schweben und Schaukeln zwischen Einzelheit und Allgemeinheit gedanklich zu verkörpern, das ~~dam~~ Wesen der Tendenz entspricht, das Typische in der Besonderheit und nicht in der Allgemeinheit logisch zu fundieren. Jeder Aphorismus ist deshalb verallgemeinernd, oft sogar in einer kühnen und paradoxen Weise, indem er jedoch nicht in einer Systematik mündet, sondern bloss neben anderen Aphorismen steht, die andere verwandte oder gegensätzliche Einzelfälle in ähnlichen Geiste verallgemeinernd, lässt ihre Gesamtheit eben jenes Zwischenreich der Gedanklichkeit entstehen, das energisch über das bloss Einzelne hinausgeht, aber die eigene steile Verallgemeinerung mit Vorbehalten, mit Nuancen und Kontrasten nicht bis zur wirklichen, systematischen Allgemeinheit emporschnellen lässt. Bei Diderot erreicht diese Entwicklungsrichtung ihrem Höherpunkt. Die moralischen Probleme, die ihn beschäftigen, will er in ihrer echten Besonderheit, in ihrer menschlichen Typik adäquat erfassen. Darum wendet sich sein Gedankenausdruck für diesen Problembereich resolut dem literarischen zu, um im philosophisch-moralischen Dialog "Ramsan Neffe" ideell zu gipfeln. So bewegt sich die gedankliche Klärung dieser neuen Lebensphänomene auf spontan-komplizierten Umwegen vorwärts bis, wie wir gesehen haben, in einflussreichen Strömungen der neuesten Philosophie der Gegenwart ein Nihilismus in Bezug auf die Erkennbarkeit und Typisierbarkeit des Menschen überhaupt entsteht.

Natürlich ist diese extreme Stellungnahme eine falsche. Ebenso wie jene, die die im Leben vorwiegend mit den Signalssystem 1'

und nicht rein gedanklich erfassbaren Erscheinungen als irrationelle auslegt. Dann die Wege, die wir eben angedeutet haben, zeigen im Gegenteil ein immer innigeres Zusammenarbeiten der beiden höheren Signalsysteme, allerdings bei einer - tatsächlichen, praktischen, nicht theoretischen und bewussten - Anerkennung, dass die führende Anteilnahme des Signalsystem 1' für eine hier zu erlangende adäquat-nähernde Erkenntnis unentbehrlich ist und immer unentbehrlicher wird. Es ist nämlich aus Gründen, die erst im nächsten Kapitel philosophisch erhellt werden können, keine Menschenkenntnis, kein Verstehen eines einzelnen Menschen als Einzelnen möglich, ohne einer - wenn auch unbewusst bleibendes - Typisieren. Abgesehen davon, dass jede Menschenkenntnis sich in der Kontinuität des individuellen Lebens in der Gesellschaft abspielt, dass es also unmöglich ist, ohne eine Fülle von vorangegangenen Erfahrungen, die in jeden einzelnen Fall - bewusst oder unbewusst - als Vergleichsmaterial herangezogen werden, sich eine Menschenkenntnis zu erwerben würde gerade die Einzigartigkeit, die Unvergleichbarkeit der Individualität eines Menschen in einer Stumpheit und Dumpfheit des Unaussprechlichen verbarren, wenn sie nicht in die kontinuierliche Totalität mit der Andersheit der Anderen in Beziehung gebracht wäre. Das ist für den sprachlichen Ausdruck eine Selbstverständlichkeit. Dieser könnte aber nie zustandekommen, würden diese Verbindungen nicht bereits seinen Erlebnismaterial zu Grunde liegen. Und zwar gerade in der Weise, in welcher das Signalsystem 1' die Welt, also den Mitmenschen aufnimmt. Denn selbst die äußerlichste Erscheinungsweise eines Menschen, die unmittelbaren, von bedingten Reflexen fixiert wird, kann nie auf der Basis solcher Vergleiche sprachlichdenkerisch bearbeitet werden; wir können ja von einem Menschen nicht einmal aussagen, ob groß oder klein ist, ohne dies an anderen Menschen zu messen. Den komplexen Phänomenen des Innenlebens würden wir vollends hilflos gegenüberstehen, wenn jede neue Erfahrung über den Menschen nicht in die Kontinuität der bisherigen - bewusst oder unbewusst vergleichend und wertend - eingearbeitet würde. Das in Bezugsetzen des Individuellen, gerade in seiner Einzigartigkeit, mit dem Typischen ist also von einer bestimmten Stufe ab eine elementare Tatsache des menschlichen Verkehrs.

Das Suchen der Echtheit konkretisiert nun die so entstehenden Verhältnisse in doppelter Richtung. Einerseits bleibt der Mass-

tab des Typisierens in Bereich der sinnlich erfassbaren Menschlichkeit und wird nicht zur abstrakt-gedanklichen Typik erhoben. Dies hat auch zur Folge, dass im Gegensatz zur Wissenschaft, die methodologisch notwendig einer Vereinheitlichung und Reduzierung der Typen zustrebt, die Menschenkenntnis des Alltags mit einer grossen, nie abgeschlossenen Anzahl von Typen arbeiten muss. Andererseits hat - wieder im Gegensatz zur Wissenschaft die Typisierung der alltäglichen Menschenkenntnis, da sie ja von einzelnen Menschen im Interesse seiner eigenen partikularen Lebensführung geschaffen und angewendet wird, stets einen auf das Subjekt bezogenen Charakter. Gute Menschenkenner trachten selbverständlich - schon im eigenen, wohlverstandenen Interesse - einen möglichst hohen Grad der Objektivität, der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit zu erzielen. Der fundamental bleibende Erlebnisstoff lässt aber die Subjektbezogenheit bis zu einem hohen Grade unaufgehoben bestehen. Diese eigentümliche Wesensart des Typisierens als Grundlage der im Leben wirksamen Menschenkenntnis hat Maxim Gorki in seiner Jugendgeschichte gut charakterisiert. "Der saubere, adrette Ossip erinnerte mich an alle die alten Männer, die ich kennengelernt hatte - an den Heizer Jakow, den Grossvater, den Vorleser Pjotr Wassilitsch. Sie alle hatten ein starkes Interesse in mir erregt, doch hatte ich das Gefühl, als sei es nicht leicht und nicht angehem, mit ihnen zusammen zu leben. Es ist, als ob sie einen die Seele aus den Leib frässen; ihre Refen, die gewiss sehr verständig sind, legen sich wie brauner Rost aufs Herz.<sup>14)</sup> Es ist leicht ersichtlich, dass solche Typen zwar verbal-denkerisch unschrieben werden können, ja müssen, aber nicht auf dem Wege der gedanklichen Analyse zustandegebracht wurden. Und zwar handelt es sich nicht darum, dass die "Erlebnisse" (das Signalsystem 1') bloss den Stoff liefern würde, der erst von Denken seine richtige Form erhält, vielmehr ist das Bild des Typus, die Synthese der verschiedenen Erlebnisse wesentlich in sich vollendet, wenn die verbal-denkerische Unschreibung erfolgt. Zumindest ist es in den meisten Fällen so; dass im Prozess der Ausarbeitung, der Synthese, dem Denken oft eine ausschlaggebende Rolle zufällt, ändert an dieser Grundtatsache nicht, da wir das ständige Zusammenarbeiten der beiden höheren Signalsystem stets als bezeichnendes Charakteristikum solcher Verhaltensweisen zur Wirklichkeit aufgefasst haben.

Natürlich wird im Leben die Proportion für die Inan-

spruchnahme der beiden höheren Signalsysteme je nach Gebiet und sogar je nach Einzelfall auf demselben Gebiet stark variiert. Es ist ohne weiteres einleuchtend, dass etwa in der Praxis eines Untersuchungsrichters dem Signalsystem 2 eine dominierendere Bedeutung zukommt, als in der eines Don Juans. Man muss aber nur realistische Meisterwerke wie "Schuld und Sühne" von Dostoiowski und "Les liaisons dangereuses" von Laocös auf die in ihnen niedergelegten psychologischen Tatbestände hin studieren, um zu sehen, dass selbst in solchen extremen Fällen prinzipiell doch von einer Zusammenarbeit, von einem wechselseitigen Ineinanderübergehen der beiden höheren Signalsysteme die Rede ist. (Wie in diesen Kapitel überhaupt, betrachten wir die Kunstwerke nicht ästhetisch, sondern bloss als Reproduktionen realer psychologischer Vorgänge, die in ihnen plastischer zur Geltung gelangen, als im durchschnittlichen Lebensberichten und zudem infolge ihrer allgemeinen Bekanntheit leichter nachprüfbar sind, als diese.) Auf der unmittelbaren Oberfläche ist der Roman Dostoiowskis wesentlich ein intellektuelles Duell, ausgefochten zwischen Raskolnikow und dem Untersuchungsrichter um die gedankliche Auslegung bestimmter Tatsachen, die mit dem Mord zusammenhängen, während aber die durchschnittlichen Detektivgeschichten sich auf ein blosses Komplizieren und auseinanderlagen der Indizien beschränken und sich damit von der Realität des Lebens entfernen, einen echten Lebenskampf zu einem Rechenexempel simplifizieren, gibt Dostoiowski ein wahres Bild gerade dieses entfalteteten Widerstreits. Von unserem Standpunkt ist dabei das Erfassen des Einzelfalles entscheidend. Die bestzusammengefügte logische Kette versagt, wenn sie sich an entscheidenden Punkten als psychologisch unmöglich, als der Persönlichkeit des betreffenden Einzelmenschen widersprechend erweist. Dessen Ergründung ist ebenfalls wenigstens weitgehend in vielen Fällen ein Problem der Echtheit im oben geschilerten Sinn. Eine wirklich lückenlose Kauselkette kann nur entstehen, wenn die die Indizien fundierenden Tatsachen, die oft nicht vollständig bekannt sind, z.B. in "Schuld und Sühne", es unbekannt ist, wo das geraubte Geld sich befindet, und die Psychologie des Verdächtigten mit seiner Tat sich nicht einmal annähernd decken. Es ist nicht hier der Ort, die so entstehenden Widersprüchlichkeiten auch nur annähernd zu skizzieren.

Nur soviel kann und muss hervorgehoben werden, dass dabei die beiden höheren Signalsysteme einander ergänzend, ineinander übergehend figurierten. Und diese Dialektik hat zur Grundlage, dass in beiden die Möglichkeit, sich von der Wirklichkeit zu entfernen, prinzipiell enthalten ist. Wie jede rein logische Verkettung der Indizien zu schweren Fehlschüssen führen kann, ebenso ist jede Menschenkenntnis jede Psychologie auf Grundlage des Signalsystems 1', nach einem treffenden Ausspruch Dostojewskis ein Stock mit zwei Enden. In den "Brüdern Karamassow" wird dies von ihm glänzend demonstriert. Staatsanwalt und Verteidiger bauen aus der Synthese der Indizien und der Psychologie "Brüder Karamassow"-s je einen lückenlosen Ablauf der Begebenheiten auf; beide sind logisch wie psychologisch zusammenhängend und einleuchtend - und keine der Auffassungen entspricht den Tatsachen. Das Zusammenarbeiten der beiden höheren Signalsysteme schafft also bloss grössere Möglichkeiten der Annäherung an die objektive Wirklichkeit, als jeden von ihnen allein zustandzubringen fähig wäre, es kann jedoch die Grundstruktur beider, die potentielle Tendenz sich von den Tatsachen zu entfernen (Lockerung der Beziehung zu den bedingten Reflexen/ die vollständig aufheben. Die wachsende Vervollkommnung beider Systeme, die von imperativen Bedürfnissen des gesellschaftlichen Lebens diktiert wird, kann deshalb nur eine gesteigerte Annäherung, nie ein vollständiges Decken hervorbringen.

Diese Dialektik des Aufeinanderangewissenseins der beiden Systeme, ist natürlich für jedes Gebiet verschieden. Wenn wir nun einen flüchtigen Blick auf Sexualität und Erotik werfen, so tun wir es betonterweise ausschliesslich in Hinblick auf unser gegenwärtiges Problem. Dass sich das sexuelle Leben der Tiere durchaus auf dem Boden der unbedingten und bedingten Reflexe abspielt, ist klar; auch die sogenannten sekundären Sexualcharaktere (Darwin) gehören selbstredend diesen Bereich an. Die gesellschaftliche Regelung der Sexualität sichert nun den Signalsystem 2 gewichtige Entscheidungen auf diesen Gebiet; dass sich die so geschaffenen Regeln als Sitte, Konvention etc. auswirkten, also vielfach zu bedingten Reflexen werden, hebt den fundamentalen Tat<sup>b</sup>bestand nicht auf, da die Entscheidung in strittigen Einzelfällen auf Grundlage von Verstandeskriterien (Vermögen, Familienbeziehung etc.) gefällt werden. Freilich zeigen einzelne Mythen, bei denen man sich natürlich vor naheliegenden Modernisierungen zu hüten hat, dass sich die individuelle

Liebe mit der Entstehung der Zivilisation immer stärker Bahn bricht. Es ist aber bezeichnend für die damals herrschende Anschauung, dass sie diese nicht als "normal" betrachtet, dass diese zumeist ab göttliche Belohnung oder Strafe erscheinen; so verschieden das Schicksal der Homerischen Helena von der Euripidäischen Phödra sei, ein so langer Weg von jener zu dieser führe, dieses Merkmal ist ihnen gemeinsam.

Uns interessiert hier in erster Reihe, dass in Laufe der Entwicklung immer mehr sekundäre und tertiäre Anziehungsmomente entstehen, die von der sexuellen Unmittelbarkeit immer weiter entfernt und gar nicht so selten nicht einmal körperlichen Charakters sind. Das, was wir gewohnt sind unter den Terminus Erotik zusammenzufassen, enthält eine Aura, eine Atmosphäre der Sexualität, deren letztthiniges Begründetsein auf unbedingte Reflexe natürlich bestehen bleibt, die oft alle Lebensäusserungen des Menschen durchdringt und das Geschlechtliche aus ihrer anfänglich isolierten Lage im Gesamt-leben der Menschheit heraushebt (in der antiken Knabenliebe war dies schon viel früher offenbar). Für uns ist dabei wichtig, dass sich damit wieder ein grosse Feld für die Wirksamkeit und Unentbehrlichkeit des Signalsystems 1' eröffnet. Denn die Anzeichen, die für die Menschen deutlich machen, dass sie für einander bestimmt sind, dass sie einander ergänzen, dass sie einander für das gegenseitige Wachstum unentbehrlich sind etc., können unmöglich einfache bedingte Reflexe sein. Ist doch den Menschen in vielen Fällen zuerst eine solche "Schlussfolgerung" bewusst - und kann sogar leidenschaftlich bewusst sein - bevor ihnen aus der Welt der unmittelbaren bedingten Reflexen klar wird, welche einzelne Eigenschaft des anderen dieses so distinkte Erlebnis hervorgerufen hat. Sein primärer Inhalt ist das blitzschnelle Erfassen des Wesens eines ganzen Menschen durch einen anderen ganzen Menschen, wobei die Intention einerseits auch hier auf die Echtheit seines Wesens gerichtet ist, andererseits jedoch dieses nicht bloss in ihrem Ansichsein zum Gegenstand der Intention wird, sondern - untrennbar davon - in ihrer Bezogenheit auf das eigene Ich.

Es ist hier natürlich unmöglich auf die ganze Komplexheit dieses Phänomens auch nur andeutend winzuzugehen. Wenn wir Othellos Geständnis über die Entstehung seiner Liebe zu Desdemona und der ihrer zu ihm anführen, tun wir dies um gerade dies Vielfältig-

keit und menschliche Universalität zum Ausdruck zu bringen. Bekanntlich hat Othello Desdemona viel aus seinen bewegten, heroischen Leben erzählt; sie hat ihn, das ganze in Zusammenhang ihr vorzutragen:

Ich willigt' ein,

Und lockte Thränen oft aus ihren Auge,  
 Wenn ich von jammervollen Schlägen sprach,  
 Die meine Jugend litt. Als ich geendet,  
 Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern;  
 Sie schwur, es wäre seltsam, wunderseltsam,  
 Es wäre rührend, unaussprechlich rührend;  
 Sie wünschte, dass sie's nicht gehört; und wieder,  
 Der Himmel hätte sie als solchen Mann  
 Geschaffen; und sie dankte mir, und bat mich,  
 Wenn ja ein Freund von mir sie lieben sollte,  
 Ich mög' ihn die Geschichte' erzählen lehren,  
 Das würde sie gewinnen. Auf dies Wort  
 Erklärt' ich mich.  
 Sie liebte mich um das, was ich bestenden;  
 Ich liebte sie, weil es sie so gerührt.

Sie nachträgliche verbale Zusammenfassung vereinfacht notwendigerweise die Kompliziertheit solcher Vorgänge. Das ist immer der Fall, wenn Erlebnisse diese Art post festum sprachlich umschreiben werden. Denn alle intellektuellen und moralischen Kategorien, die für beide in Bewegung geraten sind, reichen - einzeln und an sich genommen - nicht zur Erklärung aus. Eine noch so habe Bewunderung kann kalt, ein noch so tiefes Mitleid unerotisch bleiben. Es ist ein persönliches Ensemble dieser Gefühle und Gedanken mit der physischen Persönlichkeit (Gestalt, Stimme, Blick etc.) nötig, damit diese spezifische Erotik im beiden Menschen entstehe, und das Medium, in dem sie wahrgenommen, verarbeitet und zum einheitlichen Gefühl der Liebe synthetisiert wird, ist eben das Signalsystem 1°.

Wie wir gesehen haben, hat die Antike solche Gefühle mythologisiert, als von Göttern - in guter oder böser Absicht - gesandt aufgefasst. Auch die Liebenden selbst, oft auch ihre Umgebung haben - ohne sinnfällige Göttergestalten - eine Neigung hier zum Mythologisieren. Dabei sind diese Akte selbstredend - wenn auch nachträglich - durchaus in Vernunftkategorien ausdrückbar, auf ihre menschlichen

und gesellschaftlichen Komponenten zerlegbar. Es wäre interessant und wichtig, die Entstehungsgeschichte solcher Gefühle, solcher Erscheinungsweisen von menschlichen Beziehungen, von praktischer Menschenkenntnis näher zu betrachten. Ohne auf dieses Problem hier eingehen zu können, sei nur so viel bemerkt, dass die immer sichtbarer sich entfaltenden Differenzierungen und Synthesen sicherlich mit der im Laufe der Arbeitsentwicklung und der aus dieser entstehenden verwickelteren gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen ausgebildeten Bewegungs- und Empfindungsphantasie zusammenhängen. Goethe hat dies - gerade in direkterer Beziehung auf Erotik - in den "Römischen Elegien" klar ausgesprochen: "... ich denk' und vergleiche Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand." Diese Differenzierung dehnt sich allmählich auf des gesamte Bereich der menschlichen Lebensäußerungen aus. In der Antike äussert sich die hier waltende Dialektik vorwiegend in der Form des absoluten Übergewichte der transzendenten geistig-moralischen Schönheit über die körperlich-sinnliche, so dass für Plotin die äussere, eventuell hässliche Erscheinung eines Menschen von der inneren Schönheit völlig überschattet wird. Erst viel später tauchen in der erotischen Anziehung in engeren Sinne das interessante und ähnliche Formen (beauté du diable) erotisch positiv gewertet auf, und in einem ganz entgegengesetzten Sinn wie bei Plotin erhalten intellektuelle und moralische Eigenschaften eine erotische Bedeutung. Die Geschichte dieser Entwicklung fehlt noch; Tachernischewski widmet zwar den gesellschaftlichen Grundlagen des erotisch-sexuellen Gefölligen einige Betrachtungen, die als Feststellung dessen, was unter Bauern, was in der höheren Gesellschaft als gegenstand der Liebe geschätzt wird, schon darum höchst wertvoll sind, weil sie auf ein gesellschaftliches Grundphänomen wie Arbeit oder Müsiggang zurückgehen, für unser Problem bieten sie jedoch keinen Beitrag.<sup>15)</sup>

Selbstverständlich müsste von solchen fundamentalen gesellschaftlichen Tatsachen ausgehen. Wie bilden jedoch bloss den realen Spielraum der Entwicklung, den realen Umkreis jener körperlich-seelischen typischen Eigenschaften, unter denen die uns hier ausschliesslich interessierende individuell-erotische Wahl erfolgt. Sie bringen also gewissermassen jene bedingten Reflexe hervor, deren Weiterbildung zum Signalsystem 1' hier eigentlich zur Diskussion steht. Dabei darf natürlich nicht vernachlässigt werden, dass jene

bedingten Reflexe, die in den Menschen durch Umgebung, Erziehung etc. fixiert werden, auch ihren Geschmack im Erotisch-Sexuellen stark beeinflussen, wenn dieser Einfluss vielfach weitaus widerspruchsvoller ist, als ihn Tschernisewski annimmt. (Das Anziehende des Gegensatzes etc.) Auch die gesellschaftlich bedingten Verkehrsformen zwischen den Menschen, die mit ihnen verbundenen Gewohnheiten und Sitten wirken auf den qualitativen Spielraum des Erotischen - bis dahin unwirksame Reize auslösend, wirksame neutralisierend etc. - ein. Und je stärker die Liebe individuell wird, desto stärker spielt das Denken in die "Strategie und Taktik" der Liebesbeziehungen ein. Der von uns erwähnte Roman von Laclos ist eine wahre Enzyklopädie solcher Erfahrungen. Wenn wir jedoch auch hier die Weckselbeziehungen der beiden höheren Signalsysteme feststellen, so klaffen gerade hier Plan und Durchführung psychologisch auseinander, selbst in einen derart extremen Fall der vorsiegenden intellektuellen Leitung, wie bei Laclos, wird auf jeder konkreten Etappe eine sinnliche Evokation auf ihre vorausgesehenen Wirkungen hin in Szene gesetzt. Gerade die Sprache, das Signalsystem 2 muss hier rein als System der Evokation behandelt werden, soll die erotische Absicht erreicht werden. Im normalen Leben sind natürlich die Proportionen so verschieden, dass sie neue Qualitäten ergeben, Fälle jedoch, in welchen es zu irgendeiner Kooperation der beiden höheren Signalsysteme käme, sind sicher ebenso extrem und selten, wie die von Laclos geschilderten.

So sehen wir überall auf relativ entwickelter Gesellschaftsstufe, eine komplizierte, widerspruchsvolle Zusammenarbeit der Signalsysteme 1' und 2. Ohne uns auf die unmögliche (und hier auch nicht notwendige Aufgabe einzulassen, auch nur die allerwichtigsten Fälle aufzuzählen, sei hier nur noch kurz auf die pädagogische Praxis hingewiesen. Sicherlich ist sie letzten Endes von gesellschaftlich bedingten Prinzipien geleitet und geregelt, so dass Wissen und Nachdenken in ihr eine führende Rolle spielen muss. Jede solche Praxis aber - je länger sie ausgeübt wird, desto mehr-, lässt eine Reihe von ursprünglich gedanklich ausgearbeiteten Anwendungsmöglichkeiten der Prinzipien als bedingte Reflexe fixieren. Die typischen Kennzeichen eines guten oder schlechten, fleissigen oder faulen, klugen oder beschränkten etc. Schülers werden allmählich in der Praxis zu bedingten Reflexen, die spontane Reaktionen, sogar Urteile auszulösen pflegen. Je mehr die so gebildeten Typen den bewussten, durch Denken er-

arbeiteten Prinzipien entsprechen, eine desto festere Form der bedingten Reflexe nahmen sie auf. Der echte Pädagog ist jedoch im Klaren darüber, dass die Individualitäten nicht immer den so fixierten Typen-Rubriken entsprechen; die Ausnahmen - Begabungen, die den normalen Typus des guten und fleissigen Schülers, problematische Entwicklungsphasen, die nicht der Trägheit, Unaufmerksamkeit etc. zuschreibbar sind - können nur auf Grund der Echtheitsprüfung des menschlichen Kerns hinter der widersprechenden Oberfläche, also nur mit Hilfe des Signalsystems 1<sup>o</sup> wahrgenommen und verstanden werden. (Die Romano Makarenkos liefern eine Fülle von Beispielen für das hier Ausgeführte.) Das Signalsystem 1<sup>o</sup> wirkt hier also als Kontrolle und Korrektur gegenüber der Erstarrung zu bedingten Reflexen, die ursprünglich denkerisch ausgearbeitete Prinzipien waren.

Es erübrigt sich vielleicht, nochmals zu betonen, dass ein solches Kontrollsystem zwar ausserordentlich nützlich, ja unentbehrlich ist, jedoch an sich keineswegs die richtige Annäherung an die objektive Wirklichkeit, das Auffinden des Echten garantieren kann. Denn Irrtumsmöglichkeiten sind bei den Inwirksamkeitstreten des Signalsystems 1<sup>o</sup> - prinzipiell - ebenso vorhanden, wie beim Signalsystem 2. Abstrakt-strukturell handelt es sich um dieselbe Fehlerquelle: da beide Signale von Signalen sind, kann sich die Beziehung zu den die objektive Wirklichkeit unmittelbar anzeigenden Signalen lockern, ja weitgehend lösen. In der konkreten Praxis spielt sich diese Lockerung, die eine Kehrseite der unumgänglich notwendigen Verallgemeinerung und Synthese ist, in beiden höheren Signalsystemen in verschiedener, oft entgegengesetzter Art ab; daran kann das eine als Korrektur für das andere dienen und die positive Bedeutung dieser wechselseitig Kontrolle wird durch das Leugnen ihrer Unfehlbarkeit keineswegs bestritten.

Diese Lage können wir auch beim nächsten Beispiel, das wir zum Erhellten des Komplexes Menschenkenntnis anführen, wahrnehmen. Sicherlich sind viele auf die Erfahrung gestossen, dass bei der ersten Begegnung mit einem Menschen ein sehr deutliches Bild seines Wesens entsteht, und zwar mit einem distinkten und stark subjektbezogenen Gefühl der Bejahung oder Verneinung seiner Persönlichkeit unzertrennlich verbunden. Es kommt nun häufig vor, dass im Laufe des späteren Kennenlernens des betreffenden Menschen seine

Gespräche, Werke, Taten etc. diesen ersten Eindruck strikt widersprechen, so dass wir diesen als falsch beiseiteschieben, zuweilen sogar ganz vergessen. Es kann in solchen Fällen mitunter ein intimes Zusammenwirken, sogar eine persönliche Freundschaft entstehen, bis einen bei einer Gelegenheit plötzlich klar wird, dass der erste negative Eindruck in Bezug auf den echten Charakter des betreffenden Menschen richtiger war, als die angehäuften Erfahrungen langer Jahre. Ebenso ist das Entgegengesetzte möglich, nämlich das Vernachlässigen des Verkehrs mit einem Menschen, trotz des günstigen ersten Eindrucks und eine spätere Reue, als eine zufällige Neubeggnung diesen verifiziert. Es wäre selbstredend völlig irreleitend, diese ersten Eindrücke zu unfehlbaren Visionen eines tiefen Instinkts zu mythologisieren. Diese können ebenso falsch sein, als langsam angesammelte Erfahrungen, ja werden es sehr oft sicher auch sein. Jedoch die blosser Tatsache, dass ein solches Vorwegnehmen der Erfahrungen durch einen ersten Eindruck gerade in Bezug auf Echtheit recht behalten kann, weist wiederum sehr deutlich auf die Rolle des Signalsystems 1' im Alltagsleben hin: auf die Möglichkeit vermittels einer evokativen Synthese Wesentliches über den Charakter eines Mitmenschen erfahren zu können.

Wir hoffen, dass unsere bisherigen Darlegungen die Funktion des spezifisch Evokativen im Alltagsleben klargelegt haben. Es ist von Standpunkt der physiologisch-psychologischen Erkenntnis des Menschen ebenso fehlerhaft die Evokation ausschliesslich als ästhetische Kategorie zu behandeln, wie wir dies bereits in Bezug auf die Phantasie angedeutet haben. Indem wir in der Evokation eine besondere - aktive wie passiv - Mitteilungsform des Alltagslebens erblicken, fassen wir eine gewaltige Masse von Phänomenen, die der gesellschaftliche Verkehr der Menschen miteinander hervorbringt und die mit dessen Entfaltung quantitativ wie qualitativ ständig zunehmen, zusammen und erweitern damit den Begriff der Mitteilung, der bisher zumeist allen sehr darauf reduziert wurde, was durch die Sprache genau bestimmt ausdrückbar ist. Wir haben bereits auf die mit dem Signalsystem 2 gemeinsame Kennzeichen dieser Mitteilungsform hervorgehoben, die Verallgemeinerung (die Entfernung von den unmittelbaren Eindrücken der Wirklichkeit, die die bedingten und unbedingten Reflexe uns darbieten (und die damit aug verbundene Möglichkeiten von Fehlschlüssen, die aus einer allzugrossen, über die Grenzen der berechtigten und darum notwendigen Verallgemeinerung der Elemente, ihren Zusammenhangs, ihrer Kombination, etc. folgen. Wenn wir den Ausdruck Fehl-

schluss auf die von Signalsystem 1' bewertkstelligten Synthesen verwenden, begehen wir unseres Erachtens keine unberechtigte Übertragung der Formen eines Gebiets in das andere. Gute Beobachter kommen, ohne ausdrücklicher Weise unser Problem zu stellen, zu sehr ähnlichen Ergebnissen. Erinnern wir uns daran, was Aristoteles über Enthymen und Paradeigms, Pawlow über Intuition gesagt hat. Fügen wir dem noch einen interessanten Ausspruch Jean Pauls hinzu. Er untersucht die komische Wirkung der Kontraste und erblickt ihre formelle Voraussetzung darin: "die Allmacht und Schnelle der sinnlichen Anschauung zwingt und reißt uns in dieses Irr-Spiel hinein." Er stellt jedoch zugleich fest, dass keineswegs jeder grelle Kontrast eine komische Reaktion auslöst und findet "gleichsam einen Syllogismus der Empfindungen", der den Kontrast diese oder jene Wirksamkeit verleiht.<sup>16)</sup>

Alldas zeigt die starke Gegenstandsbezogenheit der Evokation. Beide höheren Signalsysteme entfernen sich von jener Unmittelbarkeit, die die unbedingten und bedingten Reflexe uns kommunizieren. Sie tun es jedoch deshalb, um sich der konkreten Gegenständlichkeit der Außen- und Innenwelt umfassender, tiefer, reicher, vielseitiger annähern zu können, als dazu die unbedingten und bedingten Reflexe fähig sind. Es ist also - auch auf dem Niveau des Alltagslebens - grundfalsch, aus der notwendigen Verankertheit der Evokation im Subjekt auf ihre bloße Subjektivität zu folgern. Die Intention auf Gegenständlichkeit ist natürlich in beiden höheren Signalsystemen durchaus verschiedenartig: während das Signalsystem 2 von Anfang an Abstraktionen schafft (Worte), um auf zuweilen sehr komplizierten Umwegen zu einer begriffenen, objektiven Wirklichkeit zurückzulangen, bleibt die Gebundenheit an das Unmittelbare der Sinneindrücke im Signalsystem 1' erhalten, ja, erfährt sogar eine starke Intensivierung; dieser wohnt jedoch die Tendenz inne, die Gegenständlichkeit und deren Zusammenhänge, die in der wirklichen Unmittelbarkeit der uns gegebenen Welt verborgen sind, durch die Evokation erlebbar, in einer eigenartigen Weise bewusst zu machen. (Wir haben in unseren früheren Betrachtungen immer wieder darauf hingewiesen, dass die evokativ erlangten Erlebnisse stets nachträglich in den Kategorien der Sprache und des Denkens umschreibbar, also nicht irrationalistischen Charakters sind. Über die Eigenart dieser Transposition ins Begriffliche werden wir in einen der folgenden Ab-

schnitte ausführlich sprechen.) Endlich hängt mit dieser Beschaffenheit der beiden höheren Signalsystems ihr ausgesprochen gesellschaftlich-geschichtliches Wesen zusammen. Es ist wiederum nicht unsere Aufgabe den historischen Charakter den anderen Reflexe zu untersuchen. Es ist ebenso sicher, dass die überwiegende Mehrzahl unserer bedingten Reflexe gesellschaftlich-geschichtlich entstanden ist, wie dass es viele unbedingte Reflexe gibt, die strikt mit dem anthropologischen Wesen des Menschen zusammenhängen, ja eventuell sogar aus den tierischen Zustand entstammen. Die beiden höheren Reflexsysteme sind jedoch Organe des Menschen, um eine sich gesellschaftlich-geschichtlich wandelnde Welt, das in ihr stets entstehende Neue zu bewältigen. Auch wenn das Denken sich rein auf die von Menschen unabhängige objektiv Wirklichkeit der Natur konzentriert, sind die aufgeworfenen Fragen, die gedankliche und technische Apparatur ihrer Lösung gesellschaftlich-geschichtlich bedingt. Und da das Signalsystem 1' vor allem, der Erkenntnis des Menschen dient (wohlbemerkt: vor allen, nicht ausschliesslich) ist sein gesellschaftlich-geschichtlicher Charakter noch prägnanter ausgebildet.

Das können wir leicht sehen, wenn wir einen Blick auf ein so allgemeines Phänomen, wie das Lachen werfen. In seiner entwickelten Form ist es zweifellos etwas spezifisch Menschliches. Man darf aber nicht vergessen, dass auch beim Menschen ein Lachen als unbedingter Reflex vorhanden ist: das Lachen infolge des Kitzelns. Darwin führt ein ähnliches Beispiel bei einem jungen Schimpansen an<sup>17)</sup>, sicher lassen sich ähnliche Reaktionen auch bei manchen Haustieren - Hund, Katze, Pferd - feststellen, wobei in allen diesen Fällen die Frage offenbleibt, wie weit darf man die so hervorgeworfenen Lustgefühle als Lachen interpretieren? Noch sicherer ist es, dass das menschliche Leben ein Lachen kennt, das einfach als Wirkung bedingter Reflexe aufgefasst, werden muss. Dass spontan ausbrechende Lachen beim Anblick von Menschen, die ungewohnt aussehen, sprechen, oder gekleidet sind, die aus gesellschaftlichen Vorurteilen verachtet werden, etc. ist ein deutlicher Beleg einer solchen Sachlage, ebenso wie die Tatsache, dass die gesellschaftliche Entwicklung viele solche spontan wirkende Lächerlichkeiten ausmärzt (es gehört oft zur richtigen Erziehung, den Kindern ein solches Lachen abzugewöhnen), sowie gleichzeitig neue Formen derartiger

spontan-automatischer Reaktionen schafft. Dazu gehört noch, dass gerade diese Art von Lächerlichkeit in den verschiedenen Schichten derselben Gesellschaft verschieden, ja zuweilen völlig entgegengesetzt erscheinen kann; aussehen, Sprache, Gebärden, Tracht etc. das Stachters können für den Bauer komisch erscheinen und umgekehrt.

Alldies muss als Fundament des Lachens im Alltag zur Kenntnis genommen werden, um das für uns eigentlich interessierende Phänomen des Lachens in seiner wahren Eigenart erkennen zu können. Dienes selbst ist ein universelles Ausdrucksmittel, das instande ist, eine ungeheure Skala menschlicher Empfindungen, Stellungnahmen, Verhaltensarten etc. sofort - ohne Vermittlung der Sprache - kommunizierbar zu machen. Es ist allgemein bekannt, eine wie grosse Abstufung das Lachen von fast unbemerkbaren Lächeln bis zum Lachen aus vollen Halse haben kann. Dabei handelt es sich hier um viel mehr als um eine blosse, wenn auch qualitativ differenzierte Steigerung der Intensität. Jede Art des Lachens hat nämlich erstens die verschiedensten Richtungen, man kann für oder gegen jemanden, wohlwollend oder feindlich, bewundernd oder verächtlich etc. lachen. Zweitens charakterisiert das Lachen nicht bloss seinen auslösenden Anlass, und zwar in beziehung zu dem Objekt des Lachens, sondern zugleich untrennbar davon, auch in dem des Subjekts selbst. Güte oder Böswilligkeit einen Menschen kommt z.B. in seinem Lachen ebenfalls spontan zum Ausdruck. Aber darüber hinaus ist das Lachen eines der deutlichsten Symptome dafür, was wir die Echtheit des Menschen genannt haben: Aufrichtigkeit oder Verschalgenheit, Naivität oder Ränkesucht, Wohlwollen oder Bösartigkeit Weltoffenheit oder Geheimmtheit etc. äussern sich unmittelbar in den verschiedenen Arten des Lachens, und zwar nicht in jener Abstraktheit, zu der uns eine solche Aufzählung sprachlich zwingt, vielmehr in genau konkretisierten Nuancen, exakt auf die seelische Ganzheit des jeweils lachenden Menschen bezogen. Alle Abstufungen, die eine entwickelte Literaturkunde für die Komik feststellt, von der unerbittlichen Satire, von Ironie und Selbstironie bis zum nachsichtigsten Humor sind an sich im Lachen des Alltagsmenschen enthalten und können von einem guten Menschenkenner leicht wahrgenommen werden.

Drittens zeigt sich darin der gesellschaftlich-geschichtliche Charakter des Lachens; freilich ist weder seine Geschichte, noch seine Soziologie bis jetzt historisch erfasst worden. Einiges

wissen wir aus der Wandlung der Objekte des Lachens (des Auslachens); schon hier zeigt sich deutlich ein Prozess der Zivilisierung, der Humanisierung, vor allen darin, dass in Entstehen des lachhaften Objekte die individuellen Züge immer stärker hervortreten. Das hat natürlich die unwillkürliche Bezogenheit des Lachens auf das Typisch nicht aus. Diese ist im blossen Akt des Lachens unaufhebbar enthalten: wenn wir über jemand lachen, so ist darin sein spontanes, keineswegs immer bewusstes Einreihen in eine bestimmte gesellschaftlich-menschliche Rubrik enthalten. Der grosse Fortschritt besteht aber darin, dass in steigenden Masse des individuelle in den Vordergrund tritt; es wird nicht mehr bloss etwas allgemein Typisches ausgelacht (der Krüppel, der Frende etc.), sondern eine bestimmte, widerspruchsvolle, persönliche Aeusserungsweise eines solchen Typs. Wenn wir hier der Deutlichkeit wegen Lessings Riccaut de la Marliniere den einfachen Auslachen des Fremden gegenüberstellen, so sprechen wir darüber, wie überall in diesen Betrachtungen, nicht als von einer künstlerischen Gestaltung, sondern als von einer nenen Gefühlsweise. Diese äussert sich darin, dass nicht mehr ein Typus schlechthin als lächerlich erscheint, sondern bestimmte gesellschaftlich-menschliche Aeusserungsweisen, die zwar diesen Typus zukommen, jedoch nicht absolut und mechanisch mit seiner blossen Existenz verbunden sind. Das scheint auf den ersten Anblick den Umkreis des Lächerlichen einzuzengen und tut es auch in gewisser Hinsicht. Es ist aber darin zugleich seine Erweiterung enthalten, indem diese Differenzierungen des Lächerlichen nicht nur die überkommene Absolutheit im lächerlichen Wesen bestimmter Typen auflöst, sondern zugleich möglich macht, andere Typen, an denen bis dahin nichts Lächerliches wahrgenommen wurde, ebenfalls - in bestimmten Fällen, bei bestimmten Proportionen der menschlichen Eigenschaften etc. - zum Objekt des Lachens zu sachen. Molières Aloeste in "Misanthrope" ist eine deutliche Relevation solcher gesellschaftlich-geschichtlichen neuentstandener Gefühle und Lessings Polemik gegen Rousseaus Auffassung der Tendenz Molières illustriert diese Empfindungsweise sehr konkret, dass auch gewisse Erscheinungsformen der Tagend, indem sie diese mit Entstellungen zum Ausdruck bringen, komisch wirken können.<sup>18)</sup> Wir haben hier natürlich nicht die Möglichkeit, diese und ähnliche Tendenzen auch nur in grössten Umrissen zu verfolgen; ihre Erwähnung

diante bloss dazu, um etwas von der Entwicklungsrichtung des Lachens im Leben ahnen zu lassen, nämlich, dass die Objektswelt, auf welche der Mensch mit Lachen reagiert, ständig grösser und differenzierter wird, wodurch selbstredend auch dessen subjektive Seite immer nuanciertere, kompliziertere Tatbestände des Lebens im Akt des Lachens zusammenzufassen, zu synthetisieren, sich ständig weiter ausbilden muss. Auch in dieser gesellschaftlich-geschichtlichen - und nicht einfach anthropologischen - Wesensart des Lachens, in seiner wachsenden Befähigung, aus neuen Tatbeständen spontan und sofort entsprechende Folgerungen zu ziehen, zeigt sich seine Entwicklungsrichtung, die aus ursprünglich unbedingten und bedingten Reflexen zum Signalsystem 1' führt. (Auch hier sei bemerkt, dass die Menschen im Allgemeinen durchaus fähig sind, über Objekt und Ursache ihres Lachens sich nachträglich rational und verbal Rechenschaft zu geben.)

Diese Frage musste darum etwas eingehender betrachtet werden, weil wir es hier mit einer Aeusserungsweise des Signalsystem 1' im Leben zu tun haben, für die ein eventueller Ersatz durch das Signalsystem 2 überhaupt nicht in Frage kommt. (Der vorwiegend verbale Witz umfasst längst nicht das ganze Terrain des Lachens.) Ähnliche Weisen der Reaktion auf die Aussenwelt sind im gesellschaftlichen Leben der Menschen gar nicht selten. Es genügt, wenn wir auf das Weinen hin weisen, wo eine ähnliche differenzierende Entwicklung vor sich gegangen ist und vor sich geht, wie beim Lachen. Oder man denke an das Schweigen als Ausdrucksmittel des zwischenmenschlichen Verkehrs. Sicher spielen schon in Anfangsstadien eine beträchtliche Rolle, wie im verachtungsvollen Schweigen am Marterpfahl, wie im ehrfurchtsvollen Schweigen der Jugend in Gegenwart der Aeltern etc. Natürlich handelt es sich auch hier vielfach um stark fixierte bedingte Reflexe, die von der herrschenden Sitte bestimmt sind. Ohne hier nochmals auf die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung einzugehen, kann unschwer beobachtet werden, dass die Differenzierung des Schweigen sich extensiv wie intensiv ständig entfaltet. Sein gesellschaftlicher Charakter zeigt sich schon darin, dass es zu einem wichtigen oder akzessorischen Element des unmittelbaren Verkehrs der Menschen miteinander wird; angefangen mit den kürzeren oder längeren Pausen in Gespräch, die dazu dienen das Gewicht des Gesprochenen zu verstärken oder abzuschwächen, führt der Weg zu einem länger durchhaltenen Schweigen, wodurch der Gesprächspartner entweder zum

Aussprechen dessen, was er lieber geheingehalten hätte, provoziert werden soll (Strindberg schildert in seinen Einakter "Die Stärkere" eine solche Situation) oder aber zum Verstummen, zum Verschwinden veranlasst wird, zum Schweigen, das Verlegenheit und innere wie äussere Unsicherheit ausdrückt und zum Schweigen, worin gerade die Selbstsicherheit zum Ausdruck kommt, gibt es hier unzählige Nuancen. Von unserem Standpunkt ist dabei hervorzuheben, dass es einerseits auf diesem Niveau keine völlig eindeutige Ablesbarkeit des Schweigens aus bestimmten Kennzeichen geben kann, wie bei den im gesellschaftlichen Leben wirksamen genau fixierten bedingten Reflexen; unmittelbar, isoliert betrachtet kann jedes Schweigen sehr verschiedenartig ausgelegt werden. Andererseits hat aber doch jedes Schweigen sein eigenes Kolorit, seine eigene Atmosphäre, von welcher ausgehen sein individueller, momentaner Sinn, ja sogar die Echtheit oder Unechtheit des so schweigenden Menschen genau erfasst werden kann.

Das Medium, das die eindeutige Verständlichkeit des Schweigens vermittelt, ist eben die Stimmung, die es erweckt. Stimmung ist ein verhältnismässig Wanderner Ausdruck, obwohl die uns überlieferten Dokumente zeigen, dass ihr Vorhandensein, des angemessene Reagieren auf sie wesentlich älter ist, als das Aufkommen der genauen Bezeichnung. Hier ist gerade das wichtig, dass etwas genau Bestimmbares - und darum nachträglich verbal umschreibbares - evokativ ohne sprachliche Vermittlung mittelbar wird. Ja, es ist durchaus möglich, dass in gewissen Lagen die Sprache, der sprachlich ausgedrückte Gedanke selbst einer solchen evokativen Wirkung untergeordnet wird. Wir wollen gar nicht auf bereits früher gestreifte Fälle zurückkommen, wo bei dem Trösten eines Menschen, bei einer Liebeserklärung oder Erberung das Wort zum blossen Vehikel einer stimmungshaften Gefühls-evokation wird. Es gibt dafür einfachere, prosaischere Beispiele. Gottfried Keller beschreibt, wie das Ehepaar Salander seiner in Unglück geratenen Tochter ein telegraphisches Lebenszeichen schicken will. Martin Salander setzt es auf, seine Frau ist aber damit unzufrieden und unschreibt es. Sie hatte die gleich harten Steinblöcken dastehende Haupt- und Zeitwörter mit den dazugehörigen, zu verbindenden Kleinwörtern versehen, sonst aber nichts geändert. "Und Salander wundert sich: "Es nimmt sich in der Tat urplötzlich fein und herzlich aus." Der gäeiche Sinn erhielt eben einen neuen Stimmungs-

gehalt. Dieser Tatbestand durchdringt nun den ganzen Verkehr der Menschen miteinander. Wir sprechen davon, dass ein Zimmer bewohnt oder unbewohnt, persönlich oder farblos, gemütlich oder ungemütlich, ja unheimlich etc. wirkt. Es handelt sich dabei primär nicht darum, ob die Einrichtungsstücke für sich angesehen hervorragend oder minderwertig sind, denn ein mit sehr schönen Möbeln ausgestattetes Zimmer kann einen kalten und abstossenden Eindruck erwecken, während z.B. Tolstoi richtig beschreibt, dass als Konstantin und Kitty Lewin dessen sterbenden Bruder in einen schlechten Provinzgasthaus aufsuchen, es Kitty rasch gelingt, mit einigen Umstellungen, mit Hilfe weniger mitgebrachter Kleinigkeiten aus dem abstossend ungemütlichen Hotelzimmer etwas heimatlich Anmutendes zu schaffen.

Immer wieder ist hier vor allen vom Ensemble die Rede, jede Einzelheit hat nur eine untergeordnete, symptomatische Bedeutung und die Stimmung entsteht als ein jeweils konkretes System der einheitlichen evokativen Wirkung aus der Zusammenfügung verschiedenster Einzeleindrücke und Assoziationen. Dazu ist zu bemerken, dass diese einheitliche Stimmung keineswegs immer bewusst hervorgebracht wird. Die von uns angeführten Beispiele sind allerdings eines solchen Charakters und sicher kommen derartige im Leben häufig vor. Es ist aber zu bedenken, dass in vielen Fällen das Entstehen der Stimmungsevokation - auch wenn sie bewusst hervorgerufen wird, - den Eindruck der Spontansität, des nicht "Gemachten" voraussetzt, um eine echte Wirkung erzeugen zu können. Und es gibt ebenfalls nicht wenige Fälle, in denen das Entstehen einer Stimmung gerade das subjektive Unbeabsichtigte voraussetzt. Ein Zimmer muss natürlich richtig, zweckmässig eingerichtet sein, um die Stimmung der Wohnlichkeit auszustrahlen; die darin zur Geltung gelangende Zweckmässigkeit muss jedoch keineswegs ein objektiv-technisches Optimum sein, vielmehr ein Angepasstsein an höchst persönliche Bedürfnisse, die sowohl von Standpunkt einer sachlichen Vervollendung, wie von dem einer stimmungshaften Einheitlichkeit einen zufälligen Charakter haben müssen. Die Evokation einer solchen persönlich-momentanen Wesensart ist für die Stimmung auch dort bezeichnend, wo hinter ihr, wie wir gesehen haben, als Motor eine bewusste Absicht steckt. Nur indem diese nicht zum Vorschein kommt, kann normalerweise eine Stimmung entstehen; das allzu deutlich Stimmungshafte wirkt oft ernüchternd oder gar komisch.

Wir hoffen mit alledem deutlich gemacht zu haben, dass jene Reflexe, die als Signalsystem 1' zusammengefasst wurden, unmöglich als einfache bedingte Reflexe im Sinne Pawlows aufgefasst werden können, dass sie vielmehr, ebenso wie die des Signalsystems 2 Signale von Signalen sind. Auf gewisse wichtige Züge einer strukturellen und funktionellen Verwandtschaft zwischen diesen beiden höheren Signalsystemen haben wir ebenfalls wiederholt hingewiesen. Dabei muss jetzt bloss erstens bemerkt werden, dass beide erst im Zusammenhang mit der Arbeit überhaupt entstehen konnten. Allerdings versteht es sich von selbst, dass die Arbeit für den Menschen Lebensbedingungen, Bedürfnisse, Fertigkeiten etc. schafft, die notwendig über das Gebiet der Arbeit im engeren Sinne hinausweisen müssen. Das ist für das Signalsystem 2 ohne weiteres einleuchtend. Wir glauben aber auch gezeigt zu haben, dass als Basis für das Signalsystem 1' nicht nur die Arbeit, sondern auch die Muse - die nur auf der Grundlage der Arbeit entstehen kann - zu betrachten ist. Wie die Sprache, so auch die untereinander höchst verschiedenen, heterogenen Erscheinungsweisen des Signalsystems 1' sind in jenen gesellschaftlich-geschichtlichen Prozess produziert, der mit der Menschwerdung des Menschen durch die Arbeit einsetzt. Während aber die Sprache sich von Anfang an in einer unzweideutig erkennbaren Art selbständig verkörpert, bleiben die Erscheinungsweisen des Signalsystems 1' zerstreut, unobjektiviert, miteinander nur durch das erlebende Subjekt verbunden. Erst durch die Kunst entsteht, wie wir sehen werden, eine deutliche Objektivierung für diese Signale. Wir haben jedoch schon früher von der pluralistischen Struktur der ästhetischen Späre gesprochen, so dass die Einheitlichkeit dieses Signalsystems auch hier bei weitem nicht so eindeutig augenfällig ist, wie die des Signalsystems 2, für welches sowohl die Strafe des Alltags wie die der Wissenschaft weitaus unmittelbarer evidente Objektivierungen darbietet. Zweitens sei noch kurz, das Psychologische ergänzend, auf die kategorielle Struktur der von Signalsystem 1' erfassten Objekte hingewiesen. Wenn man die von uns angeführten Fälle überdenkt, so wird man leicht bemerken, dass in den so erfassten Gegenständen Kategorien wie Substantialität und Inhärenz vorherrschen, während, wenn sie nachträglich mit Hilfe des Signalsystems 2 be-

wusst gemacht werden, sie vielfach bereits vor allen als Kausalbeziehungen erscheinen, freilich nicht unbedingt und ausschliesslich so und ohne notwendigerweise ihren ursprünglichen Charakter ganz zu verlieren. Schon das weist auf das Aesthetische als höchsten und adäquatesten Erfüllungsort des Signalsystem 1' hin, und zeigt abermals - wovon bei Behandlung dieser Kategorien bereits die Rede war - dass die weitgehende zwangsläufige Ablösung von Substantialität und inhärenz durch Kausalität keineswegs deren Verschwinden oder Entlarvung als unexistent, als bloss subjektiv erweist, sondern nur die sachlich wie historisch unvermeidliche Abzweigung zwischen zwei möglichen Weisen der Apperzeption der Welt durch den Menschen: zwischen desanthropomorphisierender und - berechtigt - anthropomorphisierender Widerspiegelung. Wenn wir nun nochmals darauf hinweisen, dass die Funktion des Signalsystems 1' es notwendig mit sich bringt, dass es ständig in andere Signalsysteme umschlägt, so wird es verständlich, warum es bisher von der Psychologie nicht als einheitliches Phänomen erkannt und anerkannt wurde. Die Umrisse dazu, sozusagen den methodologische Ort versuchten diese Betrachtungen zu bestimmen. Ihren wirklichen Abschluss können sie naturgemäss erst in den nächsten Abschnitten erhalten, wo wir versuchen werden, die Bedeutung dieses Signalsystems für die Kunst klarzulegen.

### III.

#### Indirekte Hinweise (Haustier, Pathologie)

Bevor wir jedoch zur Darstellung der Rolle des Signalsystems 1' in der Kunst übergehen, wollen wir unser Phänomen von zwei - gewissermassen negativen, indirekt ergänzenden Seiten - noch deutlicher machen, indem wir einerseits unsere Aufmerksamkeit auf verwandte Reflexe bei einzelnen Haustieren richten, andererseits das Problem ins Auge fassen, ob gewisse Geisteserkrankungen auf beide höheren Signalsysteme im gleicher Weise einwirken. Betrachten wir zuerst die Lage der Haustiere. Um für die wahre Beschaffenheit und Entwickelbarkeit ihrer Reflexsysteme den richtigen Gesichtspunkt zu gewinnen, müssen wir vorerst über jene "Revolution" in ihren Lebensbedingungen zur Klarheit kommen, die die Verwandlung ihrer Existenz in Freiheit zu der im ständigen Verkehr mit den Menschen bedeutet. Vor allen - und das bezieht sich auf jedes Haustier und auch auf jedes, das in Gefangenschaft gehalten wird - fallen die zwei wesent-

lichsten Faktoren der Umwelt weg, die im normalen Leben der Tiere ihre unbedingten und bedingten Reflexe hervorgebracht haben: Nahrungssuche und Verteidigung der stets gefährdeten Existenz. Es entsteht also eine Art von Analogie zur Musse und zur "Sekurität", deren Folgeerscheinungen jedoch sehr kritisch zu behandeln sind, da die Musse und die Gesicherheit als Produkt der eigenen Arbeit und der von ihr geschaffenen Lebenszustände etwas qualitativ anderes vorstellt, als jene, die rein durch fremde Gewalt einem Lebewesen aufgedrungen werden. Dazu werden einige Haustiere - vor allen Pferd und Hund, aber auch Affen, mit denen in der Gefangenschaft experimentiert wird - vor teilweise vollkommen neue Aufgaben gestellt, die nicht, wie bei den Menschen aus ihrer eigenen Selbstwertung organisch herauswachsen, die ihnen vielmehr ausschliesslich die Bedürfnisse der Menschen aufzwingen. Natürlich muss das Tier, infolge seiner früheren Entwicklung, bestimmte physiologische und sogar psychologische Voraussetzungen zu einem solchen Gebrauch besitzen, die auszuübenden Verrichtungen bedeuten jedoch einen Sprung der früheren Entwicklung des Tieres gegenüber. Natürlich erscheint die Krassheit des so entstehenden Abstands in der Praxis dadurch gemildert, dass viele Tiere Generationen hindurch für diesen neuen "Beruf" trainiert und gezüchtet werden. (Rennpferd, Jagdhund.) Aber auch dadurch wird dieser qualitative Abstand nicht aus der Welt geschaffen: nicht nur die Aufgaben und die Bedingungen ihrer Durchführung sind von Menschen erdacht und stehen dem Tier als eine fertige, nicht selbstgemachte Aussenwelt gegenüber, sondern auch die Psychologie ist von diesen Voraussetzungen aus bedingt (Jagen bei einem wilden Tiere und Stellen des Wildes bei der Jagd, Trab als Gangart des Pferdes etc.).

Es ist klar, dass das Tier hierbei vollkommen neue Reflexe auszubilden und zu fixieren hat, die sehr oft seinen angeborenen Instinkten diametral widersprechen, wodurch sie Aufgaben, Schwierigkeiten zu bewältigen haben, welche ebenfalls oft weit über ihren naturgegebenen Horizont hinausweisen. Pawlow hat in der Beschreibung eines seiner Hundexperimente richtig auf den Typus einer hier auftretenden zentralen Schwierigkeit hingewiesen. Es handelt sich darum, dass der Hund auf einen Lichteffect so zu reagieren hat, dass dieser dreimal nicht bestätigt wird (der Hund erhält keine Wahrung) und erst nach dem vierten Auftauchen des Lichtsignals soll die Bestätigung erfolgen; und die Aufgabe der Hundes ist nun, auf diesen kompli-

zierten Vorgang mit richtigen bedingten Reflexen zu reagieren. Pawlow fasst die Ergebnisse so zusammen: "Ein Mensch würde auf Grund seines allgemeinen Zahlbegriffe sehr einfach urteilen, aber der Hund hat keinen solchen allgemeinbegriff. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als das Licht an Hand irgendwelcher Empfindungen zu unterscheiden, die der Ausarbeitung eines Hemmungsprozesses bei verschiedenen verspäteten Reflexen analog sind. Wenn das ganze System aus wiederholten gleichartigen Lichtreizen bestünde, würde er offensichtlich das erste, zweite und dritte Licht ohne Schwierigkeiten von vierten unterscheiden. Bei unserer Versuchsanordnung aber waren die Lichtreise zwischen andere Reise gestellt worden, die zudem unterschiedlich waren, stark und schwach, positiv und negativ. Die Bedingungen der Aufgabe waren ausserordentlich schwer. Dessen ungeachtet bewältigte der Hund diese Aufgabe und entwickelte tatsächlich auf die ersten drei Lichtreise eine Hemmung, auf den vierten aber einen vollständigen positiven Erregungsprozess."<sup>1)</sup> Dabei sind zwei Momente bemerkenswert: erstens steht das Tier vor einer Aufgabe, die der Mensch vermittlels seines Zahlbegriffes (oder in anderen Fällen seiner Vorstellungungen) einfach lösen kann, die aber für das Tier, das solche Begriffe, zu bilden nicht imstande ist, ausserordentliche Schwierigkeiten bietet. Pawlow ist sich auch darüber ganz im klaren, dass die Erklärung dieses Phänomens für seine bisherige Reflexenlehre nicht ohne weiteres, nicht glatt und einfach gegeben ist. Beim Hundexperiment spricht er, wie wir schon haben, viel allgemeiner und verschwommener als er sich sonst auszudrücken pflegt, es bliebe dem Hund nichts übrig, als "das Licht an der Hand irgendwelcher Empfindungen zu unterscheiden"; und beim Affenexperiment: "Es wäre im höchstem Grade interessant, dahinterzukommen, mit welchen physiologischen Verfahren im einzelnen er das Ziel erreicht."<sup>2)</sup> Zweitens hebt er besonders hervor, dass fast alle Hunde an dieser Aufgabe scheiterten, mit Ausnahme zweier Geschwister, bei denen die Beweglichkeit des Reagierens besonders stark entwickelt war.

Natürlich reagieren die Tiere einer Art auch in der Freiheit nicht völlig gleichartig auf ihre Umgebung. Ist es ja eine der grössten wissenschaftlichen Taten Pawlows, dass er die Verschiedenheit der Typen im Nervensystem der Hunde konkret und exakt herausgearbeitet hat. Wir haben aber bereits darauf hingewiesen, dass die "künstliche" Welt der Experimente weitaus schwierigere Aufgaben

stellt, als ihr normales Haustierdasein, wobei nochmals zu bemerken ist, dass auch dieses weitaus komplizierter ist, als das den in Freiheit lebenden Tiere natürlich. Es ist klar, dass der Unterscheidung an "Begabung" im Verhältnis zum Schwererwerden der Reaktionsbedingungen immer differenzärter hervortreten muss. Und wir müssen dabei stets in Auge behalten, dass es sich nicht nur um physische Unterschiede (Stärke etc.) handelt, sondern auch, oft sogar in erster Reihe um psychische. So war es bereits in den oben von Pawlow angeführten Fällen. Thomas Mann, den wir grossartige Beobachtungen an Hunden verdanken, beschreibt zum Beispiel, dass sein Hund, Bauschan im Freisen sehr gut jedes Hindernis nehmen konnte, es war jedoch unmöglich, ihm beizubringen, über einen Stock zu springen, er läuft immer darunter hindurch, und keine Strafe, die er sehr fürchtet, kann ihn dazu zwingen. Hier haben wir mit einem evidenten Beispiel typischer Talentlosigkeit zu tun. Bei Pferde- und Hundekennern, bei Tierbändigern könnte man sicher ein grosses Material über diese Frage finden. Es ist z.B. bekannt, dass einzelne Rennpferde ein "Herz" zum Kämpfen, zum finisch haben, andere nicht; dass die Geschicklichkeit über Hürden oder Hindernisse gut zu springen, keineswegs immer den sonstigen Fähigkeiten (Schnelligkeit, Ausdauer) proportional ist etc.

Da der Verfasser kein Kenner dieses Materiale ist, sei es ihm gestattet, sich wieder auf ein literarisches Beispiel, aus Tolstois "Anna Karenina" zu berufen. Tolstoi, der zeitlebens, besonders in seiner Jugend, sehr viel mit Pferden zu tun hatte, beschreibt hier ein besonders "begabtes" Pferd, Wronskis Frou-Frou. Schon vor dem Rennen sagt ihm der Trainer, er solle vor den Hindernissen das Pferd weder zurückhalten, noch antreiben; "lassen Sie das Pferd selbst wählen, was es will". Während des Rennens will Wronski einen vor ihm reitenden Rivalen überholen, dieser gibt aber die vorteilhafte Strickzeit nicht frei. Kaum hat darauf Wronski den Plan gefasst, ihm von aussen zu überholen, so wechselte Frou-Frou schon den Fuss, macht den Verauch genau in diesem Sinn. Endlich beschreibt Tolstoi noch die folgende Episode: man musste ein Flässchen überspringen, aber der vor ihm Reitende ist mit seinem Pferd gestürzt, und beide wälzten sich auf dem Boden, gerade dort, wo Frou-Frou nach dem Sprung absetzen müsste. Aber, schreibt Tolstoi "Frou-Frou machte, wie eine tollende Katze, mitten im Sprung eine kräftige Bewegung mit den Seiten und dem Rücken, kan über das liegende Pferd hinweg und sauste weiter."

Wir glauben: diese Tatsachen - die Kenner sicherlich vermehren könnten - sind schwerlich durch einfache bedingte Reflexe erklärbar. In den beiden letzten Fällen handelt es sich - besonders im letzten - um eine neue, um eine unerwartete, nicht voraussehbare Situation, auf die das Pferd unmöglich eingeübt werden konnte. Es musste etwas davon haben, was wir früher - mit Gehlens Worten - Bewegungs- und Empfindungsphantasie genannt haben, besitzen, um auf eine solche radikal neue Lage sofort richtig reagieren zu können. Es versteht sich von selbst, dass eine gewisse Variation der Umstände in jedem handlungsmässigen Reagieren auf die Aussenwelt vorhanden ist. Die bedingten Reflexe drücken gerade jenen Grad aus, der im normalen Leben der höheren Tiere aufzutreten pflegt. Wir haben aber gesehen, dass die von Menschen an die Haustiere gestellten Aufgaben mitunter darüber hinausgehen, und zwar in sehr verschiedenen Richtungen. Nicht alle Haustiere können diesen Forderungen genügen. Die, die es können, müssen deshalb ihre Fähigkeiten - mit Hilfe des Trainings - höherentwickeln. Dabei wird im allgemeinen das System der bedingten Reflexe unteschieden verfeinert. Es tauchen jedoch infolge der Logik der Dinge, die nicht von den angeborenen Fähigkeiten der Haustiere, sondern von der Beschaffenheit der ihnen aufgedienten Aufgaben abhängt, Probleme auf, für deren Lösung auch diese höchstentwickelten bedingten Reflexe nicht ausreichen, teils weil ihre glatte und einfache Lösung menschliche Begriffe voraussetzt (Pawlow angeführtes Hundebeispiel), teils weil im voraus unberechenbare Situationen auftauchen können (Frou-Frous Sprung). Wir glauben - und dies zu verifizieren schlagen wir der kompetenten Forschung vor - dass in solchen Fällen bei manchen höchstentwickelten Haustieren die bedingten Reflexe in eine Art von Signalsystem 1' hinüberwachsen.

Wir haben bis jetzt aus unseren Betrachtungen ein entscheidend wichtiges Moment ausgeschaltet, nämlich die unmittelbare Wechselbeziehung zwischen Mensch und Haustier; wir taten es, damit die Rolle der Arbeit mit ihren qualitativ neuen Motiven ganz klar vor uns stehe. Jetzt ist es aber an der Zeit, auch das Verhältnis von Mensch und Tier einzuschalten, denn es spielt für unser Problem eine ausschlaggebende Rolle. Engels spricht unmittelbar nach der Ableitung der Sprache aus der Arbeit ausführlich über diese Frage: "Das Wenige, was diese (Tiere, G.l.), selbst die höchstentwickelten, einander mitzuteilen haben, können sie einander auch ohne artikulier-

te Sprache mitteilen. Im Naturzustand fühlt kein Tier es als einen Mangel, nicht sprechen oder menschliche Sprache nicht verstehen zu können. Ganz anders, wenn es durch Menschen gezähmt ist. Der Hund und das Pferd haben im Umgang mit Menschen ein so gutes Ohr für artikulierte Sprache erhalten, dass sie jede Sprache leicht soweit verstehen lernen, wie ihr Vorstellungskreis reicht. Sie haben sich ferner die Fähigkeit für Empfindungen, wie Anhänglichkeit an Menschen, Dankbarkeit, usw. erworben die ihnen früher fremd waren, wer viel mit solchen Tieren umgegangen ist; wird sich kaum der Überzeugung verschließen können, dass es Fälle gibt, wo sie jetzt die Unfähigkeit zu sprechen als einen Mangel empfinden, den allerdings bei ihren allzu sehr in bestimmte Richtung spezialisierten Stimmerganen weiter nicht mehr abzuhelpen ist." <sup>3)</sup> Der einzige Punkt, wo diese ausgezeichnete Analyse von Engels etwas Zweifel erweckt, ist der letzte Passus, dass nämlich die Unfähigkeit des Haustieres, sich artikuliert auszudrücken, ausschliesslich auf die Nichtmehrausbildbarkeit der Stimmorgane zurückzuführen ist. Wir glauben - gerade von den Darlegungen Engels überzeugt - dass die Ausbildung der artikulierten Sprache bei den Menschen mit der Notwendigkeit, in der Arbeit, für die Arbeit Begriffe auszubilden, zusammenhängt, und dass diese imperative Bedürfnis der menschgewordenen Existenz die Artikulation allmählich durchgesetzt hat. Dass der Papagei, wie Engels sagt, auch Sprechorgane hat, widerlegt nicht unsere Auffassung, da auch bei ihm nur von einzelnen Wort- oder höchstens Satzbildungen, nicht aber von Sprechen im menschlichen Sinn die Rede sein kann. Wie lange der Prozess der Entstehung der wirklich artikulierten Sprache gedauert hat, wissen wir nicht. Sicher aber wird das Tier, auf einer Stufe, die solche Bedürfnisse noch nicht von sich aus hervorgebracht hat, in Verkehr mit dem begrifflich wie sprachlich entwickelten Menschen versetzt, in Zusammenhang mit einer Tätigkeit, in welcher dem Tier zwar eine gewisse Selbständigkeit in der Durchführung der Aufgabe der Menschen aufgedrängt wird, deren Bedingungen, Voraussetzungen etc. das Tier jedoch, wie wir gesehen haben, fertig vorfindet, niemals selbst erzeugt. Da man also hier nur von einer Arbeit in Anführungszeichen sprechen kann, von einer quasiarbeit, ist es auch unmöglich, dass dabei Begriffe, den artikulierten sprachlichen Ausdruck erfordernde Widerspiegelungen der Wirklichkeit entstehen. Wir erinnern an die richtige Feststellung Pawlows, dass der Hund keinen Zahlbegriff hat, wozu nebstbei

noch zu bemerken ist, dass die menschliche Arbeit und die mit ihrer Hilfe zustande gekommenen Gesellschaftsformen einen langen Weg (der eigenen Arbeit!) zurücklegen mussten, bevor der Mensch imstande war, Zahlenbegriffe zu bilden. Eine solche Entwicklung kann das in die fertige neue Existenz versetzte, physiologisch darauf nicht vorbereitete Haustier unmöglich einholen.

Diese Lage äussert sich auch darin, dass beim Menschen die aus der eigenen Arbeit erwachsenen Beziehungen ihre Aufnahmefähigkeit und Ausdrucksweisen einen allgemeinen, universellen Charakter erhalten, das, was sich dagegen bei dem in eine fertige Arbeitskultur eingefügten Tier entwickelt, ist streng auf die Bedürfnisse des Menschen hin orientiert und beschränkt, und von hier aus spezialisiert. Auf diesen engen Gebieten können kompliziertere Äusserungen entstehen, die sonstige Welt kommt jedoch für diese Differenzierung überhaupt nicht in Frage. Das hat Theodor Fontane richtig geschildert. Als seine Effi Briest gebrochen zu den Eltern zurückkehrt, entbehrt sie ihren Neufundländer, der ihr fast ein Lebensgenosse war. Ihr Vater hat zwar einen Jagdhund, aber diese, so sagt sie "sind so dumm, er rührt sich immer erst, wenn der Jäger oder der Gärtner die Flinte von Riegel nimmt." Der Jagdhund spielt im Roman keine Rolle, aber die ihm von Effi subjektivistisch zugeschriebene "Dummheit" schliesst nicht aus, dass er auf der Jagd ähnliche Bravourstücke ausführt, wie Wronskis Pferd Frou-Frou im Hindernisrennen. Das sind spezifische Trainingsresultate, deren psychische Errungenschaften nicht auf das gesamte Leben der Tiere universalistisch ausstrahlen, wie dies beim Menschen der sie in aus eigenen Bedürfnissen herausgewachsenen Arbeitsprozess erwirbt, durchaus selbstverständlich ist.

All dies ändert nichts daran, dass Engels sehr richtig im Verkehr zwischen Mensch und Tier die Tatsache beschreibt, dass dabei im Tiere Gefühle wahrgenommen und ausgedrückt werden, die wiederum über eine noch so verfeinerte Ausbildung von bedingten Reflexen hinaus gehen. Sicher siegt der Tatsache, dass Reiter und Pferd sich rasch und richtig verstehen, zumeist ein gut ausgebildetes und gehandhabtes System von bedingten Reflexen zu Grunde. Das ist aber, wie wir gesehen haben auch im Verkehr zwischen Menschen der Fall. Wenn etwa Thomas Mann über seinen Bauschan erzählt, dass er genau wusste, wann sein Herr nach München fährt und wenn er in der Umgebung spazieren gehen will, so - und das beschreibt Thomas Mann ebenfalls ausführlich - ist der Hund einigemal vergebens der Trainway

nachgelaufen, hat sich verirrt und so in sich als bedingten Reflex die beiden Richtungen, die von Haus nach München, bzw. zum Spaziergang führen, genau fixiert, und folgt seinen Herren nur, wenn dieser den zweiten Weg einschlägt. Etwas ganz anderes ist, was Tolstoi beschreibt, das, als Lewin von seiner misslungenen Brautschau deprimiert auf sein Gut zurückkehrt, sein alter Jagdhund sofort fühlt, sein Herr sei traurig. Darwin spricht von einem Anubis-Pawian, den sein Wärter bis zur Wut reizte, um sich dann mit ihm zu versöhnen, ihm die Hand zu reichen. "Sobald die Versöhnung vollzogen war, bewegte der Pawian seine Kinnladen und Lippen schnell auf und nieder und sah befriedigt aus. Er lachte."<sup>4)</sup> Ich selbst habe einen Bernardinshund gekannt - er gehörte einer meiner guten Bekannten - der zwischen den Besuchern seiner Herrin sehr nuancierte Unterschiede von grösserer oder geringerer Sympathie, von leisen oder ausgesprochenen Antipathie zeigte; dies innerhalb eines tadellosen Benehmens unter Verhältnissen, wo etwa Mitbringen von Lieblingsspeisen etc. überhaupt nicht in Frage kann. Es kann aber auch zum Empfinden und zum Ausdruck noch komplizierterer Gefühle kommen. Pawlow erzählt, dass eine seiner Mitarbeiterinnen, deren Hund ein besonders zärtliches Verhältnis zu ihr hatte, bei diesen durch schwachen Strom einen lokalen Reflex herforrufen wollte, der "Hund wandte sich jedoch ab, reagierte auf keinerlei zärtliche Anrufe, lieferte nach dem Reizen keinerlei bedingte Reflexe und nahm das Futter nicht." Pawlow selbst sagt - in einer psychologischen Sprache - "der Hund fühlte sich durch seine Herrin beleidigt". Und tatsächlich als dasselbe Experiment durch einen anderen Mitarbeiter, wo dieses zärtliche Verhältnis nicht bestand, durchgeführt wurde, gelang es tadellos. Ein ähnliches Beleidigtsein, Aerger, gemischt mit Verachtung bespricht Thomas Mann bei seinen Bauschan auch. Es ist für die hochentwickelte kritische Ehrlichkeit Pawlow charakteristisch, dass er in solchen Fällen selten ein kategorisches Urteil abgibt. In die sem Fall sagt er nach Feststellung des Beleidigtseins des Hundes: "Anthropomorph ist das sehr einfach. Deshalb ist auch die Psychologie nützlich, denn immerhin hat sie eine Menge komplizierter Nervenbeziehungen formuliert." Und er fügt hinzu: "Wir wollen nicht übereilt von unserem physiologischen Befunden zur Interpretation subjektiver Gefühle übergehen. Irgendwann werden wir das erreichen und instande sein, sie zu verstehen..."<sup>5)</sup>

Weiter wollen auch unsere Betrachtungen nicht gehen. Wir wollten nur die Aufmerksamkeit auf Tatsachen lenken, deren Interpretation auf Grundlage von blossen bedingten Reflexen durchaus problematisch erscheint, die jedoch völlig verständlich werden, wenn wir gewisse Ansätze zum Signalsystem 1' und zuweilen sogar dessen klares Vorhandensein bei Tieren unter solchen Lebensumständen annehmen. Natürlich ist damit das Problem noch nicht einmal klar gestellt, geschweige denn gelöst. Dann sicherlich hat das Signalsystem 1' im Zusammenwirken mit dem zweiten eine ganz andere Funktion, als wenn es allein alles auf sich nehmen muss, was im Leben solcher Tiere über die blossen bedingten Reflexe hinausweist. Indessen ist eine solche psychologische Problematik leicht erklärlich als Folge jenes widerspruchsvollen Seins, das diesen Tieren infolge ihrer paradoxen Lage in der menschlichen Welt zugewiesen ist. Und gerade die Pawlowsche Lehre von der funktionellen und nicht anatomischen Fixiertheit aller Reflexe, die dadurch gegebene Möglichkeit ihres Übergangs ineinander gleichviel ob nach oben oder nach unten, je nachdem, wie es die Anpassung des betreffenden Lebewesen an die Aussewelt erfordert, eröffnet die Möglichkeit - freilich bloss eine Möglichkeit - dazu im Signalsystem 1' das Organ für die Befriedigung der hier entstehenden Anpassungsbedürfnisse zu erblicken.

Gehen wir nun auf die in der Pathologie auftauchenden Probleme über. (Auch hier musst der Verfasser gleich eingangs erklären, dass er über diese Fragen nur mit der Bescheidenheit und Zurückhaltung des Nichtfachmanns Sprechen kann.) Pawlow selbst beschreibt einen für uns ausserordentlich interessanten Fall, mit der bei ihm gewohnten exaktheit und Objektivität. Es handelt sich um einen epileptischen Fall mit nachfolgender Sprachstörung, dem man als typisch für "motorische Aphasie" bezeichnen kann. Der Kranke war Künstler und, da seine rechte Hand nicht beschädigt war, blieb seine Zeichnerfähigkeit völlig intakt. Nach dem Anfall konnte er fast überhaupt nicht sprechen, sagte bloss "bo-bo-bo", auch verstand er sehr schlecht. "Bald zeigte sich, dass er sich mit Hilfe von Zeichnungen, mit seiner Umgebung verständigen konnte. Wenn er zum Beispiel baden wollte, zeichnete er einen Menschen in einer Wanne, wenn er wünschte, dass man den Ofen anheizt, zeichnete er einen Ofen, wünschte er, dass man ihm Medizin gebe, dann zeichnete er eine Medizinflasche." Pawlow fügt als Kommentar zu dieser Tatsachenfeststellung hinzu: "Das ist gleichsam

eine Illustration der Möglichkeit einer Abspaltung des ersten Signalsystems von zweitem." <sup>6)</sup> Hier kommt wieder das Problematische, besser gesagt Ergänzungsbedürftige der Pawlowschen Lehre von den zwei Signalsystemen klar zum Vorschein. Es ist bereits nicht ganz dasselbe, ob jenend, der auf das Wort Baum verständlich<sup>hilfslos</sup> reagiert, einen wirklichen Baum oder dessen gezeichnetes Abbild erkennt, denn im zweiten Fall handelt es sich möglicherweise bereits um ein Signal von Signalen. Wir sagen möglicherweise, denn so kann durchaus Menschen geben, bei denen gewisse, durch Gewöhnung eingeübte Bilder bereits einfache bedingte Reflexe bilden. Weit aus komplizierter ist aber die Lage, wenn der sprachunfähige Patient sich mit seiner Umgebung durch selbständiges Zeichnen der Gegenstände verständigt. Das Zeichnen eines Gegenstandes kann - im Gegensatz zu Pawlos - unter keinen Umständen als einfacher bedingter Reflex aufgefasst werden. Wenn das Wort Baum als Signal von Signalen ausgelegt werden muss, so enthält ein gezeichneter Baum ebenso eine verallgemeinernde Fassung des unmittelbar wahrgenommenen Baums, der in seiner Unmittelbarkeit einen unbedingten oder bedingten Reflex auslöst.

Weil Pawlow an dieser wichtigen Tatsache abhtles vorbeigeht, bemerkt er gerade das Eigenartige bei diesen Kranken nicht. Dieser versteht nämlich ein Wort exakt, bei zwei Wörtern dagegen wird er hilflos. Diese Hilflosigkeit scheint sich auch auf das Zeichnen auf das Signalsystem 1' in unseren Sinne auszudehnen. Der Arzt zeigt ihm auf einer Zeichnung Handschuhe, Hut und Stock. "Er zeichnete die Handschuhe. Ich fragte ihm: 'Noch etwas?' er zeichnete die Handschuhe. Er blickt lange und sagt: 'Stock'. Er blickt auf die Zeichnung, sieht aber nicht den Hut. Als ich aber die Handschuhe und den Stock verdeckt, sagt er: 'Aha, noch was' und zeichnet den Hut." Dieser Befund wird durch eine "interessante Einzelheit" ergänzt: "Es zeigt sich, dass er nicht zwei selbständige Gegenstände zeichnen kann, aber die Wiedergabe der Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen ist ihm zugänglich. Auf dem Satz: 'Eine Frau wäscht Wäsche' zeichnet er eine Frau, die wäscht. Auf den Satz: 'Der Künstler zeichnet ein Portreit' zeichnet er einen Künstler, der an der Arbeit ist, das heisst also, wenn wir ihm mehrere Wörter bieten, diese Wörter aber ein optische Bild darstellen, dann kann er sie gemeinsam zeichnen." <sup>7)</sup> Pawlow geht auf diese letzte Beobachtung gar nicht ein, obwohl sie unseren Erachtens den Schlüssel zum hier ge-

stellten Problem bietet. Denn in Fall von Hut, Stock etc. besteht zwischen den gezeichneten Gegenständen kein visueller Zusammenhang, jeder muss eigens erfasst werden, und der Mechanismus der Störung setzt sich durch, während bei der Waschfrau, bei dem Maler die Gegenständig in einer visuellmalerischen Verbundenheit gegeben sind, der gegenüber die relative Intaktheit seines Signalsystems 1' zur Geltung gelangen kann. Wir glauben also, dass hier die Pawlowsche Erklärung, dass bloss das erste Signalsystem intakt geblieben ist, für das Verständnis des Spezifischen an diesen Fall nicht ausreicht.

Über die künstlerische Betätigung von Wahnsinnigen gibt es eine grosse Literatur. Ihre Ergebnisse müssen jedoch mit grösster Vorsicht erwartet werden. Dann erstens entsteht infolge einer dogmatischen Voreingenommenheit zu Gunsten bestimmter neuerer künstlerische Tendenzen (z.B. Surrealismus) eine masslose Überschätzung der Produktion von Schizophrenen; so bei Prinzhorn. Zweitens wirken die weltanschaulichen Einstellungen einzelner Forscher in der gleichen Richtung; so betrachtet Kretschmer den Wahnsinn geradezu als günstig für die künstlerische Produktion, während Jaspers meint, sie eliminiere gewisse Hemmungen. Drittens ist die Krankheitsgeschichte gerade bei bedeutenden Künstlern, wo die lehrreichsten Beobachtungen zu machen wären, verständlicherweise am meisten problematisch; man kennt zuweilen nur die Jahresdaten des akuten Wahnsinns, man weiss oft nicht, ob bestimmte Kunstwerke nicht in den Pausen bei ungestörtem Bewusstsein entstanden sind, usw. (dieser Mangel ist insbesondere bei Van Gogh fühlbar). Bei Kranken, die in geschlossenen Irrenhäusern behandelt werden, für die eine exakte Krankheitsgeschichte vorliegt, ist diese Orientierung viel einfacher. Dass der ästhetische Wert solcher Produktionen auch bestenfalls äusserst fragwürdig ist, kann für unsere Betrachtungen kein entscheidendes Hindernis bilden. Wir untersuchen ja bloss, ob das von uns vorausgesetzte Signalsystem 1' in gewissen Krankheitsfällen ungestört bleibt oder weniger gestört ist, als das Signalsystem 2. Ebenso wenig wie wir bei einer ungehemmten Wirksamkeit des letzteren Systems an Kant oder Hegel Denken, ebenso wenig, sind wir gezwungen bei jenen Rembrandt oder Michelangelo oder auch Van Gogh als Vergleichobjekte heranzuziehen; dass ein Bild oder eine Zeichnung - psychologisch angesehen - einen ästhetischen Charakter hat, dass sein Zustandekommen nicht aus den Funktionieren der Signalsysteme 1 und 2 zu erklären ist, muss gar

nicht zum Aufwerfen der Ästhetischen Wertfrage führen.

Bei allen diesen Fehlerquellen, so glauben wir, gibt es doch deutliche Hinweise darauf, dass einzelne wahnsinnige, vor allem Schizophrene, obwohl ihre Denkfähigkeit und deren sprachlicher Ausdruck, also ihr Signalsystem 2 völlig gestört ist, doch instande sind, sich bildnerisch auszudrücken, d.h. ihr Signalsystem 1' erleidet nicht dieselbe Auflösung und Deformation, wie des andere höhere Reflexsystem. Uns kommt es hier einzig und allein auf des Plausibelmachen dieser Möglichkeit an. Dann daraus ergibt sich ein Argument mehr für die Selbständigkeit solcher Reflexe. Wir betonen dabei das Wort Möglichkeit, denn der Laie in Fragen der Pathologie darf sich über dieses Gebiet kein konkret-bestimmtes Urteil erlauben; jedoch wenn selbst bloss in einigen Fällen diese Selbständigkeit, diese - relative - Unabhängigkeit von Funktionieren des zweiten Signalsystems klar hervortritt, so hat unsere Hypothese eine wesentliche Bestätigung erhalten. Es spielt also dabei eine geringfügige Rolle, dass die beobachteten Fälle von bildnerisch tätigen Irren sehr klein ist; Prinzhorn schätzt sie auf cca. zwei Prozent.<sup>8)</sup> Schliesslich sei hier noch die folgende methodologische Bemerkung gestattet; wir haben uns bisher mit den Aeusserungsweisen des Signalsystems 1' im Leben beschäftigt und wollen erst im folgenden Abschnitt auf seine Rolle in der Kunst übergehen. Es läge vielleicht der Frage nahe, warum wir nicht dort auf diese Tatsache der Störungen des Geisteslebens einen Blick werfen wollen. Wir glauben die Antwort ist aus unseren Darlegungen unschwer herauszulesen. Wir haben die zuweilen ausserordentliche Labilität dieser Reflexe im Leben betont, ihr häufiges Übergehen oder Umschlagen in die Signale 1 und 2. Es wäre also die fachmännische Bearbeitung eines sehr grossen Materials nötig um auf diesen - noch gar nicht scharf umrissenen - Gebiet auch nur einigermaßen eindentige Resultate zu erzielen. Dagegen ist Bildnererei ein objektiv eindautig bestimmbares Terrain, auf welchen auch der Laie, sich auf fachmännische Forschungen stützend, einige Momente zu erhalten imstande sein kann.

In vielen Fällen greifen die Irren zum Bleistift oder Pinsel, um das, was sie fühlen, auszudrücken; sie ziehen dieses Mittel dem Wort oder der Schrift vor. Es gibt natürlich auch Kranke, die gleichzeitig schreiben und zeichnen. In solchen Fällen zeigt sich oft eine evidente Diskrepanz zwischen ihrer Ausdrucksfähigkeit

in beiden Medien. Der Ausdruck in den Zeichnungen ist immer hin verständlich, während ihre Schriften oft unzusammenhängend und unverständlich sind.<sup>9)</sup> Dieser Wunschausdruck bildnerischen Ausdruck tritt zuweilen erst nach langer Zeit spontan auf. So berichtet Jakab über einen Kranken, der nach zwölf Jahren Internierung plötzlich zu zeichnen begann,<sup>10)</sup> auch erlischt zuweilen dieser Wunsch ebenso spontan, wie er gekommen ist. In vielen Fällen ist ein Bewusstsein sehr geringen Grades über die eigene Tätigkeit vorhanden. Die Kranken bemerken nicht, dass ihre Zeichnungen stereotyp sind; einer nahm nicht einmal zur Kenntnis, dass seine Gestalten nackt seien; darüber gefragt, antwortete er: die Dame trage ja ein Kraus oder eine Halskette.<sup>11)</sup> Auch sind die Sujets der Zeichnungen nur selten in Verbindung mit dem fixen Ideen, jedenfalls aber nicht mit Zeit und Ort ihres Entstehens.<sup>12)</sup> In Bezug auf die Formseite dieser Bildnerie bemerkt I. Jakab, die Zeichnungen seien zumeist zweidimensional, ohne Perspektive, ohne dritte Dimension; und zwar nicht nur bei jenen, die frühe nie gezeichnet oder gemalt haben und deshalb die Technik nicht beherrschen, sondern auch bei professionellen Künstlern ist ein Verschwinden der Perspektive zu beobachten.<sup>13)</sup> Auf diese Frage werden wir noch zurückkommen.

Besonders interessant ist der von Prinzhorn bearbeitete Fall Franz Pohl.<sup>14)</sup> Er beherrschte von frühe her, als Absolvent der Kunstgewerbeschulen in München und Karlsruhe die Technik des Zeichnens. Sein Sprachvermögen verwirrt sich immer mehr, seine Aussagen werden immer unverständlicher. "Eine Unterhaltung", sagt Prinzhorn "ist heute natürlich längst nicht mehr möglich." Dagegen entfaltet sich seine Bildnerie ununterbrochen, und zwar geht er in dieser die Linie von ordinär-"realistischen" Zeichnungen der Anfangszeit zu einer merkwürdigen Phantastik. Ohne hier auf die höchstbefangenen Werturteile Prinzhorns einzugehen, muss man seinen Beobachtungen insofern - psychologisch - recht geben, dass die Zeichnungen der ersten Periode ungefähr so wirken, wie die Fähigkeit eines Handwerkers, seine Arbeit auch in irren Zustand fortzusetzen, eben weil das erste Signalsystem auch in Wahnsinn intakt geblieben ist. Die Psychologie der späteren Arbeit ist eine wesentlich andere. Wenn man - wieder ohne Berücksichtigung der Werturteile Prinzhorns - die Abbildungen 160 (Fabeltier) und 161 (Madonna mit Krähen) umbefangen betrachtet, so muss man an ihnen ein Empfinden der Gesamtstimmung, das nur als

künstlerisch bestimmt werden kann, und ein folgerichtigen Suchen nach deren kompositionellen Ausdruck feststellen. (Wei hier immer, kann es darauf an, diese psychologische Qualität der Intention zu erfassen, ganz unabhängig davon, wie man deren Wesensart, den Grad des Gelingens etc. ästhetisch einschätzt.) Wenn man sich seinen späteren Arbeiten, die Prinzhorn besonders bewundert, zuwendet, so sieht man zwar, dass die Gesamtanschauung sich immer stärker verwirrt, dass die Komposition dementsprechend verschwommener wird, dass aber trotzdem auch in diesen Bildern ein - zweidimensionaler, dekorativer - Farbenzusammenklang erhalten bleibt. So entwickelt Pohl, nach Prinzorns Feststellung "seine geläufige Technik weiter, während er schon vollkommen sprachverwirrt war."<sup>15)</sup>

Ähnlich ist der Fall Joseph Sell beschaffen.<sup>16)</sup> Auch hier setzt die Entwicklung mit - relativ - realistisch empfundenen Bildern ein. Diese sind teilweise in ihren Inhalt von sadistischen Vorstellungen bedingt (wie "Sadistisches Motiv" Abbildung 149) teile drücken sie durch Darstellung der Aussenwelt bestimmte Stimmungen aus. ("Stadtbild", Abbildung 153). Diese zeigen eine gewisse - im unseren oben charakterisierten Sinn - Bewegungs- und Farbenkompositionen. Die Entwicklung geht auch hier in die Richtung einer dezidiert zweidimensionalen, dekorativen Farbenkomposition, die jedoch in manchen Fällen den eindustigen Ausdruck eine bestimmten Stimmung beabsichtigt. Bemerkenswert ist der sich steigend anfallende allegorische Charakter in der Beziehung des Sujets zur bildhaften Durchführung. ("Motivierte Darstellung Gottes", Abbildung 154.) Sell selbst erklärt den Gehalt der von ihm im Bilde gemeint war, so: "Das ist Gott, der aussieht, wie ein Affe mit einer Purpurmütze; rechts ist sein Kristallauge, mit dem er in den Weltraum schaut; unten sein Afterauge, mit dem er auf die Erde blickt."<sup>17)</sup> Während also der "Gehalt" besonders in seiner verbalen Formulierung reine Wahnvorstellungen enthält, zeigt dagegen das Bild eine zweidimensionale dekorative Farbenkomposition, deren künstlerische Charakter - wieder in unseren psychologischen, nicht ästhetisch-wertenden Sinn - nicht zu bezweifeln ist. Der Zusammenhang zwischen Inhalt und Darstellung ist ein rein allegorischer, d.h. nur aus der Auslegung, nicht aus dem Bild selbst wahrnehmbarer. Die spätere Tätigkeit Sellst treibt diese Tendenzen immer weiter.

Wenn wir das hier zu Tage tretende psychologische Phä-

nomen richtig verstehen wollen, so müssen wir sowohl von Prinzorns Begeisterung für die neueste Kunst (Surrealismus etc.), voraus die kritiklose Überschätzung dieser Bilderei der Irren folgt, völlig absehen, wie auch unsere eigene Ablehnung der avantgardeistischen Kunst beiseite stellen. Wir wiederholen: es kommt hier nicht auf den ästhetischen Wert oder Unwert solcher Bildereien an, sondern darauf, wie weit sie - psychologisch - einen gewissen ästhetischen Charakter zeigen, um die Frage deutlicher beantworten zu können, ob bei ernster Beschädigung, ja völliger Verwirrung des Signalsystem 2 das Signalsystem 1' noch - wenigstens relativ - ungestört arbeiten kann. Zum konkreteren Erhellung dieser Frage sind einige Bemerkungen über das wachsende Vorherrschen des zweidimensionalen Dekorativen über die realistischen Tendenzen - hier wieder im ästhetisch wertfreien psychologischen Sinn als Tendenzen zur getreuen Abbildung der objektiven Wirklichkeit, vermittelte der im Laufe der geschichtlichen Entwicklung der Kunst ausgebildeten Mittel, die Perspektive etc. verstanden - notwendig. Um jede Möglichkeit deuten, dass der ästhetische Standpunkt des Verfassers in die Beschreibung und psychologische Deutung des Phänomens hineinspielen, zu vermeiden, wollen wir dieses Problem ausschliesslich an der Hand der Auffassung des bekannten Kunsthistorikers B. Berenson erörtern, ohne zu seiner Auffassung kritisch Stellung zu nehmen. Berenson unterscheidet in der Kunst zwei entscheidende Prinzipien, das der Illustration und das der Kunst zwei entscheidende Prinzipien, das der Illustration und das der Dekoration. Er sagt: "Illustration ist in einem Kunstwerk alles, was wir nicht wegen seiner eigenen, im Werke selbst enthaltenen künstlerischen Qualität, sei es nun der Farbe, der Form oder der Komposition schätzen, sondern was uns durch die Bedeutung anspricht, welche die Sache ausserhalb des Kunstwerks, sei es nun in der äusseren Welt oder der inneren Welt des Geistes, besitzt."<sup>18)</sup> Als ergänzender Kontrast wird von ihm das Dekorative so bestimmt: "Unter Dekoration verstehe ich alle jene Elemente im Kunstwerk, welche sich unmittelbar an die Sinne wenden, die Farbe und Ton; oder durch welche es bestimmte Vorstellungen wachruft, wie z.B. die der Form oder der Bewegung."<sup>19)</sup> Es steht uns fern, in diesen Zusammenhang die Auffassung Berensons zu kritisieren, sie kommt für uns vielmehr ausschliesslich als eine Beschreibung von ästhetischen Tatbeständen durch einen wirklichen Kenner der Materie in Betracht, die selbst, wenn ihre theoretische Grund-

lage und die aus ihr gezogenen Folgerungen noch so wenig stichhaltend, wären, geeignet ist, einen bestimmten Aspekt der künstlerischen Praxis zu verdeutlichen. Dieser Aspekt scheint uns darin zu liegen, dass das, was Berenson dekorativ nennt, jene Elemente der künstlerischen Praxis umfasst, in denen allein oder zumindest übermächtig vorsiegend die reine Wirksamkeit des Signalsystems 1' dominiert, während das, was er als das Illustrative bezeichnet, auf jene Seite dieser Praxis hinzieht, gebunden in denen jene Inhalte und Formen der Wirklichkeit auch zur Geltung für deren Bearbeitung wenigstens teilweise das Signalsystem 2 ebenfalls kompetent ist. Jede echte Kunst schafft hier - das leugnet auch Berenson nicht - eine organische Synthese; d.h. - wie wir bereits oft dargelegt haben und im nächsten Abschnitt speziell für unser gegenwärtiges Problem zeigen werden - die von Signalsystem 2 erworbenen Inhalte und Formen müssen den Evokationsanforderungen gemäss von Signalsystem 1' noch einmal ungearbeitet werden. Es ist für das gegenwärtig zu behandelnde Problem nicht entscheidend, wohin Berenson Fragen wie die der Perspektive etc. einreicht. Die Kunstgeschichte zeigt, dass in ihrer Ausarbeitung die Wissenschaft (das Signalsystem 2) eine entscheidende Rolle gespielt hat und man kann an Werk grosser Künstler, die zugleich bedeutende Gelehrte waren (Pierrot de la Francesca, Leonardo da Vinci etc.) klar sehen, welche Anstrengungen es gekostet hat, wissenschaftliche Methoden und Resultate zu organischen Bestandteilen einer echten Kunst umzuwandeln.

Betrachtet man nun die uns vorliegenden Bildnereien der Irren von dem so errungenen Standpunkt, so scheint es nicht mehr allzu schwierig, die Prinzipien der ablaufenden Prozesse - wenigstens in abstrakten Umrissen - zu begreifen. Es zeigt sich in den typischen Fällen, dass alles, was aus der Ästhetischen Umerbeitung von Inhalten und Formen, die ursprünglich auf den Wege des Funktionierens von Signalsystem 2 erworben wurden, entstand, in der Bildneriei der Irren nicht vorhanden ist, oder, wenn es anfangs auch irgendwie da ist, allmählich zu verschwinden pflegt. Dagegen bleibt das, was das uneigenste, sozusagen immanente Gebiet des Signalsystems 1' ist, mehr oder weniger intakt, auch wenn die Fähigkeit zum Denken und zu dessen sprachlichen Ausdruck infolge des Wahnsinns völlig oder fast völlig verschwindet.<sup>20)</sup> Pawlows Auffassung von Unbeschädigtbleiben des ersten Signalsystems bei Beschädigung des zweiten reich zu der

Klärung dieser Phänomene schon darum nicht aus, weil die Bildereien der Irren keineswegs einfach als bedingte Reflexe aufgefasst werden können. Indem die Phantasie der Schizophrenen mit ihnen nicht nur frei schaltet, sondern sie auch in Zusammenhänge einbaut, die in ihrer Ganzheit einen bestimmten, über das erste Signalsystem resolut hinausgehenden Sinn haben (dekorative Wirkung, Stimmung, Farbenkomposition) ist es klar, dass hier seelische Potenzen wirksam bleiben können, die nicht auf diese zurückführbar sind. Freilich ist - und darauf weisen unsere letzten Betrachtungen hin - auch die Beziehungen zwischen den Signalsystemen 1 und 1' gelockert; es wird ärmer, einseitiger, verschobener, verwirrter etc. Das Signalsystem 1' erweist sich - gerade durch diese Möglichkeit der Entfernung von seiner Basis - als ein Signalsystem von Signalen. Seine Verbindung mit den unbedingten und bedingten Reflexen ist aber nicht nur weit- aus enger und intimer als die des Signalsystem 2 (hier ist ein Motiv, was Pawlows Irrtum in dieser Frage verursacht hat (sondern auch offenbar qualitativ und strukturell verschieden von der zwischen Signalsystem 1 und 2. Wie diese Verbindungen konkret beschaffen sind, ist wieder einen der Probleme, die diese Betrachtungen der Physiologischen Psychologie aufgeben bestrebt sind; von Vorschlägen zu ihrer Lösung kann hier aus den bereits wiederholt angegebenen Gründen keine Rede sein.

Schliesslich glauben wir, dass eine Betrachtungsweise, wie wir sie vorschlagen, auch die heute vielfach verwirrte Frage von der prinzipiellen Gleichartigkeit der "Kunst" der Wahnsinnigen mit der primitiven Kunst, mit den Kinderzeichnungen, mit den modernsten artistischen Bestrebungen methodologisch zu klären imstande ist. Vor allen sei bemerkt, dass diese Unifikationstendenz ursprünglich von bestimmten modernen künstlerischen Richtungen ausgeht. Nun ist es allgemein bekannt, dass auch für alle neuen Richtungen charakteristisch, dass, wenn sie sich auf etwas Verwandtes in der Geschichte zu stützen meinen oder vorgeben, das Primäre, das wahre, tertium comparationis, das eigene Ausdrucksbedürfnis und nicht die als Bestätigung herangezogene vergangene Erscheinung bildet. Für die Bestrebungen der englischen Praeraphaelisten wurde ein eigener Botticelli, ein eigenes Quattrocento konstruiert, ebenso wie für den "Japanismus" einiger Impressionisten ein eigenes Japan. Dass es abwegig wäre, das Wesen des Quattrocento aus den theoretischen und künstlerisch formulierten Tendenzen von Rossetti oder Burne Jones zu begreifen,

sieht heute jeder ein. Naturgemäss herrscht eine weit geringere Klarheit, wenn von der Kunst der Gegenwart die Rede ist, man erkennt in diesen Fall viel weniger das allgemeine Gesetz solcher Konstellationen, das "je prends mon bien ou je le trouve"<sup>21)</sup>. Das "mon bien", das hier gesucht wurde, liesse sich vor allen auf den allgemeinen vernunftfeindlichen Tendenzen der imperialistischen Periode ableiten, es fand aber einen so eindeutigen Ausdruck etwa in den Manifesten Bretons, dass es hier als bekannt vorausgesetzt werden kann. Worin sich die innere Problematik einer solchen Kunst manifestiert, gehört nicht hierher. Es sei nur bemerkt, dass zwischen dem "Noch nicht" in der Eroberung der Welt durch die Arbeit und durch die aus dieser erwachsenden Vernunft bei den Urvölkern und bei den Kindern (auch diese beiden Phänomene sind untereinander äusserst verschieden, da das erste gesellschaftlich-geschichtlich das zweite physiologisch-psychologisch ist und zwischen den durch Erkrankung verursachten "Nicht mehr" der Irren besteht ein qualitativer Unterschied, ja Gegensatz, den jeder einigermaßen umbefangene und sachgemässe Analyse leicht aufdecken könnte. Der Surrealismus etwa schaltet dagegen bewusst, zuzusagen "methodologisch" das Vernunftmässige aus, dieses ist aber im Entwurf, Ausführung, Kontrolle etc. doch stets vorhanden und unschwer aufdeckbar, zu welchem Urteil eine solche Unterzachtung in Bezug auf die "Authentisität des Surrealismus führen würde, gehört nicht hierher. Es kann in diesen Zusammenhang nur auf das aufdecken der Quellen bestimmter weitverbreiteten Vorurteile an, die wie wir gesehen haben, sogar in der fachmännischen Beschreibung pathologischer Phänomene grosse Verwirrungen stiften.

Zum Abschluss dieser Betrachtungen müssen wir noch in möglichster Kürze auf einige Fälle der Pathologie in Leben und Kunst bedeutender Gestalten hinweisen, über welche es eine auf Tatsachen fundierte, fachmännische Literatur gibt; wir meinen Strindberg. Van Gogh und Hölderlin. Strindbergs Schicksal kann für unser Problem wenig Material liefern. Jaspers stellt fest, dass er in dem Perioden des akuten Wänsinns dichterisch unproduktiv war.<sup>22)</sup> Immerhin muss festgestellt werden, dass seine Schriften aus solchen Zeiten ("Inferno" etc.) ein deutliches Bild seiner Krankheitsgeschichte geben, dass also seine Ausdrucksfähigkeit trotz akuten Wahnsinns erhalten blieb, und zwar nicht nur rein formell, wie im früher von uns angeführten Beispiel Joseph Sells bei Frinzhorn, sondern auch sachlich-inhaltlich. Die Stiländerung in seiner späteren dramatischen Pro-

duktion, die viel radikaler ist, als Jaspers annimmt, muss uns hier nicht beschäftigen, weil sie zwar inhaltlich, in ihren Motiven, in der Psychologie ihrer Gestaltung, formell in ihrer Szenenführung oft sehr stark mit seinem Wahnsinn zusammenhängt, jedoch - als Ganzes betrachtet - sachlich-künstlerisch aus den gesellschaftlichen und ästhetischen Tendenzen der Zeit westlos erklärbar ist.

Aehnlich ist unsere Lage in Falle Van Gogh. Hier scheint es uns sogar sehr wichtig, dass er seinen Wahnsinn weitgehend sehr bewusst und kritisch, fast wie ein unbeteiligter Beobachter beschreibt. Jaspers führt sehr interessante Briefstellen als Belege dieser Psychologie an, z.B. sein Erstaunen darüber, dass ihm bei seiner Unläubigkeit, bei seiner modernen Einstellung "wahnwitzige, religiöse Ideen kommen."<sup>23)</sup> Bei Van Gogh sind als - mit Ausnahme der akuten Anfälle - beide höheren Reflexsysteme intakt erhalten. Ja es ist sehr bezeichnend, dass er in dem Bildern, die während seines Aufenthalts im Irrenhaus entstanden sind, die Angstgefühle der Irren malerisch auszubilden bestrebt ist. Er schreibt in einen Brief an E. Bernard: "Hier die Beschreibung eines Bildes, das ich eben vor mir stehen habe. (Eine Ansicht des Parks, der zu der Nervenheilanstalt gehört, in der ich jetzt bin): zu rechter Hand eine graue Terrasse, ein Stück Mauer, einige abgeblühte Rosenbüsche, links der Parkboden (englischrot), ein von der Sonne verbranntes Terrain, das mit herabgefallenen Fichtennadeln besät ist. Der Rand des Parks ist mit hohen Fichten bepflanzt, deren Stämme und Äste englischrot sind und deren Grün durch eine Nuance von Schwarz noch schmerzlicher wirkt. Diese Bäume haben sich von dem Abendhimmel ab, dessen gelber Grund von violetten Streifen durchquert wird; weiter oben geht das Gelb in Rosa, dann in Grün über. Eine niedrige Mauer - auch englischrot - sperrt die Aussicht und wird nur an einer Stelle von einem violetten und ocker-gelben Hügelchen überzogen. Der erste Baum ist ein riesiger Stamm, der von Blitz getroffen und gespalten ist; ein seitlicher Zweig nur ragt noch hoch in die Luft und lässt eine Flut von dunkelgrünen Nadeln herabrieseln. Dieser düstere Riese - ein besiegter Held - den man wie ein lebendes Resen betrachten kann, kontrastiert mit dem blassen Lächeln einer späten Rose an dem Gebüsch, das ihm gegenüber hinwelkt, unter den Fichten einsame steinerne Bänke und dunkler Buchsbaum. Der Himmel spiegelt sich gelb - nach einem Regenguss - in einer Wasserlache. In einem Sonnenstrahl - den letzten Reflex - steigert

sich das dunkle Ocker bis zum blühenden Orange - schwarze Figuren schleichen noch hin und wieder zwischen <sup>des Stämmen unher.</sup> Du kannst dier <sup>von Eglischröt,</sup> von dem <sup>denken, dass diese Kombination von Englisch ist.</sup> durch Grad verdüsterten Grün, von schwarzen Strichen, die die Konturen zeichnen, ein wenig jenes Angstgefühl hervorrufen, <sup>an dem oft</sup> manche meiner Unglückgenossen leiden. Und das Motiv des grossen, vom Blitzen gespaltenen Baumes, das kränkliche Lächeln jener letzten Herbstblüte in Grün und Rose, verstärken Eindruck."<sup>24)</sup> Wir haben dieses lange Zitat nicht nur darum gebracht, weil Van Gogh darin - im Gegensatz zu den Wahnsinnigen, über die wir früher schrieben - bewusst von seinen gegenwärtigen inneren wie äusseren Zustand ausgeht und diesen in seinen Werken zu Themen objektiviert, sondern auch darum, weil ein solcher Brief plastisch zeigt, wie wenig es für das Verständnis einer künstlerischen Darstellung ausreicht, wenn die einzelnen Wahrnehmungen intakt bleiben (Auffassung Pawlows). Das Bild wird im Gegenteil erst dadurch zum Bild, zum Objekt der Aesthetik, dass jeder einzelne dieser Reflexe der Aussenwelt eine bestimmte Funktion innerhalb einer konkreten Totalität erhält, deren Wesen ebensowenig bloss aus dieser Einzelheit abgeleitet ist, wie ein wissenschaftliches Werk aus jenen einzelnen Wirklichkeitsstücken, die sich in den Worten, aus dem es unmittelbar besteht, spiegeln. (Also nochmals: das Signalsystem 1' als Signal von Signalen.)

Für unser Problem erweist sich dagegen der Fall Hölderlins interessanter und ergiebiger. Die Frage ist darum weit<sup>2)</sup>aus komplizierter, als bei Van Gogh oder bei den von Prinhorn und anderen beschriebenen, weil das künstlerische Medium hier die Sprache selbst ist. Die Gestörtheit des zweiten Signalsystems muss sich in dieser weitaus unmittelbarer und auffallender äussern, als in den bildlichen Darstellungen. Es ist ja kein Zufall, dass die ganze ausgebreitete Literatur über die Kunst der Wahnsinnigen sich auf die bildende Kunst beschränkt; die Irren schreiben zwar oft Gedichte, aber die Zerstörung des Signalsystem 2 bringt zumeist einen so offenkundigen Unsinn hervor, dass selbst die grösste Sympathie mit dem Surrealismus hier keine grossen Leistungen zu erkennen vermag. (Über die Beziehung der Sprache zum Signalsystem 1' werden wir im letzten Abschnitt diesen Kapitale ausführlich sprechen.) Hölderlin in ist für uns deshalb so interessant, weil diese höchst komplizierte Wechselbeziehung der beiden höheren Reflexsysteme in seinen Gedichten aus der Wahnsinnszeit sehr eigenartig und lehrreich sichtbar wird. Wir wollen uns weniger mit den Gedichten aus dem Anfangsjahren seiner Krankheit be-

schäftigen (1800-1801, Manifest, 1802.)<sup>25)</sup>, da in dieser Zeit unzweifelhaft ganz grossartige Gedichte entstanden sind, als mit denen der späteren Periode des totalen geistigen Verfalls. Zwar findet der Verfasser der ausführlichsten Krankheitsgeschichte Hölderlins, W. Lange auch diese Gedichte "nicht etwa zur 'schlecht' is Vergleich zu der gesunden Dichtung Hölderlins, sondern auch an sich betrachtet, sofort als geisteskrankte Produkte erkennbar."<sup>26)</sup> Die Begründung solcher Urteile ist jedoch bei Lange äusserst schwach; er gibt kaum pathologisch eindeutige Hinweise, spricht überhaupt eher - in philiströser Weise - ästhetisch als medizinisch. Und seine wenig begründeten ästhetischen Werturteile ("dem Kranken ist die Fähigkeit sabhanden gekommen, einen Gedanken straff zu Ende zu führen") könnten auch auf rhapsodische Dichtungen völlig gesunder Dichter angewendet werden. Ob und im Bejahungsfall wie weit diesen Gedichten Hölderlins von pathologischen Einschlügen gesprochen werden kann, könnte nur eine Analyse auf ganz anderem Niveau erhellen. Bis dahin muss man dabei bleiben, dass Gehalt und Form dieser Gedichte aus dem Zeitgeschehen und aus Hölderlins Reaktion darauf erklärbar bleiben. (Mutatis mutandi ähnlich wie bei Strindberge später Branstik.)

Auch seine in dieser Periode entstandenen Übersetzungen geben kein ganz einheitliches Bild. Nach dem Urteil Diltheys scheint zwar die Lege sehr deutlich zu sein. "Er übersetzte den Oedipus Tyrannos und die Antigone des Sophokles und die Übersetzung erschien 1804. Sein rhythmisches Gefühl ist unvermindert, seine Sprache tönt und er gewinnt ihr erschütternde Laute des Schmerzes ab, aber die Herrschaft über das Griechische hat er verloren, er verwechselt bekannte Wörter mit ähnlich klingenden, die Gedult versagt ihm und er übersträgt dann willkürlich."<sup>27)</sup> Die Darstellung Hellingsaths, der alle Übersetzungen Hölderlins sehr genau studierte, macht das Problem etwas komplizierter. Er stellt nämlich in Hölderlins Beziehung zur griechischen Sprache von Anfang an - also auch in der gesunden Zeit - Diskrepanzen fest. "So musste sich eine seltsame Mischung ergeben von vertrautsein mit der griechischen Sprache und lebhaftem erfassen ihrer Schönheit und ihren Charakters mit Unkenntnis ihrer einfachsten Regeln und gänzlichen Mangel grammatistischer Exaktheit."<sup>28)</sup> Ob die Beschreibung Diltheys doch als Steigerung diesen Tendenzen - also Singschränkt - gültig bleibt, könnten nur Einzeluntersuchungen entscheiden.

Darum ist es ratsam, unsere Aufmerksamkeit auf die Periode nach der zweiten Verschlimmerung zu konzentrieren. Über Hölderlins Lebenszustand erhalten wir aus der liebevollen und genauen Beschreibung Waiblingers ein ziemlich deutliches Bild: wenn Hölderlin allein ist, spricht er ununterbrochen; er liest und liest vor, aber ohne etwas von Gelesenen zu verstehen.<sup>29)</sup> Über seine Papiere sagt Waiblinger: "Es ist ihm noch gegeben, einen Satz hinzuschreiben, der etwa das Thema sein soll, das er auführen will. Dieser Satz ist klar und richtig, vielwohl er meist doch nur eine Erinnerung ist. Allein, wenn er ihm durchführen, ausarbeiten, entwickeln soll, so dass es darauf ankommt, zu zeigen, wie weit er instande sei, jene noch gebliebene Erinnerung durchzudenken und den neu ergriffenen Gedanken gleichsam wieder zu erzeugen, so fehlt es ihm sogleich; statt eines Fadens, der das Vielfache verknöpfen sollte, gehen ihrer so viele durcheinander, und verlieren sich mithin in einem wüsten Gesprinst, wie in einer Spinnenwebe." Waiblinger hebt besonders hervor, dass Hölderlin noch Verse schrieb, die ohne Sinn waren, jedoch fügt er hinzu, "metrisch richtig". Noch interessanter ist jene Bemerkung Waiblingers, die sich fast unmittelbar an diesen angeführten Beobachtungen über seine Denken anschliesst: "es ist ihm former noch ein gewisser Sinn für poetischen Astand, für originellen Ausdruck geblieben."<sup>30)</sup>

Diese Feststellungen Waiblingers werden durch einige Gedichte aus dieser Periode bestätigt. Uns kommt es hier nur auf die Möglichkeit eines dichterischen Ausdrucks inmitten des geistigen Verfalls an; dass andere Gedichte völlig sinnlos sind, ist von diesem Standpunkt ziemlich belanglos. Man nehme etwa den wohlbekannteren rührenden Vierseiler:

Das Angenehme dieser Welt kek hab ich genossen,  
Die Jugendstunden sind, wie lang! wie lang! verflossen,  
April und Mai und Jülius sind forme,  
Ich bin nichte mehr, ich lebe nicht mehr gerne!

Oder das Gedicht "Eine Landschaft":

Wenn aus dem Himmel hellere Wenne sich  
Herabgiestt, eine Freude der Menschen kommt,  
Dass sie sich wandern über manches  
Sichtbaren, Höheres, Angenehmes:

Wie tönet lieblich heil'ger Gesang dazu!  
 Wie lacht das Herz in Liedern die Wahrheit an,  
 Dass Freudigkeit an einen Bildnis- :  
 Über dem Stege beginnen Schafe  
 Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht,  
 Die Wiesen aber, welche mit lautem Grün  
 Bedeckt sind, sind wie jene Heide,  
 Welche gewöhnlicherweise nah ist  
 Dem dunkeln Walde. Da auf den Wiesen auch  
 Verwilen diese Schafe. Die Gipfel, die  
 Umher sind, machte Höhen sind mit  
 Eichen bedeckt und zelten Tannen.  
 Da, wo des Stromes regsame Wallen sind,  
 Dass einer, der vörüber des Weges kommt,  
 Froh hinschaut, da erhebt der Berge  
 Sanfte Gestalt und der Weinberg hoch sich.  
 Zwar gehn die Treppen unter den Reben hoch  
 Herunter, wo der Obstbaum blühend darübersteht,  
 Und Duft an wilden Hecken weilet,  
 Wo die verborgenen Weilchen sprossen;  
 Gewässer aber rieseln herab, und sanft  
 Ist hörber dort ein Rauschen den ganzen Tag;  
 Die Orte aber in der Gegend  
 Ruhen und schweigen den Nachmittag durch.

Diese Gedichte zeigen, dass die sehr dichterische Auf-  
 nahmefähigkeit der Welt gegenüber und vor allen die Fähigkeit, das  
 Empfundene und Gesehene in evokative Sprache umzusetzen bei Hölder-  
 lin - wenigstens intermittierend - auch im letzten Stadium des Wahn-  
 sinns bewahrt blieb. Das ist besonders bemerkenswert, weil ja die  
 Sprache als Medium des künstlerischen Ausdrucks auf die Störungen  
 des Signalsystems 2 notwendig viel empfindlicher und rascher reagie-  
 ren muss, als das rein visuelle Medium der Zeichnung und der Male-  
 rei. Für unsere These, nämlich für die Möglichkeit einer - relati-  
 ven - Selbständigkeit im Funktionieren des Signalsystems 1', bietet  
 das gewisse Anhaltspunkte. Werkwürdigerweise führt Lange auch aus  
 dem Leben spätem Hölderlin eine Begebenheit an, die in diese Rich-

tung weist. Er sagt: "Schnellen, instinktiven Handeln gelang dem Patienten weit besser als ein wohlüberlegtes. So riss er einmal ein Kind, das unvorsichtig um Fenster lag, schnell zurück und rettete es vielleicht vor dem Herabstürzen." Der Fall ist natürlich nicht ganz eundeutig. Es kann sich auch an einer sehr fest fixierten gesunden Reflex handeln, obwohl bei der allgemeinen Lebensführung Hölderlins und insbesondere bei seiner Lebensweise in der letzten Periode des Wahnsinns des feste Fixiertsein gerade eine solchen bedingten Reflexes wenig wahrscheinlich ist. Die Wahrscheinlichkeit ist zumindest abenso gross, dass hier von einer Funktionieren der Empfindungs- und Bewegungsphantasie die Rede ist. Jedenfalls fügt Lange hinzu "Wo er aber Zeit zum Überlegen hatte, verwickelte sich sein Gedankengang und geriet in Verwirrung; die Entschlüsse durchkreuzten einander, und es kam nicht leicht zu einer einheitlichen Handlung."<sup>31)</sup>

#### IV.

##### Das Signalsystem 1' im ästhetischen Verhalten.

Unsere Betrachtungen in Bezug auf das Signalsystem 1' verliefen bis jetzt unabhängig von eigentlich ästhetischen. So weit von Kunst die Rede war, kam sie teils als ein exaktes Abbilden von Lebens-tatsachen in Frage, teils als menschliche Aktivität, die wir in Zusammenhang mit pathologischen Entstellungen des ganzen, des gesunden Menschen auf ihre spezifische Stelle und Dynamik im System seiner Fähigkeiten untersucht haben. Das war methodologisch unerlässlich, um die verschiedenen Funktionen des Signalsystems 1' im Leben selbst zu beobachten. Dadurch entstand jedoch eine etwas schiefe Position, die jetzt durch Ergänzungen richtiggestellt werden soll. Die Erscheinungsweisen des Signalsystems 1' sind nämlich im Leben ausserordentlich zerstreut, scheinen sogar einander gegenüber weitgehend heterogen beschaffen zu sein. Bei den für das Leben notwendigen vielseitigen Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Reflexsystemen kann vielleicht als Ansehen entstehen, als ob es sich bloss um eine "Verfeinerung" oder "Steigerung" des Signalsystems 1' handeln würde, oder als ob das Signalsystem 1' nichts weiter wäre als eine - freilich unentbehrliche - Vorbereitung zum Signalsystem 2. Das letztere entspricht, wie wir gesehen haben, einigen Tatsachen des Lebens, insbesondere bei Arbeitsvorgängen, ist aber doch nicht erschöpfend. Ein wichtiger struk-

tureller und funktioneller Unterschied zwischen den beiden höheren Signalsystemen besteht gerade darin, dass man - auch ohne die Wissenschaft heranzuziehen - das Signalsystem 2 im Leben unmöglich behandeln kann, ohne sofort und zugleich seine Objektivation in der Sprache berücksichtigen zu müssen; ohne Sprache gibt es gar kein Signalsystem 2. Nun ist - so meinen wir und hoffen es in Folgenden beweisen zu können - die Kunst die entsprechende Objektivation des Signalsystems 1', kann aber ihrem Wesen nach unmöglich als Objektivation eines Signalsystems eine derartige Universalität erlangen. Sie ist die höchste, die adäquateste Erscheinungsweise dieser Signale, deren Bedeutung und ihre Ausbildung und Entfaltung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Die Signale selbst bilden sich aber - relativ unabhängig von der Kunst - im Leben selbst aus, und dieses eigenständige Heranwachsen der Signale, das Entstehen neuer Bedürfnisse nach ihnen, die Verfeinerung der bereits vorhandenen etc. gehört zugleich zu den Voraussetzungen der Entwicklung der Kunst. Und diese kann auch als höchste Objektivation ihre im Leben vorgefundene Heterogenität nicht überwinden. Wir haben in anderen Zusammenhängen wiederholt auf den unaufhebbar pluralistischen Charakter der ästhetischen Sphäre hingewiesen. Diese Letztthigkeit der pluralistischen Struktur gelangt bei einer psychologischen Betrachtung noch verstärkt zur Geltung. Denn gerade dieser Pluralismus macht es notwendig, dass der Zugang zu jeder Art der künstlerischen Objektivationen von jedem Individuum besonders erlangt werden muss; man kann z.B. den feinsten Sinn für bildene Kunst haben, bei völliger Unmusikalität und vice versa, ebenso wie auch im Leben ein ausserordentlich taktvoller Mensch keineswegs über eine ausgeprägte Bewegungsphantasie verfügen muss, etc. Der Pluralismus ist also im Wesen dieses Signalsystems begründet, im strikten Gegensatz zur Universalität der Sprache als Ausdruck, als Objektivation des Signalsystems 2. Die durch eine solche Struktur entstehenden Schwierigkeiten der Untersuchung machen es unbedingt notwendig, das Signalsystem 1' nunmehr auf den Niveau seiner höchsten Objektivation zu studieren.

Diesen Zusammenhang haben wir bis jetzt von sehr verschiedenen Aspekten aus dargestellt. Bis jetzt jedoch immer philosophisch, d.h. von der Kunst selbst ausgehend, so dass die Subjektivität ihrer psycho-physiologischen Unmittelbarkeit stets bloss von der höchsten Objektivation aus betrachtet und verstanden wurde. Jetzt muss der-

selbe Zusammenhang umgekehrt dargelegt werden: wir müssen von der Subjektivität ausgehen und die Objektivitäten, die ästhetischen Gebilde von deren Bedürfnissen und Fähigkeiten als Erfüllungen begreifen; genauer: wir müssen die Rolle die das Signalsystem 1' in Produktion und Rezeptivität der Kunstwerke spielt, zu beschreiben trachten. Von den Wechselwirkungen in der Genesis der Kunst haben wir bereits gesprochen. Wir sind sogar so weit gegangen, aufzuzeigen, dass die Entstehung der Kunst, auch abgesehen von der Entwicklung der Technik, bestimmte Voraussetzungen in Leben haben muss. Diese Voraussetzungen zeigen sogleich den Zusammenhang des Lebens mit der Kunst und simultan damit das Trennende zwischen beiden, worin sich allardings zugleich das Prinzip ihrer Wechselbeziehung offenbart. Es ist klar, dass selbst auf primitivsten Stufen keine Kunst - etwa pantomimischer Tanz - entstehen könnte, wenn der Verkehr der Menschen miteinander nicht - beabsichtigt oder unbeabsichtigt - evokative Wirkungen und eine verständnisvolle ir Empfänglichkeit für sie produziert hätte. Diese unmittelbare Verständlichkeit von Gesten, Bewegungen etc. bildet, wie wir früher sehen konnten, einen unerlässlichen Bestandteil des Verkehrs der Menschen untereinander. Die Verständlichkeit der Bewegung, der Gebärde, der Stimme, des Tonfalls etc. in Verhalten des Mitmenschen ist ebenso unentbehrlich, wie die Sprache. Wir haben auch gesehen, dass die Verständlichkeit einen besonderen Charakter hat: eben ihr Hervorbringen und ihre Aufnahme vermittels des Signalsystems 1'. Wenn diese nun nicht mehr bloss im Leben zum Erreichen eines bestimmten Zwecks in Bewegung gesetzt wird, z.B. drohende Gebärde, um in anderen Menschen den Affekt der Furcht zu erwecken, sondern die entsprechenden Erscheinungen des Lebens "nachgeahmt" werden, und zwar so, dass nicht bloss einzelne Momente mimetisch wiederholt hervortreten, sondern ein ganzer Vorgangskomplex des Lebens eine derartige Darstellung einführt, so ist damit die Zweckhaftigkeit des Nachbildens keineswegs völlig aufgehoben. Wir haben ja früher gezeigt, dass solche Ganzheiten als mimetische Abbildungen eines Lebensvorgangs sehr konkreten magischen Zwecken dienen können. Jedoch gerade von Standpunkt der uns hier interessierenden Psychologie des Schaffens und seiner Wirkung entsteht ein qualitativer Unterschied, ein Sprung: erstens münden die einzelnen evokativ-mimetischen Vorgänge nicht in eine reale Praxis, sondern in eine andere mimetische Evokation.

So erfolgt auf die Evokation von Drohen und Furchterwecken nicht das Täten oder die Verwundung selbst, die zwar auch im Leben Affekte hervorruft, jedoch keineswegs um ihrer Evokation willen geschieht. Wenn dieser Vorgang nun im pantomimischen Tanz nachgeahmt wird, wird das Wachrufen von Gefühles etc. zum wahrhaften Verbindungsmittel der einzelnen Momente; das, was im Leben reales Ziel und Endpunkt einer Aktion war, verwandelt sich in ein blosses Glied einer Kette von Evokationen und das - von "aussen", von der Magie - gesetzte Ziel des Ganzen steht ausserhalb dieses Ablaufs selbst. Denn die magisch-mimetische Zielsetzung erfordert, wie seinerzeit gezeigt wurde, eine doppelte Erfüllung: einerseits eine transzendente, für die die Gesamtheit der mimetischen Darstellung nur ein Mittel ist, nämlich das Beeinflussen der Geister oder Mächte in der gewünschten Richtung, andererseits eine unmittelbare und immanente, nämlich der evokative Effekt durch des Vollbringen auf die Zuschauer. Für uns ist hier nur des letztere wichtig, denn soweit die erste Zielsetzung subjektiv wirksam wird, vermischen sich die dadurch ausgelösten Gefühle etc. untrennbar mit den unmittelbar erregten Evokationen.

Schon aus dieser Lage folgt notwendig der entscheidende und endgültig bleibende Unterschied zwischen Leben und Kunst: in jenen steht der Mensch ständig der Wirklichkeit selbst gegenüber, in dieser bloss ihren mimetischen Abbild. Der Kernpunkt dieses Unterschiedes von Standpunkt des Subjekts gesehen ist: unbedingte Herrschaft der Praxis in Leben, unmittelbare Ausschaltung der Praxis den Mathetischen Gebilden gegenüber. Das hat sowohl für Produktion sie Receptivität eine quantitative und qualitative Steigerung der Rolle des Signalsystems 1' zur Folge: aus der bloss dienenden Teilnehme an der realten Praxis wird es zur leitenden und führenden, bestimmenden Macht im Dasein und in der Verknüpfung der einzelnen Momente der Mimesis. Dadurch kehren sich enige Proportionen, die das Leben zu produzieren pflagt, um, oder erleiden wesentliche Modifikationen. Denn den sofort überzeugenden Eindruck zu erwecken, dass man jemand tödlich bedroht und dann tatsächlich tötet, ist keineswegs identisch mit dem realen Akt des Drohens und den Tötens. Hier entsteht - auch der Evokationseffekt - aus der Macht der objektiven Tatsachen und das wirkliche Töten muss, wie immer durchgeführt, schon durch diese sucht der Faktizität wirken. In dem Augenblick, in welchen agierender und Zuschauer genau wissen, de handelt sich bloss um win Abbild der Wirklichkeit, nicht un diese selbst, entstammt das Überzeugende rein

aus der evokativen Wirkung der Bewegungen, der Gebärden, und kann keine Faktizität mehr zur Hilfe heranziehen. Das bedeutet keineswegs einen Bruch mit der Wirklichkeit, wie der moderne Subjektivismus diesen notwendigen Unterschied zwischen Original und Abbild zu überspannen pflegt. Die Zuschauer eines primitiven Tanzes waren Menschen, zu deren Alltagspraxis die dargestellten Begebenheiten gehörten, die also "fachmännisch" zu beurteilen imstande waren, ob eine Bewegung richtig, d.h. als in der realen Praxis zweckmässig dargestellt etc. sei, und konnten von einer Abbildung niemals evokativ berührt werden, wenn diese gegen die allgemeine Lebenswahrheit des konkreten Vorgangs verstossen hätte. Die notwendig entstehende Tendenz zum evokativen Überzeugen des Zuschauers hat also die Richtigkeit zur unerlässlichen Voraussetzung. Nur immerhalb eines dadurch bestimmten Spielraums erfolgt eine Auswahl, zumindest von zwei Gesichtspunkten geleitet: einerseits diejenigen aus der grossen Anzahl der richtigen Gebärden auszuwählen, die an besten geeignet sind, mit sofort wirkender Evidenz, die gesamte Begebeheit sinnfällig zu machen, was mit dem praktisch-technischen Optimum keineswegs notwendig identisch ist. Andererseits eine solche Auswahl zu treffen, die ein sachlich richtigen, aber zugleich und vor allem stimmungshaft überzeugendes Hinüberleiten zur folgenden Situation am besten ermöglicht.

Dieses Gerichtetsein auf das evokativ Durchschlagende, dieses Schaffen einer Auseinanderfolge der Momente auf Grundlage ihrer stimmungshaften Zusammengehörigkeit, die natürlich auch die schärfsten Umschlägen und Kontraste nicht ausschliesst, falls diese entsprechen vorbereitet und weitergeleitet werden, setzt und erfordert eine Unterordnung aller Mittel der widerspiegelung und Wiedergabe der Wirklichkeit unter das Signalsystem 1<sup>o</sup>. Was wir früher vom Standpunkt der objektiven Analyse der Kunstwerke homogenes Medium genannt haben, erhält hier sein psychologisches Fundament und Aequivalent. Darum wird von einem neuen Gesichtspunkt klar, dass das Entstehen und die Wirksamkeit des homogenen Medium, die Unterordnung der bedingten Reflexen und des Signalsystems 2 unter das Signalsystem 1<sup>o</sup> keinerlei einfache Subjektivierung bedeutet. Sie setzt im Gegenteil die wahrheitsgetreue Abbildung der objektiven Wirklichkeit stets und in unzafhebbarer Weise voraus. Diese wird

nur insofern ungearbeitet, als mit Hilfe des Signalsystems 1' eine bewusste Leitungsführer evokativen Wirksamkeit zustandegebracht wird. Auch dies bedeutet keinen Bruch mit der Wirklichkeit, da diese - geabsichtigt oder unbeabsichtigt - in Einzelnen ununterbrochen Effekte dieser Art produziert, "nur" wird das, was in ihr eine freilich oft sehr wichtige Nebenwirkung war, hier zum Zentrum, und zum zusammenhaltenden dynamischen Prinzip je einer solchen Ganzheit gemacht. Wir haben das Wort "nur" deshalb benützt und zugleich in Anführungszeichen gesetzt, um den doppelten Charakter diese Reflexe der Wirklichkeit gegenüber hervorzuheben: einerseits erwachsen solchs Gebilde aus ihr, aus den Bedürfnissen der in ihr lebenden, sich mit ihr ununterbrochen auseinandersetzen Menschen; die Grenzen erscheinen in der Entstehungszeit sicher äusserst verschwommen. Andererseits bedeutet diese Art der Ausbildung von ersten Moment des Entstehens an einen qualitativen Sprung der normalen Verhalten des Menschen zur Wirklichkeit gegenüber. Dies drückt sich psychologisch darin aus, dass das Signalsystem 1' - im Alltagsleben eine blosse Ergänzung zu den anderen Reflexen und fast immer in eines der beiden übergehend - hier eine Suprematie erlangt, zu welcher es im Alltag keine Analogie gab, noch geben konnte. Es versteht sich von selbst, dass es völlig Tatsachen widersprechen würde, unsere heute nach Jahrtausenden langer Praxis anstandene Bewusstheit über diese Sachlage in die Anfangsstadien hineinzuprojizieren. Auch hier gilt von der Praxis der Menschen: sie wissen es nicht, aber sie tun es.

Eine ähnliche, freilich der Gesentlage entsprechend wesentlich schwächere Umstellung erfolgt bei den Aufnehmenden. Den Ausgangspunkt bildet, dass die im Alltagsleben naturgemässe Einstellung zur Wirklichkeit, die ihren Wesen nach eine praktische, Entschliessungen Stellungnahmen, Eingreifen, etc. fordernde ist, durch die Abbildlichkeit des Dargebotenen aufgehoben wird. Das Verhalten des Zuschauers, des schlechthin dem Widerspiegelten hingeebenen Betrachters kommt im Alltag in einer solchen Reinheit höchst selten vor. (Wiederum dürfen wir auch nicht ein sich bei uns - nicht ohne Einfluss einer Kunstentwicklung von mehreren Jahrtausenden herausbildetes, die zum normalen Lebensbestandteil gewordene Musse voraussetzendes - Verhältnis in die Zeit der ersten Entstehung der Kunst hineinprojizieren.) Natürlich erfordert die Arbeit, der Kampf mit

den Naturmächten, der freundliche oder feindliche Verkehr mit des Mitmenschen immer wieder auch betrachtende, beobachtende, dem Objekt aufmerksam hingeebene etc. Verhaltensweisen. Wir haben auch angedeutet, dass in einer solchen Beziehung zur Aussenwelt das Signalsystem 1' eine steigend wichtige Bedeutung erlangt. Es gehört jedoch zum Wesen des Alltagslebens, dass ein solches rezeptiv hingeebenes Verhalten zur Wirklichkeit in Allgemeinen nur die Vorbereitung zur Praxis zu bilden pflegt. Gerade in einer solchen Aufnahme-fähigkeit und Aufnahmebereitschaft tritt das Wesen des Signalsystems 1' in seiner abgeleiteten Art, als Signal von Signalen klar hervor, eben seine strukturelle Verwandtschaft mit dem Signalsystem 2, Gegensatz zu den einfachen, bedingten und unbedingten Reflexen. Diese vermitteln stets eine unmittelbare Beziehung zur Wirklichkeit selbst. Natürlich ist diese Beziehung auch bei den höheren Reflexsystemen vorhanden, jedoch in einer weit weniger unmittelbaren Weise. Dann ein Wort, auch in einfachsten Erscheinung enthält eine Abstraktion von allen konkreten Exemplaren, die diesen Begriff zugehören. Wir haben bereits ebenfalls darauf hingewiesen, dass auch die einfachen Reflexe einen gewissen Grad der Verallgemeinerung in sich enthalten, sonst könnten wir ja die Tische, die Hunde, die Rosen etc., deren Einzelexemplare starke Verschiedenheit aufweisen, nicht als solche unmittelbar erkennen, und ohne eine solche Vorarbeit hätte es nie zur Begriffs- und Wertbildung kommen können. Diese bedeutet jedoch einen qualitativen Sprung, indem das bloss unmittelbar Ähnliche objektiviert, viel weiter verallgemeinert und gerade dadurch in die Lage versetzt wird, Glied einer Kette von weitergreifenden Abstraktionen zu werden, die von den einfachen Reflexen aus unerreichbar geblieben wären. Daraus entsteht, die, von Pawlow bei Geisteskrankheiten hervorgehobene, aber viel allgemeiner möglichkeit einer Loslösung der Signale 2 von den Signalen 1, das Denkens von der Wirklichkeit. Normalerweise führt jedoch der Weg dieser Abstraktion in Gegenteil zur Wirklichkeit zurück, und zwar so, dass diese wahrhafter, objektiver, genauer, breiter, tiefer, elastischer, umfassender etc. erfasst wird, als es ohne diesen umweg möglich gewesen wäre.

Im Signalsystem 1' erscheint sowohl die Ablösung von der unmittelbaren Wirklichkeit, wie die Wiederkehr an ihr weit weniger deutlich fassbar. Auf den ersten Anblick scheint sich der Reflex 1' von dem Reflex 1 überhaupt nicht abzulösen: das Wort Tisch steht dem

wirklichen Tisch für jeden sofort sichtbar selbständig gegenüber, sie sind offenkundig objektiv wie subjektiv aus verschiedenen Stoffen geformt und nur aufeinander bezogen, dagegen scheint sich ein gemalter Tisch weit weniger von wirklich geschene abzuheben, und erst recht bei Tanz oder Schauspiel scheint zwischen den Wirklichen und den mimetischen Gegenstand überhaupt keine sinnliche Unterscheidung vollziehbar. Man vereinfache das hier vorliegende psychologische Problem nicht dadurch, dass ein in heutiger Kunstpraxis geübter Mensch scheinbar instinktiv diesen Unterschied sofort setzt. Die ursprüngliche Anschauung ist ganz verschieden; man mag - in ästhetisch gerechtfertigter Weise - über die berühmte Zeuxis-Parrhasius-Anekdote lächeln, sie versträt dennoch eine naiv-ursprüngliche Anschauung des hier vorliegenden Tatbestandes und weist zugleich auf ein bedeutsames Moment der ästhetischen Widerspiegelung hin, das auch im ästhetischen Sinne eine nicht unwichtige Teilwahrheit der Entstehung und der Wirkung der Kunst ausspricht. Wir meinen die Wahrheit des Details. Engels, der durch die Bestimmung des Typischen die realistische Kunst sehr scharf von der unmittelbaren Wirklichkeit abhebt, betont in derselben Formulierung mit Recht "die Traue der Details" als einen unerlässlichen Bestandteil des Realismus.<sup>1)</sup> Diese tiefe Übereinstimmung der Details in bedeutenden Kunstwerken mit der Wirklichkeit, die z.B. Turgenev zu den geistreich aphoristischen Ausspruch veranlasste, das Genie eines Künstlers zeige sich gerade in den Details, hat inter anderen Pawlow dazu verführt, die richtige Abbildlichkeit der künstlerischen Details ein bisschen wie die griechische Künstleranekdote mit ihrer Wirklichkeit zu verwechseln. Aber auch ohne einen solchen Irrtum anheimzuverfallen geht unsere Lebenspraxis sehr oft in dieser Richtung: um einen Tatbestand des Lebens uns genau deutlich zu machen, berufen wir uns unzähligemale auf Details grosser Kunstwerke, behandeln sie als Bestandteile unserer eigenen Lebensführung, da sie uns bedeutsame Momente des Lebens deutlicher und plastischer darbieten, als die meisten selbsterlebten Begebenheiten unseres Lebens selbst.

Gerader darin drückt sich jedoch die Verallgemeinerung aus, die von Signalsystem 1<sup>o</sup> ästhetisch vollzogen wird, das Bild, das wir hier erhalten, bezieht sich auf eine unvergleichlich grössere Anzahl von Lebenstatsachen als die meisten Tatsachen des Lebens selbst. Es handelt sich nicht nur darum was auch in vielen beding-

ten Reflexen enthalten ist, dass mit ihrer Hilfe gewisse Erscheinungen des Lebens uns sogleich als bekannt erscheinen, sich in den Bestand unserer bisherigen Erfahrungen einfügen. Hier ist von weit mehr die Rede; wir haben, uns auf die "Phänomenologie" Hegels berufend, den qualitativen Unterschied zwischen bekannt und erkannt hervorgehoben. Sehr ähnlich ist die Lage der Scheidung von bedingten Reflexen zum Signalsystem 1': diese erweitert unsere Erfahrung, vermittelt der darin vollzogenen Verallgemeinerung des sinnlich unmittelbaren Hinweises auf die Typik in den Erscheinungen des Lebens, während jene bloss einzelne Lebensstatsachen vermitteln können, mit so viel Abstraktion, die für ein Bekanntsein ausreicht. Natürlich handelt es sich bisher nicht um spezifisch künstlerische Eindrücke, sondern bloss um den Unterschied der Signalsysteme 1 und 1' im Leben. Es ist aber klar, dass selbst die primitivste künstlerische Gestaltung gerade diese Tendenz zur Verallgemeinerung der Signale 1' verstärkt. Die früher geschilderte Umstellung von unmittelbarer Praxis auf deren evokative Abbildung enthält - gleichviel auf welcher Höhe der Bewusstheit über das eigene Tun - objektiv die Tendenz zu einer solchen Verallgemeinerung in sich. Dass das sich Abheben von den bedingten Reflexen keine so eindeutige Gestalt erhält, wie die Verallgemeinerung in Denken durch die Sprache, ändert an diesen fundamentalen Tatbestand nichts wesentliches. Es hat jedoch zur Folge, dass diese Verallgemeinerung, einmal vollzogen, unlösbar in die Sinnesindrücke eingeht, sich mit ihnen vermischt, ihnen ein grösseres Feld verleiht, in sie eine Bereicherung und Vertiefung hineinträgt etc. Die Verwandlung, die der Mensch durch Ausbau und Entfaltung des Signalsystems 1' erfährt, äussert sich unmittelbar vielleicht an auffallendsten in einer solchen Entwicklung der menschlichen Sinnlichkeit. Marx spricht richtig, als Abschluss seiner Analyse der Wechselwirkung zwischen Kunst und Kunstsinne, über die übergreifende Bedeutung der Kunst in dieser: "Die Bildung der Kunstsinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte."<sup>2)</sup> Natürlich ist der Motor dabei keineswegs die Kunst allein. Neben der - freilich auch von der Kunst wesentlich beeinflussten - stets gesteigerten Rolle des Signalsystems 1' im Leben wirkt auch das Denken, die Wissenschaft auf die Steigerung unserer sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit ein. Mit alledem erweist sich das Signalsystem 1' als eigenartiges System der Signale von Signalen.

Wir müssen jedoch über die Wirkung der Details in der Kunst hinausgehen, denn - einerlei, wie weit dies bewusst wird - schon im evokativen Eindruck der Details ist etwas enthalten, das darüber hinausführt. Wir haben bei der Analyse des Schaffens bereits darauf hingewiesen, dass auch das primitivste Kunstwerk ein dynamisches System von evokativen Effekten vorstellt, in welchen jedem Detail, unabtrennbar von der Wirkung, die es als treue Spiegelung der Lebensstatsachen in sich ausübt, zugleich die Funktion der Vorbereitung neuer ähnlicher Eindrücke zukommt; auch sein scheinbar isolierbares Geltungsgelangen ist immer die Folge verbereitender Evokationen. So entsteht schon im primitivsten ästhetischen Gebilde eine konkrete Ganzheit, deren Teile streng aufeinander bezogen sind, als Momente des Leitens einer einheitlichen Evokation. Erst durch dieses Setzen einer konkreten Totalität, vermittelt durch das Signalsystem 1', kehrt die Widerspiegelung der Wirklichkeit zu dieser ebenso zurück, wie Begriff, Urteil und Schluss stets wieder in ihr münden müssen. Die Analogie ist eine sehr weitgehende, dennoch ist es ratsam auch hier das Wort "ebenso" in Anführungszeichen zu stellen. Man nehme das von uns wiederholt angeführte Beispiel eines primitiven Kriegstanzes. Die eigentliche, irdisch-menschliche Spiegelung, die Erscheinungsweise der transzendentmagischen Zielsetzung für das Ganze bringt einen evokativen Effekt in jeden Zuschauer hervor: die Begeisterung, die Zuversicht, die gefestigte Entschlossenheit in Bezug auf das kommenreale Geschehen, dessen Abbild tragierte wurde.

Daraus folgen drei Kennzeichen, die das vom Signalsystem 1' bestimmte seelische Geschehen sowohl vom ersten wie vom zweiten Signalsystem unterscheiden. Erstens führt das evokative Erlebnis zwar zur Wirklichkeit zurück, es handelt sich aber dabei um einen ganz anderen Aspekt als beim Signalsystem 2. Einerseits wird die Wirklichkeit vor allen als eine konkrete Ganzheit erlebt, wodurch sie sich noch immer von dem Erlebnis der objektiven Wirklichkeit selbst abhebt, und diese so entstandene Distanz enthält die Gefühlsbetonung: man stünde ihnen Wesen gegenüber, das was in ihr selbst zerstreut, von Zufällen gestört etc. zur Geltungsgelangen könne, erscheine hier in der konzentrierten Form einer höheren Vermünftigkeit. Andererseits besitzt diese Erlebnis auch den Akzent einer Endgültigkeit. Während die Abbildungen der Wirklichkeit, wie sie das Signalsystem 2 bewerkstelligt, einander prinzipiell ergänzen und in ihrem

Zusammenhängen sich dem Wesen immer stärke annähern, existiert diese unmittelbare wechselseitige Ergänzung im Bereich des Signalsystems 1' nicht; jedes ästhetischen Gebilde steht für sich und die evokative Beziehung zum aufnehmenden Subjekt entsteht entweder als sofortige Erschütterung oder ist überhaupt nicht vorhanden. Zweitens hebt die Objektivierung die hier vollzogen wird, die Subjektbezogenheit der abgebildeten Objektswelt nicht auf. Schon im einfachsten Wort, wie Hund, Tisch etc. ist der Sinn enthalten, dass es unabhängig vom denkenden Subjekt existiert; keinesfalls ist es notwendig, beim Sagen oder Denken dieser Wörter, ein Subjekt mitzudenken. Dagegen ist jedes ästhetische Gebilde, gerade in seiner objektiven Trennung zur Wirklichkeit, auf das rezeptive Subjekt bezogen. Seine Existenz als ästhetisches Gebilde ist an die Möglichkeit, evokative Wirkungen im rezeptiven Subjekt hervorzurufen, gebunden, und dieses erlebt das ihm dargebotene Abbild der Wirklichkeit als seine eigene Welt, als eine Welt, die zwar ihm unabhängig gegenübersteht, zu welcher es jedoch als aufnehmendes Subjekt unauflösbar hinzugehört. Drittens ist dieses Subjekt ein gesellschaftliches, und zwar nicht nur an sich, sondern auch für sich. Denn an sich ist natürlich eine jede Betätigung des Menschen als Mensch gesellschaftlich. Dieser ihr Charakter muss jedoch in der Psychologie des Aktvollzugs nicht unbedingt als dessen seelischer Wesenszug hervortreten. Die ästhetische Rezeptivität, dagegen bringt die Gesellschaftlichkeit des Subjekts auf die erlebte Oberfläche. Natürlich setzt jedes Wort, das wir sprechen, jede Bewegung, die wir tun, ihre gesellschaftliche Verständlichkeit voraus. Diese ist jedoch in der Kunst eine emotional sofort wirkende, eine auf das Subjekt bezogene, so dass das von Kunstwerk berührte Subjekt unvermeidlich seine Empfindungen als Mitglied einer Gemeinschaft besitzen muss. Die dem Kunstwerk immomente sofortige evokative Verständlichkeit ist - auch psychologisch und da insbesondere - unvorstellbar ohne ein solches affekthafte Mitgesetztsein der Gesellschaftlichkeit des Objekts und seines Erlebnisses. Das ist bei unserem Beispiel dem primitiven pantomimischen Tanz eine Selbstverständlichkeit, das erhebende Gefühl, das die Mimesis hier auslöst, erfährt das Subjekt gerade als Teil eines Kollektivs. Die Vertiefung und Bereicherung, die durch das Funktionieren des Signalsystems 1' zustandekommt, besteht nicht bloss darin, dass neue Züge, Zusammenhänge der objektiven Wirklichkeit, die bis dahin unbewusst blieben, offenkundig werden, sondern

zugleich auch in einer Erweiterung des Subjekts zu einem - gefühlsmässig - bewussten Teilhaben an einer Gemeinschaft. In den Anfängen der Kunst war dies elementar und selbstverständlich da. In bestimmten Perioden der Zivilisation schwacht es sich stark ab, ja, scheint sogar völlig zu verschwinden. Indessen bewahrheitet sich gerade hier, dass der Mensch sich nur in der Gesellschaft vereinsamen, sich vereinzeln kann. Jedes derartige in der Kunst gestellte Einsamkeitsgefühl bleibt - gerade in seiner Negativität - unlösbar an die Gesellschaftlichkeit des Menschen gebunden: es ist ein Ausgestossensein oder ein Sichselbstverbannen, in welchem die Gebundenheit gerade in diesem Erlebnis zum Ausdruck kommt. Marx stellt diese Lage in seinen öfter angeführten Analysen das Wesentlichste richtig zusammenfassend so dar: "... erst durch den gegenständig entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalischen Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Gemüße fähig Sinne, Sinne welche als menschliche Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. Denn nicht nur die 5 Sinne, sondern auch die sogenannten geistigen Sinne, die praktische Sinne (Wille, Liebe etc.), mit einem Wort der menschliche Sinn, die Menschlichkeit der Sinne wird erst durch das Dasein seines Gegenstandes, durch die vermenschlichte Natur."<sup>3)</sup>

Erst aus dieser Gesellschaftlichkeit der Psychologie der Kunst wird ihr selbständiges Dasein, ihre Entwicklung vorverständlich. Wir haben einerseits schon früher sehen können, dass die letzthinige - keineswegs immer als solche bewusste - Grundlage des künstlerischen Schaffens "von aussen" kommt, ein gesellschaftlichen Bedürfnis; ein gesellschaftlicher Auftrag an sich ist. Die Kunst kann jedoch diesen nur dann erfüllen, wenn ihre Gebilde ein in sich immanent geschlossenes konkretes System der Leitung von Evokationen darstellen. Das haben wir schon früher bei Behandlung von magisch-transzendenter Zielsetzungen (sozialer Auftrag auf primitivster Stufe) zu ihrer künstlerischen Durchführung dargelegt. Auch darauf haben wir die Aufmerksamkeit gelenkt, dass dieser Widerspruch, der in den Anfangsstadien in rein allegorischen Charakter der transzendenten Zwecksetzung zum Ausdruck kommt, nur in der - sachlich - objektiven, keineswegs notwendig subjektiv bewussten - Ablösung der ästhetischen Gebilde von

ihrem primären Zweck in ihrem Selbständigwerden zur Geltung gelangen kann. Objektiv beginnt diese Ablösung, das rein ästhetische Hineinarbeiten das "von aussen" kommenden sozialen Auftrags ins Kunstwerk durch das in sich abgeschlossene Leitungssystem der evokativen Wirkungen, der Reflexe des Signalsystems 1'. Wir haben ebenfalls früher, in anderen Zusammenhängen ausführlich darüber gesprochen, dass auch das primitivste ästhetische Gebilde, also etwa der mimetische Tanz, einen Aufbau vom Ende her haben, das heisst, dass jedes einzelne Moment, jedes Detail in einer Weise geformt werden muss, die ein überzeugendes Einleiten zu den bezweckten Abschluss beverkstelligt. Auch dadurch steigert sich die Distanz von wirklichen Leben, indem jedes Detail auf eine solche Erlebbarkeit, also auf ein Erwecken der entsprechenden Signale 1' angelegt ist, und die Treue der Widerspiegelung der Wirklichkeit nur dazu - aufbewahrend - aufgehoben wird, damit diese Treue die evokativ Wirkung unterbaue und stärke. Dieses Angelegtsein auf Erlebbarkeit gibt den einzelnen evokativ aufgenommenen Widerspiegelungsmomenten einerseits eine ausgeprägtere, sinnfälligere Gegenständlichkeit, als sie im normalen Leben besitzen, andererseits entsteht eben dadurch zwischen ihnen eine innigere, ebenfalls sinnfällige, Verknüpftheit. Wir haben seinerzeit gegen N. Hartmann polemisiert, weil er diesen Aufeinanderhinweisen der Momente - etwa in Musik oder Architektur - nicht als sinnlichen Zusammenhang anerkennen wollte. Die Zigenart des Signalsystems 1' zeigt die Auflösung dieser - scheinbaren - Antinomie. Wahrnehmungen der sinnlichen Welt durch die einfachen bedingten Reflexe müssten "nicht sinnlich" synthetisiert werden. Das Zusammenhangschaffen gehört aber schon im Leben zu den Funktionen des Signalsystems 1', man denke an Leitungsergebnisse im Takt, in der Menschenkenntnis etc. Mit der Aufnahme der Wirklichkeit durch das Signalsystem 1', durch ihre dadurch vollzogene Bearbeitung im künstlerischen Schaffen entsteht naturgemäss ein solches Aufeinanderhinweisen, Erwartungen erwecken, Erwartungen erfüllen etc. in den einzelnen ästhetisch abgebildeten Wirklichkeitsstücken. Ist ein solches, in sich geschlossenes System von Erlebnisauslösern entstanden, so tritt der Charakter des Signalsystems 1' als eines von Signalen der Signale weit deutlicher hervor, als im Leben selbst. Denn das ästhetische Gebilde ist das, was er ist, gerade dadurch, dass es solche Wirkungen - prinzipiell angesehen - wenn und wo immer hervorrufen kann; sonst ist es eine beklexte

Flache, ein Stück Holz oder Stein, etc.

Das Funktionieren des Signalsystems 1' in der Kunst unterscheidet sich von dem im Leben gerade durch diese ihre Fixiertheit. Diese ist natürlich nur allmählich, nur schrittweise entstanden. Nach aller Wahrscheinlichkeit setzt es mit den mimitischen Tänzen ein, die bewusster Weise sicher nicht als Kunst intentioniert waren, bei denen jedoch, wie wir gesehen haben, die konkrete Vermenschlichung des allegorisch-transzendenten magischen Zwecks, zwangsläufig diese Immanenz der Gebilde, ihre homogenes Medium oder - innteder Sprache der Psychologie ausgedrückt - die Kontinuität des Leitens und Geleitetseins auf dem Niveau des Signalsystems 1' durchgesetzt hat. Es ist sicherlich ein späteres Stadium, wenn dieses homogene Medium sich im vom körperlichen Dasein des Menschen selbst getrennten Gebilden objektiviert. Gehlen stellt richtig fest: "Es gibt Grund anzunehmen, dass die mimische Darstellung 'in vivo', in Form des nachahmenden Verhaltens im Auffälligen, uralte ist, und es ist sogar wahrscheinlich, dass sie in der Entwicklung objektiver Darstellungsmittel, also der Gravierung, Malerei und Plastik, vorausging."<sup>4)</sup> Und er fügt in Bezug auf die von uns behandelten Höhlenmalereien hinzu: "Dass ihnen ein mimischer Ritus noch zugeordnet war, wird durch sie selbst belegt: in der Höhle von Les Combarelles findet sich in Stein graviert die Darstellung eines tanzenden Menschen, in der Trois Frères genannten erscheinen Zauberer, im Bisonfalle gehüllt, oder jene gravierte, schwarz umrissene Figur, die den Schwanz eines Pferdes, Geweih und Kopf eines Hirschen und dazu Bärenklauen angelegt hat, ebenfalls in tanzender Haltung den Betrachter anstarrend."<sup>5)</sup>

Darin ist ein entscheidender Sprung gerade in Bezug auf die Wirksamkeit des Signalsystems 1' im psychischen Leben der Schaffenden wie der Rezipienten enthalten. Denn die Objektivierung der Signale 1' erhält damit eine dauernde, feste, unveränderliche Fixierung. Die ästhetische Notwendigkeit der spontanen, sofortigen Wirkung bleibt zwar aufbewahrt, jedoch mit der wichtigen Modifikation, dass einerseits der Schaffende die evokative Widerspiegelung der Welt von diesen völlig verschiedene - prinzipiell - endgültige Form verleiht; andererseits steht der Rezipient nicht mehr einem flüchtigen, vorübergebundenen, einmaligen Geschehen gegenüber, sondern einem Gebilde, das abermalige Betrachtung, neue, gesteigerte Erlebnisse möglich macht. Natürlich darf dieser Unterschied nicht metaphysisch verabsor-

luthert werden. Schon die Abbildung "in vivo", Wie Gehlen sagt, bedeutet keineswegs die Wirkung von Menschen, so wie sie im Alltag sind. Abgesehen, von der bereits geschilderten Teleologie sind ihre Bewegungen, Gebärden, Worte etc. von Anfang an einem bestimmten Rhythmus untergeordnet. Dieser ist durch die Arbeit eine Lebensnotwendigkeit für die Menschen geworden, jedoch die Erleichterung der menschlichen Bewegungen durch die ordnende Macht des Rhythmus erhält hier eine qualitative Steigerung, die freilich eine bestimmte Höhe der Arbeitserfahrungen voraussetzt, ihrerseits jedoch wieder auf diese, auf des Leben überhaupt zurückwirkt.

Pawlow hat auf den psychologischen Grund, der hier elementar zu Wirksamkeit tritt, klar hingewiesen. Er sagt über ein Hundexperiment: "Aber daneben fand sich bei diesen Hunde ein prächtig ausgebildeter rhythmischer bedingter Reflex, d.h. bei ständiger Aufeinanderfolge des positiven und hemmenden Reizen bildete sich das System sehr bald."<sup>6)</sup> Bei einem anderen Experiment fügte er zu dieser Fäktstellung der Tatsachen noch eine wichtige Verallgemeinerung hinzu: "Wir geben Klingelzeichen in strenger Reihenfolge (insgesamt acht) von denen die einen bekräftigt wurden, die anderen nicht. Eine solche Aufgabe auf den Reizrhythmus lösen die meisten Hunde ohne besondere Schwierigkeiten. Bekanntlich wird der Rhythmus zur Vereinfachung aller Bewegungen und überhaupt zur Vereinfachung des ganzen Lebens benutzt."<sup>7)</sup> Der Ausdruck Vereinfachung weist für das Leben im Allgemeinen (auch für das Tierische) unmittelbar darauf, was Bücher bei der Arbeit festgestellt hat, auf eine Erhöhung der Leistung, bei einer geringeren körperlichen und seelischen Anstrangung: d.h. dass der Rhythmus, auch der allereinfachste, den z.B. Pawlow anwendet, ein richtig abwechselndes Funktionieren von Reizen und Hemmungen begünstigt. Schon in der Arbeit erscheint der Rhythmus auf einer viel höheren Stufe der Abwechslung, der Anpassung an die Wirklichkeit, der Withilfe an ihrer Formung. Das qualitativ Neue besteht darin, dass es sich nicht mehr bloss um eine Wechselbeziehung zwischen Mensch und Aussenwelt handelt, sondern dass die Instrumente der Zivilisation dazwischen geschoben werden. Dadurch entstehen neue, kompliziertere Rhythmen, deren Quantität und Qualität nunmehr unbeschränkt entwickelbar ist. Subjektiv-psychologisch verwandelt sich die blosser Anpassung an die Wirklichkeit in ihre fortlaufend stärkere Eraberung. Und hat sich der Mensch so weit entwickelt, dass er den komplizierteren Rhythmus im Alltag an seine praktischen Zwecke weniger gebundenen Bewe-

gungskomplexe anzupassen vermag, so erhält diese harmonisierende, richtig bindende und lösende Fähigkeit einen bisher ungeahnten Spielraum der Entfaltung. Hier wird erst das Terrain der Eroberung und Unterwerfung quantitativ wie qualitativ wahrhaft grenzenlos. Denn ihre Grundlage ist nunmehr nicht bloss die reale Wechselwirkung des Menschen mit der Aussenwelt (auch ausserhalb der Sphären der Arbeit im engeren Sinne), sondern auch das ganze subjektive Wie diesen Prozesse. Der Rhythmus unterbaut nun einerseits die eigenartige Abbildlichkeit der ästhetischen Gebilde, ihren Charakter als Wirklichkeitstreu und doch nicht wirklich, und andererseits wird er zu einem wirksamen Vehikel des ästhetischen Leitens, der unmittelbaren Erlebbarkeit ihrer teleologischen Ordnung. Die Grundtatsache des Ästhetischen, die Eigenart seiner Widerspiegelungsweise der Wirklichkeit, seiner Psychologie als Signal von Signalen, also sein Sichhaben, ~~seiner Psychologie als Signal von Signalen, also sein Sichhaben~~ von der unmittelbaren Wirklichkeit und sein Hervorzaubern einer neuen Unmittelbarkeit, in der von Menschen geschaffenen Abbildlichkeit, erhält im Rhythmus, in der rhythmischen Gliederung eine entscheidende Stütze. Vor allen durch die blosse Tatsache, dass der Rhythmus die von ihm erfassten Gegenstände und ihre Zusammenhänge homogenisiert, und zwar nicht bloss an sich, sondern auch für sich, gerade in Bezug auf die Erlebbarkeit ihres Daseins, ihrer Zusammenhänge, ihrer Vereinheitlichung zu einer konkreten Totalität. Dass, was schon im Leben als die Eigenart des Signalsystems 1<sup>o</sup> erschien, die Synthese einer ganzen Gruppe von an sich vielleicht heterogenen Lebenserscheinungen zu einer organischen Einheit, die zugleich wichtige Seiten der objektiven Wirklichkeit schlagartig erhellt, und dabei unablässig auf das menschliche Subjekt bezogen bleibt, steigert sich damit zu einer neuen, höheren Qualität.

Der Rhythmus in der Arbeit bezog sich notwendig auf die konkrete Eigenart der jeweils vorhandenen Einzelverrichtung, jedoch so, dass er an ihr das - praktisch - Wesentliche und Zweckmässige fixiert und ordnet. Dieses Sichanschliessen an die singuläre Eigenart der Phänomene verliert sich nicht in der geschilderten Universalisierung des Rhythmus, es wird aber zu einem untergeordneten Moment, indem diese als Hauptfunktion das Ordnen des ganzen Gebildes, das

Dynamisieren seines Aufbaus, das Letzten seiner Rezeption zukommt. Erst dadurch wird der Rhythmus organisch in das Signalsystem 1' eingefügt. Je inniger wir uns die ursprüngliche Einheit von Rhythmus, begleitender Musik, Tanz, Gesang und Sprache in den primitiven mimetischen Gebilden vorstellen, desto stärker muss sich uns dieses Vorstellung aufdrängen. Dann in der einfachen Arbeit wird der Nutzen und die Anwendung des Rhythmus durch einfache Beobachtung (Signal 1) und dessen Bewusstmachen (Signal 2) entdeckt und praktisch bewerkstelligt; mag an diesen Prozess die Bewegungsphantasie auch ihren Anteil haben, die endgültige Vollendung entsteht durch ein gedankliches Bewusstmachen und dessen Fixierung, durch Verwandlung des optimal Durchdachten in fest fixierte bedingte Reflexe. (Es sei hier nur nebenbei erwähnt, dass dieser Prozess natürlich auch beim mimetischen Tanz unvermeidlich vor sich geht; wie erinnerlich, haben wir bei der ästhetischen Behandlung dieser Frage die tiefe Analyse Diderots aus "Paradoxe sur le comédien" herangezogen. Das von ihm aufgestellte Dilemma lautet in den Kategorien unseres jetzigen Probleme so: entweder fixiert der Schauspieler die jeweils optimale, durch das Signalsystem 1' entdeckte evokative Gebärde etc. zum immer funktionsbereiten bedingten Reflex und wird damit zum echten Künstler, oder er verlässt sich auf "Stimmung" oder "Inspiration", d.h. lässt die evokativen Effekte in sich mit Hilfe des Signalsystems 1' jedesmal neu entstehen, wodurch seine Produktion dem Zufall anheinfällt.)

Schon das Wegfallen dieser letzteren Notwendigkeit zeigt den höheren Grad der Objektivierung der erreicht wird, wenn nicht mehr der Mensch in seiner körperlich-seelischen Unmittelbarkeit zum ausschliesslichen Medium der evokativen Abbildlichkeit wird. Die Entfernung von der Unmittelbarkeit geht immer weiter, die bildenden Künste und die Literatur widerspiegeln noch die Welt des Menschen in ihren unmittelbar gegenbenen Gegenständlichkeitsformen, während schon in der Ornamentik und erst recht in der Architektur und in der Musik das unmittelbare Medium der Widerspiegelung sich weit von diesen konkretunmittelbare Gegenständlichkeitsformen entfernt und nur in der Letzten Substanz der evokativen Effekte sich auf derselben Ebene mit jeder ~~max~~ anderen Kunst befindet.<sup>8)</sup> Es ist klar, dass mit dieser Distanziertheit des Medium der Widerspiegelung von der unmittelbar gestalteten Gegenständlichkeit der Charakter des Signalsystems 1' als Signal von Signalen sich immer ausgeprägter zeigen muss. Die

dadurch entstehende psychologische Hierarchie und Ausgeprägtheit des Signalsystems 1' hat natürlich nichts mit irgendwelcher ästhetischen Hierarchie zu tun, etwa mit einer Stelle im System oder mit dem Grad der Bewertung eines Kunstpattung. Denn je weiter sich die evokative Abbildlichkeit von den normal gegebenen Gegenstandsformen des Lebens entfernt, desto umfassender und intensiver muss jene Synthese beschaffen sein, die in der Awokation den auslösenden Anlass der Aus-senwelt, die auf diesen Moment bezigene konkrete Totalität zugleich mit der Besonderheit dieses ganzen Komplexes im Menschen als des Gattungsmässige erleben lässt. Dass aufeinander gefügte Stein oder zusammengezogene Holzklötze den Menschen in dieser Hinsicht überhaupt angehen - die praktische Nützlichkeit ist eine andere Frage - dass also von ihnen tief evokative Wirkungen ausstrahlen können, kann nur das Ergebnis einer sehr langwierigen Entwicklung sein. Auch die Musik löst sich aus dem primitiv-unterenzbaren Ensemble mit Tanz und Sprache nur langsam zur selbständig evokativen Gestalt ab. Wenn man diese Formen der Synthese, vollzogen von Signalsystem 1', mit jenen Erscheinungsweisen vergleicht, die wir im Alltagsleben beobachten konnten, z.B. mit Takt oder Lachen, so ist der weite Weg, der zum selbständigen Gestaltwerden des Signalsystem 1' führt, deutlich sichtbar. Natürlich ist der Weg hier nicht im genetisch-historischen Sinne gemeint, der ausgebildete Takt, das seelisch differenzierte Lachen ist ein zumindest ebenso spätes Produkt der Geschichte, wie die Musik, oder die Architektur.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, weder diesen historischen Entwicklungsgang um Allgemeinen, noch speziell die wichtige Rolle des Rhythmus, der rhythmischen Gliederung in ihm auch nur anzudeuten. Es muss bloss deutlich gemacht werden, dass auch dieser Weg keine geradliniger, kein eingeleisiger ist. Wir wiederholen im neuen Zusammenhang bereits Ausgeführtes, wenn wir einerseits darauf hinweisen, dass die Mimesis keineswegs mit unbedingter Notwendigkeit eine rhythmische Gliederung in sich einschliesst; sie fehlt sie gut wie völlig in der, was reine Objektgestaltung betrifft, sehr hochstehenden Höhlenmalerei. Natürlich bildet diese einen winzigartigen Ausnahmefall, und seine Unforts~~is~~etzbarkeit, die in der Realität sehr konkrete historische Gründe hat, ist - dem ästhetischen Prinzip nach - gerade in diesen Fehlen der rhythmisch gegliederten Komposition begründet. Andererseits entsteht sehr früh die Rhythmendurchdrängtheit

geometrischer Figuren in der Ornamentik, die wie wir seinerzeit gesehen haben, das erste gewaltige Instrument zur Weltbeherrschung der Menschen, die Geometrie, in erlebbare, Emotionalität verwandelte. Gerade hier zeigt sich sehr früh die unwiderstehliche Universalität des Signalsystems 1', sobald es sich in der Kunst ein autonomes und angemessenes Organ zu schaffen im Begriffe stand. Es ist weniger überraschend, wenn es die einfachen Reflexe - zum Signal von Signalen geworden - in Bestandteile seines Terrains verwandelt, als wenn es ihm gelang, die damals abstrakte und höchste Errungenschaft des menschlichen Geistes ebenfalls in sich einzuverleiben. Es ist natürlich, dass der damalige Mensch Freude und Stolz über dieses grossartige Instrument zur Unterwerfung, der Wirklichkeit empfand. Im Leben selbst mussten aber diese Gefühle sich auf konkrete Methoden, Gegenstände, Ergebnisse beziehen, die in ihrer Objektivität mit solchen Gefühlen selbst gar nichts zu tun haben konnten. Indem jedoch die Ornamentik durch ein anfangs höchst einfaches Rhythmisieren, durch die Übertragung der an sich raum-zeitlichen Rhythmik in die reine Sichtbarkeit des Raumes, durch Schaffung eines an sich gegenstandslosen und von keinem wahrnehmbaren Sinn zusammengehaltenen Zusammenhangs, wo sonst die die Bewegungen regelnde Rhythmik zum Gesetz einer Statik wird, und so etwas in der Wirklichkeit bis dahin nicht Vorhandenes schafft, das jedoch das Abbild einer wesentlichen Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit vorstellt, bringt sie die Erlebniserreger hervor, die diese neue stolze Attitüde zur Wirklichkeit adäquat auszudrücken imstande ist. Und wenn diese Ornamentik sehr oft, ja anfangs fast ausschliesslich, als Schmuck der Geräte des Alltags erscheint, so ist dies keine Herabminderung, sondern eine Vergrösserung, eine Intensivierung dieser Universalität: der erste grosse Ansatz zur Eroberung der Welt durch den Menschen ist damit zu einem trauten und gewohnten Besitz seines Alltagslebens und deren Festlichkeiten geworden. Dass Ornamente vielfach, vielleicht sogar allgemein allegorisch gefasst, mit einem transzendent magischen Sinn beledet, entstanden sind, tut hier nichts zur Sache. Gerade bei ihnen ist die allegorische Bedeutung so locker, in der Unmittelbarkeit der Gefühle so gar nicht unmittelbar erlebbar entworfen, dass sie den hier geschilderten Charakter der Ornamentik nicht aufhaben kann. Sie ist eine Gedachte Zutat

zum evokativen Erlebnis; dieses als Signal 1' ist von jenen als Signal 2 auch erlebnismässig streng geschieden.

So kompliziert dieser Entwicklungsprozess auch ist auf so verschlungenen Wegen er immer weiter vordringt, es bleibt dabei immer ein entscheidendes regelndes Prinzip bestehen: die notwendige Gesellschaftlichkeit aller durch die Kunst evozierten Erlebnisse. Diese ist nicht nur in den Anfängen der Kunst mit unausweichlicher Unmittelbarkeit vorhanden, sondern beherrscht noch sehr weite Strecken ihrer reichen Entfaltung und kann auch aus ihrem heutigen Zustand nicht weggedacht werden. Die lyrischen und epischen Formen der Sichtung haben allerdings diese unmittelbare Gesellschaftlichkeit verloren, jedoch bereits die unabtrennbare Verbindung zwischen dramatischer Komposition und theatralischer Wirksamkeit hat in wichtigen ästhetischen Bestimmungen die alte unmittelbare Gesellschaftlichkeit, freilich mit vielen Modifikationen, bewahrt. So auch die Architektur, so auch - um relativ spät entstandene Kunstarten zu erwähnen - die symphonische Musik, der Film, etc. Und auch wo moderne Bestrebungen bewusst auf sogenannte intime Wirkungen ausgehen, wie die Kammermusik, das komponierte Lied des 19. Jahrhunderts, die Inneneinrichtung von Privatwohnungen etc. wird keineswegs die gesellschaftliche Allgemeinheit der Kunst aufgehoben, sondern bloss deren unmittelbares Inerscheintreten. Denn einerlei, ob der unmittelbare Wirkungskreis einen Kunstwerks auf einmal grössere oder kleinere Gebiete umfasst, - die simultane Wirkung auf eine ganze gesellschaftliche Einheit ist sowieso/ nur auf sehr anfänglichen Stufen sozial überhaupt möglich - entsteht es notwendig mit dem Anspruch auf gesellschaftliche Allgemeinverständlichkeit. Die von uns früher angeführten Marxschen Feststellungen, dass der Mensch sich nur in der Gesellschaft - und fügen wir hinzu: für die Gesellschaft - vereinzeln kann, erhält hier eine eklatante Bestätigung. Indem ein solches Werk, sagen wir, gedruckt wird und Leser, zuweilen sogar viele Leser findet, erweist sich die künstlerische Gestaltung der Einsamkeit, der individuellen Abgetrenntheit von der Gesellschaft als soziales Phänomen, das künstlerisch gestaltet innerhalb der Gesellschaft Verständnis zu finden imstande ist.

Natürlich existiert eine homogene Gesellschaft nur in der Periode der allerersten Anfänge, so dass bei der Konkretisierung unserer These von der gesellschaftlichen Verständlichkeit der Kunst diese vorläufige Arbeitsabstraktion wieder aufgelöst werden muss. Je

stärker mit der Entwicklung der Produktivkräfte die Zivilisation fort-schreitet, desto stärker scheiden sich in der Gesellschaft, solange sie Klassengesellschaft bleibt, die Klassen. Das bedeutet für unser Problem, dass die Mitglieder verschiedener Klassen auf verschiedene Lebensstatsachen sehr verschieden, oft geradezu entgegengesetzt zu reagieren pflegen; z.B. ganz anderes als traurig oder lächerlich, als erhaben oder unehrenhaft etc. empfinden. Das setzt auch der gesellschaftlichen Allgemeinverständlichkeit der Kunst mitunter äusserst schaft gezogene Grenzen; freilich bleibt damit unser früher abstrakt bestimmter Begriff in Geltung, da auch die Wirkungsmöglichkeit innerhalb einer Klasse dieselbe Struktur der Beziehung der blossen Subjektivität zur gesellschaftlichen Allgemeingültigkeit zeigt. Diese nähere Bestimmung der gesellschaftlichen Allgemeinverständlichkeit der Kunst, die wie jede Bestimmung vorerst ein Zement der Negation enthält, setzt sich jedoch in der Wirklichkeit ebenfalls nicht absolut durch. Es gibt selbstredend ausserordentlich viele Fälle, wo solche klassenmässige Determinationen - und die Nationalen wirken sich vielfach in gleicher Richtung aus - den Wirkungskreis der Kunstwerke auf das soziale und nationale hic et nunc ihre Genesis beschränkend; rein quantitativ betrachtet, was freilich für die Ästhetik nicht der adäquate Gesichtspunkt ist, gehört die überwältigende Mehrheit, der als Kunst intentionierten Hervorbringungen dieser Rubrik an. Aber auch wenn von echten Kunstwerken die Rede ist, kommt es häufig vor, dass ihre Wirkung diese gesellschaftlichen Grenzen ihrer Herkunft nicht zu überschreiten vermag. Es kommen sogar Fälle vor, dass Menschen denkerisch (Signalsystem 2) die soziale oder nationale Bedeutung bestimmter Kunstwerke erfassen, ohne dass eine ästhetische Wirkung (Signalsystem 1') entstehen könnte. Für die Erkenntnis der hier wirksamen Psychologie scheinen uns jedoch die Beispiele entgegengesetzter Art noch bedeutsamer zu sein, in denen "instinktiv" (bedingte Reflexe) oder verstandesgemäss eine gewisse Art von Werken abgelehnt dieser Widerstand jedoch gegebenenfalls von der evokativen Wirkung einzelner Werke niedergerannt wird.

Die Bedeutung des letzteren Tatbestandes tritt insbesondere denn in ein helles Licht, wenn wir daran denken, dass der grösste Teil der wirksam gebliebenen Kunst vergangener Epochen national

und sozial aus einem ausserhalb der hier gezogenen Grenzen stimmt, eventuell sogar aus einem feindlichen Bereich (feudale Kunst für das Bürgertum, bürgerliche Kunst für das Proletariat). Wir haben aber diese Tatsachen bereits in anderen Zusammenhängen gesprochen. Hier muss nur bemerkt werden, dass damit die Verallgemeinerungstendenz des Signalsystem 1<sup>o</sup> in grosser Klarheit hervortritt; es ist nämlich imstande, nicht nur die unmittelbaren Lebenslemente der jeweils gegebenen Klasse und Nation in evokativer Weise abzubilden, sondern auch - ohne ihre sinnliche Unmittelbarkeit zu sprengen - die entfernteren Gebundenheiten des Menschen, bis hinauf zum Menschengeschlecht sinnfällig zu machen. Nur dadurch wird das Wirksambleiben künstlerischer Widerspiegelungen aus den Leben längst vergangener oder gar verschollener Sprossen verständlich. Die Unleugbarkeit dieser Tatsache zeigt vor allen den sehr hohen Grad der Verallgemeinerung, die das Signalsystem 1<sup>o</sup> vollzieht, indem mit seiner Hilfe Züge des Menschen mit seinen Beziehungen zur Wirklichkeit offenbar werden, die den Menschen der unmittelbar abgebildeten Welt nicht bewusst waren, die sie zwar in ihren Taten verwirklichten, ohne jedoch richtig zu wissen, was sie tun. Das beleuchtet nicht nur Wesensart und Wirkungsumfang des Signalsystems 1<sup>o</sup>, sondern auch sein Objekt der Widerspiegelung: den Menschen in seiner Beziehung zum Menschengeschlecht. Dieser Tatbestand erhellt sich - in beiden Richtungen - noch mehr, wenn bedacht wird, dass eine solche Wirkungsweise der Kunst und mit ihr des Signalsystems 1<sup>o</sup> in ständiger, extensiver wie intensiver Zunahme begriffen ist. Schon Goethe hat mir Recht das Wert Weltliteratur geprägt und seitdem beginnt für uns Vergangenheit und Gegenwart der gesamten Kunst ein intensiv erlebter Besitz zu werden. Jetzt kommt es darauf an, die Historisität dieser Lage zu begreifen. Selbstredend ist ihre Basis die Entwicklung der Ökonomie, die erst aus der bis dahin in kleine, wehr oder weniger autochtone Gebiete zerklüftete Erdoberfläche in ein - wieder: mehr oder weniger - einheitliches Wirtschaftsgebiet verwandelt hat. Zu den wichtigen Folgeerscheinungen dieser Entwicklung gehört aber auch, was unser Problem direkt betrifft, die ständige Universalisierung, die Verbreiterung, Verfeinerung und Vertiefung des Signalsystems 1<sup>o</sup> durch die künstlerische Praxis und durch die von ihr erzogene Rezeptivität. Erst auf dieser Grundlage wird vieles wahrnehmbar und des Ausdruck fähig, woran man einst achtlos vorüberging. Kunst und Kunstsinn sind der Menschheit nicht angebo-

ren, sie sind vielmehr Produkte einer langwierigen gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung. Die Ausbildung des Signalsystems 1<sup>o</sup> ist, ebenso wie seine Genesis, das Ergebnis dieses Prozesses. Dabei darf - bei aller Anerkennung des Primats, das das gesellschaftliche Bedürfnis besitzt - die zur Kunst, zur Entfaltung des Signalsystems 1<sup>o</sup> erziehende Rolle der Kunst selbst nicht vernachlässigt werden.

Diese Fähigkeit, die ästhetische Sensibilität, zu erhöhen, verdankt die Kunst unmittelbar dem homogenen Medium, das jedes Werk trägt und durchdringt. Wir sagen: unmittelbar, denn letzten Endes kommt auch diese Determination von aussen, von dort, wo diese Entwicklung geleitet wird. Nur weil der Wandel in der Gesellschaft die Menschen ununterbrochen vor neue Aufgaben stellt, die in ihnen neue Fähigkeiten (aber auch das Bedürfnis zum Erwecken und Entfalten neuer Fähigkeiten wachruft), ist die künstlerische Tätigkeit ununterbrochen in Bewegung, ist immer von neuem vor die Aufgabe gestellt: das homogene Medium der betreffenden Kunst so zu behandeln, so umzugestalten, dass darin die neuen Erscheinungen des Lebens als organische Bestandteile der menschlichen Existenz erlebbar und dadurch verständlich, zum unverlierbaren Besitz der Menschen werden. Den sehr komplizierten Prozess inner solcher ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, der Mimesis, haben wir vom philosophisch-ästhetischen Standpunkt bereits eingehend untersucht, und die Ergebnisse dieser Analyse sind naturgemäss bei unseren gegenwärtigen Erörterungen als Basis vorausgesetzt. Der gesellschaftliche Auftrag an die Kunst ist unmittelbar und primär ein inhaltlicher: die Darstellung jener Probleme und Konflikte, die die neuen Beziehungen zwischen den Menschen, das neue Verhältnis der Gesellschaft zur Natur etc. hervorbringen. Jedoch selbst wenn diese Wandlung in den Köpfen der Menschen eine gedanklich bewusste Form annimmt, - was in der Mehrzahl der Fälle, besonders an Anfang einer wichtigen, das Dasein der Menschen tief berührenden Aenderung sehr selten vorkommt - ist eine solche gedankliche Formulierung der Probleme, all das zum Ausdruck zu bringen, was die Menschen in einer solchen Lage unzuversicher macht, tief beunruhigt, mit Hoffnung erfüllt, etc. lange nicht ausreichend. Die Rolle, die die Kunst im Aussprechen dieses sonst Unaussprechbaren spielt, lässt sich nur durch das Inwirksamkeitstreten des Signalsystems 1<sup>o</sup> erklären. Wir haben diese seine Funktion, insbesondere in Erfassen und Sinnfalligmachen neuer Situationen im Leben bereits analysiert. Jetzt wird darin der ent-

scheidende Anteil des homogenen Medium verständlich: dieses Neue, besonders wenn es etwas Bedeutsames ist, tritt vorerst als ein reichlich unklares Gefühl auf, das eben deshalb sich einer angemessenen begrifflichen Formulierung zu entziehen scheint.

Indem das homogene Medium die Widerspiegelung der Wirklichkeit erstens sinnlich verengt und spezialisiert, z.B. auf Sichtbarkeit, Hörbarkeit etc.; zweitens diesen besonderen Aspekt der Welt auf das Niveau einer den Menschen zu tiefst angehenden Universalität erhebt und drittens die dabei notwendig gewordenen Verallgemeinerungen nicht als begriffliche Abstraktion vollzieht, sondern so, dass es in einen gestalteten Einzelfall das Typische sucht, findet und sinnfällig macht, kann es das "Unaussprechliche" auf solchen Umwegen als klar artikulierten Ausdruck zur Anschauung bringen. Erinnern wir uns daran, dass sehen im Leben dieses entdeckende Gerichtetsein auf das Neue eines der wichtigsten Wesenszüge des Signalsystems 1' war. Hier kommt es aber nicht so sehr auf die Faktizität des Neuen an, - das wird von gesellschaftlichen Leben selbst produziert - auch nicht bloss auf ein "instinktives" Bekanntwerden mit ihm, auf ein gefühlsmässiges Offenbaren dieser Bekanntschaft, wie dies etwa im taktvollen Benehmen geschieht, sondern auf die oben angedeutete spezifische Form der sinnlich-sinnfälligen Verallgemeinerung. Darin besteht die wesentliche Arbeit des echten Künstlers: innerhalb seines homogenen Medium jene Ausdrucksmittel zu "realisieren", um ein Lieblingswort Cézannes zu gebrauchen, die eine derartige Verallgemeinerung des Neues, das heisst, sowohl seine Verbundenheit mit den bisherigen Errungenschaften der Menschheitsentwicklung, wie seiner Unterschied zum Bisherigen, sowohl seine Bezogenheit auf die Kontinuität wie die auf den Wechsel des Menschenbildes in allgemein gesellschaftlich verständlicher Weise an gestalten imstande ist. Ob wir dabei an Ciotta oder Courbet, an Eischylos oder Thomas Mann, an Mozart oder Bartók denken: die letzte Struktur ihres Suchens und Findens läuft auf dieses selbe Prinzip aus. Sie verallgemeinern eine neue Lage in der Menschheitentwicklung, indem sie ihre konkrete Typik aufdecken, sie machen ihre Entdeckungen zum dauernden Besitz des Menschengeschlechts, indem sie das noch chaotisch scheinende oder - in Bezug auf den Menschen - noch nicht erschöpfend formulierte in neue Ausdrucksmittel ihres homogenen Medium umsetzen.

Damit bildet sich in jeder Kunst eine Art von "Sprache"

aus, die zwei wichtige Kennzeichen des Signalsystems 2 besitzt: sie ist prinzipiell allgemein verständlich, muss aber doch gelernt werden, sie ist also nicht angeboren, wie bestimmten unbedingte Reflexe, entsteht nicht - wenigstens teilweise - spontan durch die Lebenspraxis, wie die meisten bedingten Reflexe, sondern muss im wörtlichen Sinn erlernt werden. Dieser Erlernbarkeit zeigt aber den grossen Unterschied zwischen beiden höheren Signalsystemen. Die Sprache kann und muss im genauen Wortsinn erlernt werden; obwohl nicht wenige Wörter mehrfache Bedeutungen haben können, wird einem doch mit jedem Wort der Gegenstandskomplex, den es als Signal von Signalen vorstellt, eingeprägt. Im Signalsystem 1' kann es keine solche eindeutige Beziehung zwischen Zeichen und Objekt geben, da die hier intentionierte Abbildung schon im Leben und erst recht in der Kunst gerade auf die Neuheit, auf die Einmaligkeit, auf das spezifizierte Typische in der Einzigartigkeit gerichtet ist. Dazu kommt noch die Bezogenheit auf das Subjekt, die Tendenz zur Evokation in jedem Zeichen, so dass nur die Bereitschaft und Fertigkeit zur Produktion und Aufnahme gelernt werden kann, nicht etwa ein Alphabet, eine Syntax etc. der hier möglichen Signale und ihren Zusammenhangs. Es ist mehr Übung oder Training als Lernen im wörtlichen Sinne. Dabei ist es aber wichtig gerade hier den qualitativen Unterschied zwischen Leben und Kunst hervorzuheben. Die Signale dieser sind bewusst auf Evokation hin entworfen, während im Leben der Mensch von Begebenheiten, die solche Reaktionen hervorrufen, gewissermassen überfallen wird, und die evokative Wirkung eines solchen Reagierens ist meistens desto stärker, je weniger ihre Intention zum Evozieren fühlbar wird. Dennoch muss diese Seite der Lernbarkeit energisch akzentuiert werden, denn erstens tritt dabei erneut der Charakter dieses Systems als Signal von Signalen hervor; zweitens weil - im Gegensatz zu vielen alten und hauptsächlich neuen Auffassungen - der eigenartig objektivierte und in seiner Art exakte Sinn dieser Signale betont werden soll.

Die Kompliziertheit dieses Lernens zeigt sich darin, dass die ästhetischen Signale von Signalen - dem Prinzip nach - stets neue Konstellationen und von ihnen wachgerufenen Empfindungskomplexe zu evozieren berufen sind, dass deshalb das bis dahin Gelernte, je nachdem, die Produktions- und Aufnahmefähigkeit ebenso fördern, wie hemmen kann. Daran darf auf diesem Gebiet der auch hier an sich unentbehrliche Begriff der Technik nur mit grosser Vorsicht, mit vielen

Vorbehalten gebraucht werden. Denn auf ihrem eigensten Gebiet, in der Produktion besteht das Wesen der Technik gerade darin, die jeweils notwendigen Vorrichtungen nach Möglichkeit zu rationalisieren und zu mechanisieren, sie "von selbst" funktionierend <sup>zu</sup> machen. Das hat zur Folge, die psychologische Tendenz, einen möglichst grossen Teil des Arbeitsprozesses subjektiv in der Form von bedingten Reflexen zu fixieren. Natürlich gehört zu einer richtig funktionierenden Technik auch die Fähigkeit der Beobachtung, der Kontrolle, des sofortigen Reagierens auf störende Momente in der Instrumentur usw. In solchen Fällen müssen natürlich die höheren Signalsysteme in Anspruch genommen werden. Dabei ist aber nicht zu vergessen, dass es bestimmte Fehler, Unregelmässigkeiten gibt, die sich vielfach zu wiederholen pflegen, auf die deshalb mit bedingten Reflexen reagiert werden kann. Zur wirklich ausgebildeten Technik gehört also, dass auch auf solche eingearbeiteten, "von selbst" im Kraft tretenden bedingte Reflexe im arbeitenden Menschen bereit stehen. Trotz gewisser Analogien wäre es grundfalsch diesen Begriff der Technik auf die künstlerische Produktion ohne weiteres anzuwenden. Es kommt hier nicht darauf an, alle jene Momente aufzuzählen, die zwischen beiden Techniken gemeinsam sind, es genügt vielleicht auf das wiederholt angeführte Beispiel an Diderots Betrachtungen über die Schauspielkunst zu erinnern, zu dem man natürlich - bei genügender Vorsicht - Analogien aus jeder künstlerischen Praxis reichlich finden kann.

Dagegen zu scheint es uns wichtig, auf den Gesamtprozess des Schaffens wenigstens einen Blick zu werfen. Das Essentielle dabei ist: die Nichtwiederholbarkeit. So gross also das technische Können eines Künstlers sein mag (und sein muss), zwingt ihn das Wesen des Aesthetischen: bei jedem Werk von neuem anzufangen, die Wirklichkeit so in sich aufzunehmen und zu reproduzieren, als ob er vorher nie etwas gesehen oder gestaltet hätte. Hier kommt die fruchtbare, die wirklich bewegende Widersprüchlichkeit der ästhetischen Sphäre klar zum Vorschein: das "Können" eines Künstlers, das nie gross genug, nie eingeübt und stets bereit genug sein kann, ist nur dann wirklich echt, wenn es mit einer ständigen Bereitschaft zum radikalen Umlernen vor jeden wesentlich neuen Phänomen untrennbar verbunden ist. Lockert sich diese widerspruchsvolle Einheit, so wird aus der eventuell grossen und gut ausgebildeten Technik ein Hindernis des wahren Schaffens, aus dem Künstler ein Virtuos im pejorativen Sinn, aus

seiner Dargestaltungsweise eine Manier. Diese lässt sich in psychologischen Kategorien leicht beschreiben: sobald das Verhalten des Künstlers zur Wirklichkeit und die Methode seiner Mimesis aufhört dem "Stirb und Werde" zu folgen, sobald aus bestimmten künstlerischen Ausdrucksformen der Widerspiegelung ein gut fixiertes System von bedingten Reflexen wird, das bei jedem analog scheinenden Objekt "von selbst" reagiert, wird das Werk nicht mehr ein echtes und wesentliches Abbild der Wirklichkeit sein, sondern eine bloße Manifestation bestimmter Veleitungen, Vorurteilen, Gewohnheiten etc. eines partikularen Subjekts. (Wenn wir hier von der Rolle der bedingten Reflexe sprechen, so darf dies nicht mit dem, was früher über Diderots Theorie gesagt wurde, verwechselt werden. Hier handelt es sich darum, dass bestimmte optimale Ausdrucksweisen des Schauspielers, die vermittels des Signalsystems 1<sup>o</sup> aufgefunden wurden, als bedingte Reflexe fixiert werden müssen, um beliebig oft, auf gleicher Höhe der Gestaltung wiederholt werden zu können. Das ist also ein spezielles Problem jener Künste, in denen das physiologisch-psychologische Dasein des Menschen die Funktion des homogenen Medium hat. Der Vorgang ist - allgemein gesprochen - mit den schriftlichen Fixieren von Richtung oder Musik analog und hat mit den eben behandeltes Problem nichts gemeinsames. Denn im letzteren Fall handelt es sich darum, dass Aufnahme und mimetischer Ausdruck der Wirklichkeit nicht immer erneut durch das Signalsystem 1<sup>o</sup> vollbracht, sondern dass auch früheren, älteren ähnlichen Verhaltensweisen die Art der subjektiven Reaktion in der Form von bedingten Reflexen fixiert wird, dass diese an die Stelle der notwendig erneuten künstlerischen Artitüde der Wirklichkeit und den Werk gegenüber treten.)

Ähnliche Probleme tauchen, freilich stark modifiziert in der Rezeptivität der Kunst gegenüber auf. Wir haben bereits auf jene Fälle hingewiesen, in welchen inhaltliche, vor allen klassenmäßige Motive der gesellschaftlichen Allgemeinverständlichkeit der Kunstwerke, den generellen Verstehe ihrer "Sprache" in Wege standen. Solche Fragen können jedoch ihr gegenüber auch unmittelbar auftauchen wobei natürlich nie vergessen werden darf, dass diese beiden Gebiete zwar methodologisch vorteilhaft getrennt behandelt werden können, aber nicht voneinander getrennt existieren. Hinter einer inhaltlich-sozialen Ablehnung bestimmter Kunstwerke, steckt nur allzudeutlich eine Aversion gegen ihre Formsprache, und umgekehrt enthalten nur

allzuvielen negative Urteile über Formungsart - oft unbewusst - einen Widerstand gegen jenen gesellschaftlichen Gehalt, der in ihnen meinen ästhetischen Ausdruck fand. Alle diese Schwierigkeiten miteinbezogen kann man aber doch über die Hindernisse in der Aufnahme, in der Verständlichkeit einer neuen "Sprache" der künstlerischen Formung vernünftigerweise auch gesondert sprechen. Eben weil jede echte Kunst die neuen Phänomene nicht einfach und direkt ausdrückt, sondern neue Ausdrucksmittel erfindet, um sie künstlerisch sinnfällig zu machen, können sehr leicht Fälle eintreten, wo der Widerstand sich gegen die so entstehende neue "Sprache" der Kunst konzentriert. Es können sich - und hier haben wir mit einem rezeptiven Pendant zur schöpferischen Manier zu tun - nämlich im Laufe von langen Zeiten gewisse Widerspiegelungsformen der Wirklichkeit so sehr als Gewohnheit verhärtet, so sehr zu ganz fest fixierten bedingten Reflexen werden, dass diese Rezeptiven instinktiv und vehement gegen eine andere Auffassung in der Form-"Sprache" protestieren. Wir haben seinerzeit - Wickhoff folgend - dargestellt, welche Revolution in der malerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit die Entdeckung der Lokalfarben der Dinge hervorgebracht haben. Als nun, allerdings nach langen Vorbereitungen, die französischen Impressionisten im Nemen der Lichtgestaltung radikal mit den Lokalfarben gebrochen haben, entstand eine feindlich abwehrende Gegnerschaft im Publikum, die wir heute zwar als historische Tatsache zur Kenntnis nehmen müssen, jedoch nicht mehr innerlich nachzuerleben in der Lage sind. Man hat nämlich in den letzten Jahrzehnten gelernt, diese neue "Sprache" als vernünftige Form der Mimesis zu verstehen; sie hat unsere Aufnahmefähigkeit nicht nur der Kunst, sondern auch der Wirklichkeit gegenüber erweitert und verfeinert; um aber so zu wirken, musste sie erlernt werden. Dieses Erlernen einer neuen künstlerischen "Sprache" ist oft ein langwieriger und widerspruchsvoller Prozess, eben weil jene fast fixierten bedingten Reflexe, die dem Weg zu dieser "Sprache" und vor allen dazu, was sie aus der gewandelten Wirklichkeit widerspiegelt, versperren, nicht leicht zu Gunsten einer neuen Weltoffenheit ausgeschaltet werden können.

Es ist lehrreich, diese Probleme in der Gegenwart zu studieren. Nicht als ob es sich um ein vollständig neues Phänomen handeln würde. Von Platons Stellungnahme zur damaligen Krise in der Musik, über welche wir in anderen Zusammenhängen ausführlicher sprechen werden, bis zur Kritik Voltaires an Homer und Shakespeare, die

aus bestimmten, hier nicht ausführlich behandelbaren ästhetischsozialen Gründen, für ihn die Rolle einer neuen revolutionären Kunst spielten, gibt es dafür nicht wenige Beispiele aus der Geschichte. Jedoch der ausserordentlich rasche Wandel in der neuesten Zeit wirft ein schärferes Licht auch auf die Tatsachen der Vergangenheit, es ist wieder so, dass die häufiger auftretenden, zugespitzteren Konflikte der späteren Entwicklungsstufen geeignet sind, manches in der Beschaffenheit langsamerer Verwandlungen, bei denen die Konflikte weniger augenfällig waren, verständlicher zu machen. Dabei muss noch besonders hervorgehoben werden, wir interessieren uns an dieser Stelle nur für die psychologische Seite der so entstehenden Kontroversen. Das hat zur Folge, dass das Problem sich als der formal-abstrakte Zusammenstoss der neuen Ausdrucksmittel in ihrer Neuheit mit den ebenfalls formal-abstrakt genommenen "Gewohnheiten" darbietet. Die ästhetische Bersichtigung des Neuen, die Frage, ob es Neuland oder Irwege vorstellt, soll in diesen Zusammenhang gar nicht aufgeworfen werden. Es muss nur daran erinnert werden, dass eine genaue historisch-ästhetische Untersuchung dieses Komplexes auch psychologisch über die hier umrissene stark vereinfachte Dualität hinausgehen müsste. Denn erstens ist es keineswegs notwendig, dass das Neue unbedingt als Signalsystem 1' den eingewurzelten bedingten Reflexen gegenüberstehe; man denke etwa an den Naturalismus, in welchem vielfach ein Ersatz dieses Systems teils durch unverarbeitete isolierte Beobachtungen (also sehr oft bedingte Reflexe) und auch ebenfalls künstlerisch unverarbeitete Theorien (Signalsystem 2) dominierten. Das ist natürlich nur ein Beispiel, die Kombinationen können sich bei anderen Strömungen ganz anders äussern. Zweitens können aus gesellschaftlich-geschichtliche Gründen Richtungen als alt und neu zusammenstossen, die beide die Wirklichkeit echt künstlerisch (Signalsystem 1') bearbeiten; man denke an die Ausfälle von Aristophanes gegen Euripides, die man sehr wohl als unberechtigter kritisieren kann, ohne berechtigt, zu sein sie dem hier skizzierten Schema zu subaummieren. Eine genaue psychologische Untersuchung der Fülle der hier gesellschaftlich-geschichtlich möglichen Erscheinungsweise im Auftreten des Ästhetisch Neuen und seinen Kampfes mit dem Alten, würde natürlich noch mehr Varianten ans Licht bringen. Wir müssen uns hier darauf beschränken, diesen Vorbehalt zu betonen, dessen Berücksich-

tigung den typischen Charakter des von uns hervorgehobenen Konflikts nur auf seinen sachlich berechtigten Umfang einschränkt, ihm jedoch innerhalb dieser Grenzen keineswegs aufhebt.

Das vorwiegend Heranziehen moderner Erscheinungen ist für dieses Problem auch darum zur Klarlegung der Probleme günstig, weil die Konflikte in saekularisierter Form erscheinen. Rein psychologisch ergibt es zwar keinen entscheidenden Unterschied, ob die Widerstände gegen neue Inhalte und - unmittelbar - gegen die ihnen angemessenen neuen Ausdrucksmittel sich auf magische oder religiöse zeremonielle Vorschriften stützend, oder ob sie nur der Ausdruck gesellschaftlich erstarrter Konventionen etc. sind. Da aber das erste Problem auch den ästhetisch-philosophisch wichtigen Komplex der Beziehung von Kunst und Religion berührt, erscheint hier eine psychologische Betrachtung, der saekularisierten Form als vorteilhafter, da hier der Gegensatz sich in einer ganz nackten Form zeigt, das Hineinspielen von materiellen Interessen, Mode etc. lässt gerade das psychologisch wesentliche: die Schwierigkeit des Erlernens einer neuen künstlerischen "Sprache", die Scheu vor dem Unlernen besonders deutlich hervortreten. Frank Wedekind hat in seinem "Kammersänger" diese Situation und ihre Psychologie mit der bei ihm gewohnten Drastik charakterisiert. Ein Komponist will dem Titelhelden seine neue Musik vorspielen, dieser lehnt sie mit folgendem Gedankengang a limine ab: "Ich kann Ihnen nur das eine sagen, dass seit Wagners Tod noch nirgends ein Bedürfnis nach neuen Opern besteht. Mit neuer Musik haben Sie von vorneherein sämtliche Kunstinstitute, sämtliche Künstler und das gesamte Publikum zu Feinden. Wenn Sie an die Bühne gelangen wollen, dann schreiben Sie eine Musik, die der heutigen zum Verwechseln ähnlich sieht. Kopieren Sie einfach; stehlen Sie Ihre Opern aus allen Wagnerschen Opern zusammen. Das können Sie mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit darauf rechnen, dass Sie aufgeführt werden. Mein Bombenerfolg von gestern beweist Ihnen, dass die alte Musik noch auf Jahre hinaus vorhält. Und darin denke ich nicht anders, als jeder andere Künstler, als jeder Intendant und das gesamte zahlende Publikum: Warum soll ich mir unnötigerweise Ihre neue Musik einprägen lassen nach dem mich die alte so un-menschliche Prügel gekostet hat.?"

Noch plastischer kommt dieser Zusammenhang in zwei Anekdoten zum Ausdruck, die Béla Balázs in einem seiner Filmbücher auf-

zeichnet. Wir bringen die im ausführlichen Auszügen, weil in ihnen dieses "Sprach"-Problem eine besonders reine Form aufnimmt, da das Unverständnis der "Sprache" in diesen Fällen nur formellen Charakter hat und auch unbewusst keine gesellschaftlich-inhaltliche Untermauerung besitzt. Balázs erzählt zuerst über einen sonst gebildeten Kolonialbeamten, der während des ersten Weltkriegs infolge besonderer Umstände fern von dem Städtgen lebte und viele Jahre hindurch keinen Film sah. Zuerst besuchte er einen, bei dem viele Kinder im Zuschauerraum saßen und dem offenbar einfachen Film spielend folgen konnten. Als nach der Aufführung ein Freund seine Meinung hören wollte, sagte er zögernd: "Es war sehr interessant. Aber sag mir bitte, was geschah im Film?" In Unkenntnis der "Sprache" war er also nicht in der Lage den Sinn einer einfachen Filmhandlung zu verstehen. Womöglich noch deutlicher ist die zweite Anekdote. In Moskau wurde vor vielen Jahren eine Hausangestellte, die aus einem sibirischen Kolchos kam, die zwar ihre Schulen beendet, aber nie einen Film gesehen hatte, von ihrem Arbeitgeber in Kino gebracht, wo ein populäres Lustspiel aufgeführt wurde. Das Mädchen kam aufgewühlt nach Hause, drückte sein Erstaunen darüber aus, dass man in Moskau derartige Greuel öffentlich zeigen dürfe. Auf die Frage, was gegeben wurde, erwiderte das Mädchen: "Man hat Menschen in Stücke gerissen. Ihr Kopf war abgetrennt, ebenso die Füße, die Hände." Balázs fügt hinzu, dass im Hollywood, als Griffith zum erstenmal seine Premierplan Grossaufnahme vorführen liess, ebenfalls eine Panik im Publikum ausgebrochen wäre.<sup>9)</sup> Hier zeigt sich ganz klar, dass der Film - wie jede Kunst - eine besondere "Sprache" hat, die "erlernt" werden muss, will man zu den Werken einen erlebten Zugang erhalten. Es ist zugleich sichtbar, dass dieses "Erlernen" nicht so sehr ein Sichaneignen der betreffenden "Vokabeln" ist, die es in der Kunst weit weniger gibt, als der Sprache selbst, als um eine Ausbildung zur Rezeptivität, mit Geschmack, zur Fähigkeit, das Werk in seiner Eigenart in sich aufzunehmen, seinen Leuten verständnisvoll zu folgen. D.h. die Aufnahmefähigkeit für jene besonderen Reflexe 1' in sich auszubilden, die vom homogenen Medium der betreffenden Kunstart ausgelöst werden. Der Pluralismus der ästhetischen Sprache erscheint hier sehr deutlich: jede Kunst hat ihre besondere "Sprache", die eigenes "erlernt" werden muss. Auch das kann durch Übung erarbeitet werden, obwohl es dabei schon um viel mehr geht, als um den eben angeführten Beispielen, die freilich auf unerlässliche - "erlernbare" -

Voraussetzungen hinweisen.

Mit alledem ist ein Problem gestreift, das in der Geschichte der Kunst und der Aesthetik seit jeher eine grosse Rolle gespielt hat, bei welchen der notwendig falsche psychologische Zugang den Weg zur richtigen Lösung versperrt hat. Wir meinen das Problem der Bewusstheit oder Unbewusstheit des künstlerischen Schaffens. Die Schwierigkeit, die beim Erhellten dieser Frage vor uns steht, ist eine doppelte. Erstens ist die reale Wechselbeziehung zwischen Bewusstheit und Unbewusstheit im menschlichen Seelenleben noch sehr wenig erforscht. So notwendig es war, dass die Psychologie im Laufe der Zeit sich zur selbständigen Wissenschaft konstituierte, so verhängnisvoll wurde es für sie, dass sie dieses Selbständigwerden zumeist in einer metaphysisch starren und darum übertriebenen Weise durchsetzte. Einerseits wurden mit wenigen Ausnahmen in der Forschung die Zusammenhänge der psychologischen Phänomene mit den physiologischen, die ihre materielle Grundlage bilden, vernachlässigt, ja nicht selten wurde die Proklamierung der Unabhängigkeit des Psychischen von Physiologischen zum Mittelpunkt der Methodologie gemacht. Andererseits ist die Untrennbarkeit des Einzelmenschen - und darum die seiner Psychologie - von seine, sozialen Sein weitgehend vernachlässigt worden. Wo eine Berücksichtigung dieser Komponente stattfand, war sie entweder auf eine derart allgemeine und darum höchst verschwommene Konzeption des Sozialen gerichtet, dass daraus wissenschaftlich fruchtbare Folgerungen für die Psychologie des Einzelmenschen unmöglich gezogen werden konnten, oder es entstanden massenpsychologische, sozialpsychologische Untersuchungen, die unter Umständen gewisse Durchschnittstendenzen begreiflich machen und auf diesem Umwege - selten ausgemützte - indirekte Beiträge zu diesen Problem liefern konnten, der Regel nach jedoch an ihm vorbeigingen. Zweitens hat in den letzten Jahrzehnten die sogenannte Tiefenpsychologie das Unbewusste masslos fetischisiert und mythologisiert. Es erschien als ein drohender oder verführerischer eigener Kosmos im Menschen (mitunter zu einer autonomen kosmischen Macht hypostasiert), sodass diese Entdecken und Aufarbeiten des Unbewussten keine Förderung, sondern im Gegenteil ein Hemmnis für die richtige Erkenntnis der wirklichen Beziehung von Bewusstheit und Unbewusstheit in der menschlichen Psyche wurde.

Es kann unmöglich unsere Aufgabe sein, dieses ganzen Prob-

lenkomplex zu behandeln; wir müssen uns auf eine kurze Erörterung jener Fragen beschränken, die - direkt oder indirekt - das Verständnis der spezifischen Bewusstheit im künstlerischen Verhalten erleichtern und fördern. Um jedoch dieses Feld klar überblicken zu können, ist es unerlässlich, vorerst mit dem Vorurteil zu brechen, als ob das Bewusste und das Unbewusste im Seelenleben des Menschen als zwei metaphysisch einheitliche, einander nur als selbständige, abgeschlossene Totalitäten berührende Mächte miteinander verkehren würden. Solche Trennungen metaphysischer Art erfolgten in der Geschichte des Denkens von den verschiedensten Seiten, sowohl indem das Unbewusste in rein negativer Weise, als ein völliges Fehlen der Bewusstheit beschrieben wurde, als auch in der Weise, dass es als rätselhafte, alles bewegende Macht erschien, der gegenüber das Bewusste zur Ohnmacht, zum blossen registrieren des von diesen Hervorgebrachten verurteilt erschien. Kant mag hier als Repräsentant der ersten, Schelling als der des zweiten figurieren. Kant geht bei der Beschreibung des Genies von der Natur aus; das Metaphysische in dieser Position besteht nicht bloss darin, dass er am Genie nur das "Angeborene" betont, und die Kultur, die Arbeit des Genies an sich selbst vollständig überspringt, sondern vor allen darin, dass diesen "Angeborene" in seinen Augen nur eine Anlage ist, "durch welche" die Natur der Kunst die Regel gibt". Wenn auch der Begriff Natur in einer von Rousseau geistig beeinflussten Periode weit mehr umfasst, als in der Gegenwart, wird damit gerade für das Problem Bewusstheit-Unbewusstheit eine metaphysische Schranke zwischen der künstlerisch genialen Tätigkeit und der übrigen - bewussten - Praxis der Menschen errichtet. Dass im inhaltlichen Sinn Kants auf dem Boden der fortschrittlichen Aesthetik des 18. Jahrhunderts steht, indem er Originalität und als ihre Konkretisierung, den exemplarischen Charakter der Produktion des Genies in den Vordergrund rückt, bestätigt diese Auffassung von zeitbedingtem Charakter seines Naturbegriffs. Trotzdem muss ein so tiefes Verankertsein der Genialität in der Natur sehr wichtige Folgen für seine Auffassung des Verhältnisses von Bewusstheit und Unbewusstheit auf dem Gebiet der Aesthetik haben. Kant fasst diese Auffassungen so zusammen: "Dass es (nämlich das Genie, G.L.), wie es sein Produkt zustandebringe, selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern dass es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welchen er seinen Genie verdankt, selbst

nicht weiss, wie sich in ihm die Ideen dazu herbefinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmässig aus-zudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, wie sie imstandsetzen, gleichmässige Produkte hervorzubringen." <sup>10)</sup> Diese höchst widerspruchsvollen Thesen von Kant sind nicht nur an die oben angedeuteten Naturkonzeption geknüpft, sondern auch auf die allgemeine Grundlage seiner Aesthetik auf die Bestimmung des Schönen als "das, was ohne Begriff als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorge-stellt wird", wozu Kant noch hinzufügt, dass diese Art der Apperzep-tion des Ästhetischen Objekts, obwohl sie ihrem Wesen nach subjekti-ven Charakters ist, in einer Form zu erscheinen pflegt, "als ob Schön-heit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch wä-re". <sup>11)</sup>

Die grundlegende Falschheit dieser Darlegungen, die vie-les, wie so oft bei Kant, intuitiv richtig Gesehene, schief macht, liegt darin, dass er Bewusstheit restlos mit begrifflicher, ja mit wissenschaftlicher Ausdrückbarkeit identifiziert. Abgesehen von der historisch vielfach belegten Tatsache, dass es eine grosse Zahl von Künstlern gibt, die sowohl davon, wie sich in ihnen "die Idee herbei-finden", wie davon, wie sie ihr "Produkt zustanderbringen", genau Rechenschaft ablegen können, ist es kein Zeichen der Unbewusstheit des künstlerischen Schaffens, wenn dies in bestimmten Fällen nicht stattfinden kann. So bestrachtet müsste selbst im wissenschaftlichen Leben, von der Alltagspraxis gar nicht zu reden, manches als Zeichen einer unbewussten, "naturhaften" Genialität gedeutet werden, was sei-nem Wesen nach sicherlich bewusst vollzogen wurde. Es ist eine rich-tige Einsicht Kants, dass in der künstlerischen Praxis Regel oder gar Vorschriften unanwendbar sind, das hat aber mit der Frage von Bewusst oder Unbewusst nichts zu tun. Alle diese Unstimmigkeiten in Kants Ge-dankengängen entstammen einerseits aus einer masslosen Überschätzung der Kriterien der Bewusstheit (wissenschaftlich genaue Rechenschaft), andererseits und vor allem aber daraus, dass er die Unbewusstheit des genialen Schaffensprozesses auf die Natur zurückführt und des-halb aus ihm eine verlängerte Fortsetzung der notwendig ohne Bewusst-sein ablaufenden Naturvorgänge macht. So wichtig es für die Erkennt-nistheorie ist, diese Grenze zwischen Natur und menschlichen Bewusst-sein möglichst schaft und ohne Rücksicht auf eventuelle konkrete Über-gangsphänomene zu ziehen, so verwirrend wird es, wenn Gegenständen

der menschlichen Kultur die Wesensart des Naturhaften einfach zugesprochen wird. Dem Wesen seiner philosophischen Absichten nach hat Kant mit den modernen Theorien, die aus dem Unbewussten eine aus der aussermenschlichen Natur herauswachsende einheitlich-kosmische Kraft machen, nichts gemein, diese seine falsche Fragestellung führt ihm aber in ihre Nähe.

Noch deutlicher wird dieser Widerspruch in der Aesthetik Schellings, die, wenigstens in ihren fundierenden Fragestellungen sehr von der "Kritik der Urteilskraft" abhängig ist. Der Widerspruch beim jungen Schelling spitzt sich infolge des Eindringens zweier - auf dem Niveau seiner Spekulation - prinzipiell unvereinbarer Tendenzen in sein damaliges Denken zu. Die erste zeigt sich in einer gewissen Annäherung an den Materialismus, die sich während seiner Lösung von Fichte und unmittelbar danach zeigte, am deutlichsten in "Epikuräischen Glaubensbekenntnis". Sie zeigt sich auch in seiner damaligen, von Goethe stark beeinflussten Naturphilosophie; sie kulminiert in Bezug auf die Naturgegenständlichkeit in dem Satz: es sei "schlechthin unmöglich... dass mit Bewusstsein etwas Objektives hervorgebracht werde... Objektiv ist nur, was bewusstlos entsteht."<sup>12)</sup> Darin sind noch zweifellos Elemente der materialistischen Nebentendenzen des jungen Schelling enthalten, da er sich aber auch hier dagegen wehrt, Konzessionen an den "Hylozoismus" (d.h. an den Materialismus) machen zu müssen, entsteht bei ihm eine bis zur Sophistik verworrene Terminologie, indem das Bewusstlose der Naturvorgänge den Akzent einer psychologischen Unbewusstheit erhält, das Fehlen eines jeden - bewussten oder unbewussten - menschlich-psychischen Elements den Charakter einer "unbewussten" Produktion durch die Naturkräfte. Nur so kann diese materialistische Nebentendenz in den objektiven Idealismus des identischen Subjekt-Objekts eingebaut werden; die Kunst wird für Schelling vor allen darin zum Organon der Philosophie, weil in ihr - angeblich - diese Einheit des Bewussten und Unbewussten vorhanden und wirksam ist. Genesis und Existenz der Kunst sollen also diesen Prozess mit verkehrten Vorzeichen darstellen und ihn dadurch für die ganze Philosophie begreiflich machen: "Die Natur fängt bewusstlos an und endet bewusst, die Produktion ist nicht zweckmässig, wohl aber das Produkt. Das Ich in der Tätigkeit, von welcher hier die Rede ist,

muss mit Bewusstsein (subjektiv) anfangen, und in bewusst Bewusstlosem oder objektiv enden, das Ich ist bewusst der Produktion nach, bewusstlos in Ansehung des Produkts."<sup>13)</sup> In der letzten Bestimmung ist wieder eine Doppeldeutigkeit des Bewusstlosen enthalten. Denn natürlich kann das Kunstwerk ebenso wenig ein Bewusstsein besitzen, als irgendein Artefakt; in dieser Hinsicht unterscheidet es sich in nichts von anderen Produkten der menschlichen Praxis. Die schillernde und komplizierte Begriffsapparatur Schellings geht also objektiv nicht wesentlich über Kant hinaus, ja seine Verknüpfung von Bewusstlosigkeit und Objektivität, als Wesenszeichen der Natur verstärkt noch die falsche Konstruktion, und Unbewussten eine aus dem vormenschlichen Stadium stammende, monolytisch einheitliche Ptenz zu erblicken.

Ohne direkt von Schelling und der Romantik auszugehen, treibt die moderne sogenannte Tiefenpsychologie diese Tendenz geradezu bis ins Aesslerste. Sie ist in ihrer weiterverzweigten und vielseitigen Ausbreitung historisch überhaupt nicht verständlich, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit dem mythischen, "wissenschaftliche" Mythen schaffenden Tendenzen der Verherrlichung des Dionysischen, des Chthonischen etc. betrachtet. In allen diesen Theorien wird das bewusste Leben des Menschen zu einer schmalen, zerbrechlichen Oberfläche, die in höchst problematische Weise den Abgrund und Urgrund des Unbewussten verdeckt; bei den meisten Autoren erscheint es - mit verschiedenen Begründungen - als verhängnisvoll, dass die volle Herrschaft dieses Unbewussten über die Bewusstheit nicht verwirklicht wurde. (Der Gegensatz zwischen unbewusster Seele und bewussten Geist bei Klages ist das prägnanteste Beispiel einer solchen Bewertung.) Was also in der Klassik und in den Anfängen der Romantik nur einfach als Gegensatz zwischen Sein und Werden in der Natur einerseits und Denken und Handeln der Menschen andererseits bezeichnet wurde, wird nun zu einer einheitlichen und notwendigen, kosmischen Grundlage eines jeden menschlichen Seins; die sexuelle Libido bei Freud war die erste, relativ einfachste Form einer solchen Konstruktion des Verhältnisses von Bewussten und Unbewussten. Sie hat schon bei dem relativ nüchterneren und - wenigstens seinen bewussten Absichten nach - auf Wissenschaftlichkeit orientierten Freud die Tendenz, alle möglichen Aeusserungsweisen des Menschen als eine Art von abhängigen "Überbau" dieser kosmischen Macht zu betrachten. Man denke z.B. daran, dass

Freud den Wert der Arbeit, der Berufstätigkeit etc. darin erblickt, dass die nahliegende und unter Umständen wirkungsvolle Mittel sind, die Libido zu sublimieren.<sup>14)</sup> Bei späteren Vertretern der Tiefenpsychologie, bei denen die metaphysische Abwertung der Bewusstheit ein mehr oder weniger offenes antiwissenschaftliches Verhalten auslöst, tritt die mythenbildende Tendenz noch prägnanter in den Vordergrund. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die so hervorgebrachten Entstellungen des Seelenlebens auch nur andeutend zu schildern. Es sei nur darauf verwiesen, wie stark die psychologische Kategorie der Hemmung (bei Freud des Verdrängens) einen negativen Wertakzent erhält, wodurch die ganze Struktur und Dynamik der psychologischen Prozesse, die in der Wirklichkeit auf dem jeweilig konkreten Gleichgewicht von Reiz und Hemmungen beruht, zerstört und von mythischen Wunschbildern ersetzt wird. (Auf die Frage der Hemmung werden wir noch zurückkommen.)

Es soll nun der Versuch gemacht werden, die konkreten und realen Wechselbeziehungen von bewusst oder unbewusst ablaufenden Prozessen im menschlichen Seelenleben wenigstens kurz aufzuzählen, damit wir, durch eine Einsicht in ihre Vielfältigkeit und Verschiedenheit voneinander in die Lage versetzt werden, die Frage nach Bewusstheit oder Unbewusstheit der im Signalsystem 1' vorkommenden seelischen Phänomene, vor allem der, die im künstlerischen Schaffensprozess zur Geltung gelangen, konkret stellen zu können. Zuerst muss darauf hingewiesen werden, dass die physiologischen Prozesse selbst und ihre Umwandlungen in psychische den Menschen immer und notwendig unbewusst bleiben. Wie etwa eine Lichtschwingung, die unser Auge trifft, in unserem Bewusstsein als rote Farbe erscheint, können wir uns prinzipiell nie bewusst machen; bei einer grossen Anzahl solcher Prozesse wird bewusstseinsmässig nur eine innere oder äussere Störung als Schmerz von Bewusstsein registriert, wobei es in den meisten Fällen nicht einmal fähig ist, auch nur einen richtigen Rückschluss auf die Begebenheit selbst zu vollziehen. In diesen spezifischen Teil des Unbewussten kann tatsächlich von einer Erbschaft des Naturzustandes die Rede sein, da die physiologischen Prozesse und die in sie aufgehoben wirkenden physikalischen und chemischen Vorgänge sich in Entwicklungsphasen ausgebildet haben, in denen das Bewusstsein noch in keiner Form vorhanden war. Selbst ihre noch so vollkommene wissenschaftliche Begründung kann an diesen Tatbestand nichts ändern, denn diese deckt allgemeine objektive Zusammenhänge auf und kann sie damit unmöglich-

für das erlebende Subjekt in bewusst apperzipierte verwandeln. Ebenso unbewusst funktionieren die unbedingten Reflexe, obwohl es bei ihnen nicht mehr von vornherein sicher ist, ob sie ausnahmslos dem Bereich der Natur angehören; für viele wird dies sicher stimmen, es ist jedoch durchaus möglich, dass im gesellschaftlichen Leben der Menschen Jahrhunderte, eventuell Jahrtausende lang immer in wesentlich ähnlicher Weise wiederkehrende Reize unbedingte Reflexe auslösen. Jedenfalls handelt es sich, wie immer es um die Genesis gestellt sei, um das psychologische Phänomen, das allgemein als instinktiv bezeichnet wird.

Völlig anderer Art sind die fest fixierten bedingten Reflexe. Hier tritt zum ersten Mal die Tatsache vor uns, dass zwischen Bewusstheit und Unbewusstheit eine gegenseitige, ununterbrochene Wechselwirkung obwaltet, dass - was in diesen Fall das vorherrschende Moment ist - der Mensch sehr vieles mit voller Bewusstheit in ein unbewusstes Funktionieren verwandeln kann. Natürlich gibt es, sogar massenhaft auch bei den höheren Tieren bedingte Reflexe, man kann sogar sagen, dass der oben angedeutete Prozesse sich bis zu einem gewissen grade, auch bei ihnen abspielt; man denke an die Spiele vieler jungen Tiere, an den Flugunterricht, den z.B. die Schwalben vor ihren Zügen ihren Jungen erteilen, auch hier kommt es darauf an, dass eine Reihe von Bewegungen, Verhaltungsweisen etc. von den Tieren als bedingte Reflexe fixiert werden. Ähnliches kommt bei den Menschen ebenfalls häufig vor. Das Phänomen, auf welchen wir hier die Aufmerksamkeit lenken wollen, ist aber doch auf einer qualitativ entwickelteren Stufe vorhanden. Erstens ist der Ausgangspunkt sehr oft ein völlig bewusster; unter Umständen sogar ein durch wissenschaftliche Untersuchungen erlangtes konkretes Optimum, so bei modernen Arbeitsmethoden, so im systematisch ausgeübten Sport etc. Zweitens - was hier das Wesentliche ist - wird diesen bewusste Unbewusstmachen einer ganzen Reihe von Bewegungen, Verrichtungen etc. dazu verwendet, um einen seelischen Spielraum für die Ausbildung, Ausbreitung und Entfaltung eines höherstehenden bewussten Handelns zu erringen. Wenn etwa ein Tennisspieler oder Läufer alle Möglichkeiten der zweckmässigen Bewegungen studiert und sie durch Training in fest fixierte bedingte Reflexe verwandelt, so tut er es vor allem, um in der ernsthaften Konkurrenz sein ganzes Bewusstsein auf die zu befolgende Taktik konzent-

rieren zu können. Erst die Sicherheit, dass seine Hände und Füße im gegebenen Fall "von selbst" die in dieser Lage zweckmässige Bewegung treffen werden, erlaubt es ihm, seine ganze Aufmerksamkeit auf die beste Taktik, den Gegner zu besiegen, zu richten. Natürlich gehört zum Training auch das Erlangen einer optimalen körperlichen Kondition, das mindert aber nicht im geringsten die ausschlaggebende Bedeutung des von uns hervorgehobenen Moments. Für uns ist dabei die Feststellung wichtig, dass dieser Vorgang eine zusammengehörig Vermehrung sowohl der bewussten wie der unbewussten Elemente in der Psyche der Beteiligten zustandebringt, und zwar ein Unbewusstes, das ausschliesslich das Produkt der Kultur, der bewusst gelenkten menschlichen Aktivitäten ist, in keiner Hinsicht eine Beschaffenheit des Menschen als Naturwesens. Dazu kommt noch, dass das so freigesetzte bewusste Handeln, zumindest grösstenteils vermittels des Funktionierens des Signalsystems 1' sich abspielt; es wäre eine verfälschende Konzeption an die modische Terminologie, wenn wir bei solchen Aktivitäten, nur weil die Entschlüsse nicht verbal, nicht begrifflich formuliert zu werden pflegen, von einer instinktiven Tätigkeit zu sprechen. Abgesehen davon, dass die Neuheit solcher Handlungsweisen die Ausbildung eines Instinkts unmöglich gestatten kann, besteht ihr Wesen gerade in einer ununterbrochenen Anpassung an immer neue Situationen, an blitzschnelle vernünftige Entscheidungen in ihnen und ihr Wesen besteht eben darin, ihrerseits eine Situation vorzubereiten etc. Die qualitative Unterscheidung des Signalsystems 1' von Instinkt ist auch hier deutlich sichtbar.

Der nicht instinktive Charakter solcher von Mensch selbst unbewusst gemachter Reaktionsweisen auf die Aussenwelt zeigt sich auch in den notwendigen Konflikten, die ihre Anwendung ununterbrochen und notwendig hervorruft. Während der Instinkt unter sehr lange dauernden, im Wesentlichen unveränderten Umständen entsteht, ist die hier künstlich hervorgebrachte Unbewusstheit ein Mittel für den Menschen sich Situationen, in denen Wechsel, Neuheiten etc. unvermeidlich mitgegeben sind, zweckmässig anzupassen. Deshalb müssen die so fixierten bedingten Reflexe der dirigierenden Bewusstheit (einerlei ob sie als Signalsystem 1' oder 2 funktioniert) bedingungslos untergeordnet werden. Dieser Idealfall kommt aber in der Wirklichkeit nur selten vor. Es entstehen in ihr sehr oft die folgenden extre-

men Pole der unzweckmässigen Beziehung zwischen Bewusstheit und von ihr geschaffenen Unbewussten: einerseits die Typen des Stümpers, des Dilettanten etc., die nicht fähig sind, bedingte Reflexe in genügender Anzahl und Qualität auszubilden, die deshalb gezwungen sind, sehr vieles mit voller Bewusstheit aufzuführen, das objektiv unschwer zum bedingten Reflexe werden konnte, andererseits die Typen des Pedanten, des Routiniers etc. bei denen das System der fixierten bedingten Reflexe mit einem gewissen Automatismus in Gang gebracht wurde, was die bewusste Einschätzung der jeweiligen konkreten neuen Lage und das ihr entsprechende Handeln verhindert und dadurch falsche Reaktionen auf sie hervorrufft. Das Fixieren bedingter Reflexe ist also für die menschliche Praxis nur soweit vorteilhaft, als es im gegebenen Fall vom Bewusstsein der handelnden Person abhängt, ob es sie gerauchen will oder nicht. Das setzt aber ein mit der Ausbildung der bedingten Reflexe simultan eingeübtes und simultan funktionierendes Hemmungssystem voraus, was die eigenartige Wechselwirkung bewusster und unbewusster (unbewusst gemachter) Komponenten im menschlichen Leben noch vielseitiger bestimmt.

Hier haben wir es mit einer bewusst hervorgebrachten Wechselwirkung zwischen bewussten und unbewussten Elementen des Lebens zu tun gehabt. Das Terrain solcher Wechselwirkungen ist aber viel ausgedehnter als die von uns skizzierte Fixieren bedingter Reflexe. Sehr viele solche Prozesse verlaufen, wenigstens grösstenteils, im Unbewussten. Es genügt auf das Phänomen des Gedächtnisses hinzuweisen. Kein Mensch könnte denken oder handeln, wenn alldas, dessen er sich gegebenenfalls erinnern kann, in seinem Bewusstsein permanent gegenwärtig wäre. Es entsteht daher in jeden normalen Menschen die Tendenz zu einer lebendigen und praktischen Wechselwirkung, wobei das Gedächtnis nur das bewusst macht, was der betreffende Mensch im gegebenen Zeitpunkt aus seinem vergangenen Erfahrungsschatz gerade braucht. Wir haben dabei absichtlich das Wort Tendenz gebraucht, denn es handelt sich so gut wie niemals um ein - im positiven wie im negativen Sinn - mechanisch fehlerloses Funktionieren des Gedächtnisses. Einerseits treten Erinnerungen oft in störender, quälender, etc. Weise ins Bewusstsein, andererseits kommt es häufig vor, dass dem Menschen gerade im entscheidenden Augenblick das bezögigte Vergangene nicht gegenwärtig wird. Beides weist darauf hin, dass auch hier nicht eine

"Welt" des Unbewussten einer "Welt" des Bewussten gegenübersteht, dass es sich vielmehr um einen ununterbrochenen Prozess der Wechselwirkung zwischen beiden handelt, dessen Gesetzmäßigkeiten wir freilich bis jetzt mehr wenig kennen. Obwohl der Prozess selbst sicherlich im wesentlichen spontan abläuft, wäre es falsch, die Bedeutung des bewussten Elements darin zu unterschätzen. Es ist eine allbekannte Tatsache, dass das Gedächtnis "trainiert" werden kann, und wenn die Möglichkeit solcher Einübungen nie grenzenlose sein können, so unterscheidet sich darin das Gedächtnis in keiner Weise von anderen Wechselbeziehungen zwischen Bewusstheit und Unbewusstem, wo überall individuelle Anlage, Richtigkeit der angewandten Methoden etc. eine ausschlaggebende Rolle für Erfolg oder Misserfolg spielen. Die oft erfolgreiche Anwendung mnemotechnischer Methoden zeigt, dass es durchaus möglich ist, aus bestimmten Erinnerungen fixierte bedingte Reflexe zu machen; dieser ihr Charakter zeigt sich auch darin, dass sie sich zumeist am besten im kontinuierlichen Gebrauch bewähren, und wenn sie lange Zeit nicht in Anspruch genommen wurden, oft versagen. Zu diesen Komplex gehören auch die von uns in anderen Zusammenhängen behandelten Phänomene des Einfalls, der Intuition etc. Um nicht bereits ausgeführtes zu wiederholen sei hier nur kurz bemerkt, dass diese immer unbewussten Fortsetzungen bewusster Gedankengänge sind: ihre "Plötzlichkeit" gilt nur im psychologischen Sinn, als im gegebenen Moment unerwartetes Auftauchen aus dem Unbewussten, sachlich-inhaltlich besteht zwischen dem bewusst gedanklichen Anstrengen und der Intuition eine evidente Kontinuität. Obwohl die Wissenschaft den physiologischen und psychologischen Mechanismus dieser Kontinuität noch nicht aufgedeckt hat, ist ihre nachweisbare Existenz ein sicherer Beweis für die Existenz und für das permanente Funktionieren dieser Wechselwirkungen zwischen Bewusstheit und Unbewusstem.

Von einer anderen neuen Seite können wir diese Wechselwirkung beobachten, wenn wir an unsere gesellschaftliche Bestimmung des Bewusstseins, als richtiges und falsches Denken. Dieses Bewusstsein ist, so wie es bis jetzt behandelt wurde, eine soziale Kategorie, d.h. es drückt das inhaltliche Verhältnis zwischen dem jeweiligen gesellschaftlich-geschichtlichen Sein und dessen adäquater oder inadäquater Widerspiegelung im entsprechenden gesellschaftlich-geschichtlichen Bewusstsein aus; ihre historisch-soziale Verwendbarkeit beruht gerade darauf, dass sie nicht psychologisch ist. Es ist aber

unvermeidlich nunmehr auch auf ihre psychologischen Aspekte zu achten, da ja jedes gesellschaftlich-geschichtliches Geschehen nur in individuellen Taten verwirklicht werden kann, woraus sich von selbst ein breites Gebiet der Wechselbeziehungen ergibt. Den hier verfolgten Gedanken entsprechend werden wir uns mit den objektiv vielleicht wichtigeren Teil dieser Beziehungen, nämlich mit dem realen Einfluss der Aesserungen der Individualitäten auf die Ausbildung des - richtigen oder falschen - gesellschaftlichen Bewusstseins nicht beschäftigen. Wir wenden uns ausschliesslich der Frage zu, wie dieses letztere sich im Seelenleben der einzelnen Menschen auswirkt. Auch hier lässt uns die bisherige psychologische Wissenschaft weitgehend im Stich; ebenso wie sie die physiologische Basis des Psychischen zu vernachlässigen pflegt, wendet sie sich auch von seiner Fundiertheit im gesellschaftlichen Sein ab, untersucht zumeist ein künstlich-isoliertes individuelles Seelenleben und das Gesellschaftliche kommt für sie zumeist höchstens in seiner äussersten Unmittelbarkeit als Umgebung, Milieu, etc. in Betracht.

Nun hat aber für jeden Menschen die Frage, ob und wie weit in einem gegebenen Zeitpunkt in seiner Klasse das falsche Bewusstsein vorherrscht, den tiefsten Einfluss auf seine Psychologie. kommt nicht darauf an, ob es eine klare bewusstmässige oder gar weltanschauliche Formulierung erhält, es wirkt als oft unausgesprochenes System von Geboten und Verboten, von positiven oder negativen Vorbildern auf das Alltagsleben eines jeden Menschen tief ein. Unmittelbar entsteht zwar Art, Zusammenhang etc. der Reflexe und Hemmungen in jeden Menschen aus seinen persönlichen Bedürfnissen, da aber nicht nur die Möglichkeiten ihrer Befriedigung von der gesellschaftlichen Lage und der Lage des betreffenden Menschen in ihr abhängt, sondern auch die Richtigkeit oder Falschheit des Bildes, das er über diese Zusammenhänge hat, einen grossen Einfluss auf die Erfüllbarkeit seiner Wünsche hat, muss diese sehr komplizierte Konstellation die Struktur eines jeden beteiligten Bewusstseins, das Verhältnis von Bewusstheit und Unbewusstheit in ihm, die Art ihrer Wechselbeziehungen entscheidend beeinflussen. Natürlich ist es auch in dieser Frage unmöglich, die hier entstehenden Widersprüche auch nur aufzuzählen, geschweige denn einer Analyse zu unterwerfen. Es mag genügen, einige andeutende Bemerkungen über das lange Zeit so modische Prob-

lem der "Verdrängung" (der Hemmung) zu machen. Sicherlich werden, je ausgesprochener falsch das Bewusstsein eines Menschen im gesellschaftlichen Sinne ist, die Anzahl seiner Konfliktmöglichkeiten mit seiner sozialen Umgebung zunehmen. Ihre Art hängt natürlich von der Beschaffenheit der Menschen ab. Auf einen Pol finden wir Don Quijoteske Typen, bei denen im extremen Fall, der von Cervantes gestaltet wurde, alle Hemmungen eines sozial unvernünftigen Handelns wegfallen. Das andere Extreme ist der Versuch einer möglichst restlosen Anpassung an Verhältnisse, die den Bedürfnissen des beteiligten Menschen schaff widersprechen. In solchen Fällen muss der Mensch möglich starke Hemmungen in sich ausbilden, die sich in erste Reihe darauf beziehen, was für sein Bewusstsein gerade das wichtigste ist: er muss das ihm Widerärtige zum Gegenstand seines bewussten Verhaltens machen, während das, was ihm wirklich teuer ist, zu einem verdrängten Unbewussten wird. Die so formulierte allerallgemeinste Struktur dieser Verhaltensart umfasst natürlich eine sehr grosse Skala der vielfältigsten Überhänge. Es kann die Herrschaft der Lebensläge sein, wie sie Ibsen im Hjalmar Ekdal der "Wildente" geschildert hat; es kann zum "Doppelleben" im Sinne von Gottfried Benn führen; es kann in den verschiedensten echten und erlogenen Nervenkrankheiten (Flucht in die Krankheit) explodieren etc. etc. Psychologisch führt das zu einer Zerrüttung des Gleichgewichts im Reflexsystem. Der permanente Zwang zu einem Unlust auslösenden Verhalten, dass permanente Hemmen der persönlich wichtigsten Affekte schafft erst jenen Zustand, in welchem Bewusstes und Unbewusstes im Menschen einander feindlich gegenüberstehen, statt, wie normal - freilich oft widersprüchlich - einander wechselseitig zu fördern. Diese Formen der psychischen Störungen sind also primär gesellschaftliche Phänomene. Natürlich können ähnlich ablaufende Prozesse auch vorwiegend physiologische Grundlagen haben, und bei der ungenügenden Erforschtheit der beiden objektiven Fundamente des Seelenlebens wissen wir noch weniger über ein mögliches Zusammenwirken dieser beiden Faktoren.

Die Erkenntnis solcher unlösbarer Wechselbeziehungen zwischen primär sozialen und originär psychophysiologischen Komponenten der seelischen Wirklichkeit des Menschen und ihrer Funktionsweisen zeigt sich in einem noch helleren Licht, wenn wir an die viel unstrittene Frage der Leidenschaften denken. Solange die Welt der Mitmenschen

nur in ganz allgemeinen - wie in der more geometrico Methode Spinozas - Kategorien behandelt wird, solange darin das Ideal einer absoluten Herrschaft der bewussten Weisheit im Mittelpunkt steht, scheint eine klare, <sup>v</sup>feilich negative Entscheidung im dieser Frage unbezweifelbar zu sein. Nach Spinoza hört eine Leidenschaft auf eine Leidenschaft zu sein "sobald wir von ihr eine klare und deutliche Idee bilden", ist sie ja ihren Wesen nach "eine verworrene Idee", die deshalb durch Bewusstwerden ihren ursprünglichen Charakter verlieren muss.<sup>15)</sup> Die ausserordentliche ethische Bedeutung dieser Theoris steht hier nicht zur Diskussion. Sie hat psychologisch für uns insofern ein Interesse, als ein Leben diesen Ideal nach einerseits eine vervollkommnete <sup>v</sup>Herrschaft der Bewusstheit im Seelenleben mit sich bringt, andererseits ein sehr ausgedehntes Hemmungssystem entickelt, ohne deshalb psychische Disharmonien herbeizuführen. Im Gegenteil. Je weniger ein solches Ideal jenseitig und asketisch ist - und es ist es bei Spinoza ebenso wenig wie bei Epikur - desto stärker weist es in die Richtung eines innerlich reichen harmonischen Lebens. Dann seelischer Reichtum ist intensive Aufarbeitung dessen, was der Mensch von der Aussenwelt erhält und in sich als gegeben besitzt. Das Ausschneiden, das Entwerten von vielen, was die Menschen im Allgemeinen für wichtig halten, kann dieser inneren Fülle keinerlei Abbruch tun. Natürlich wird diese Frage sinnlos, wenn sie formell und nicht inhaltlich (und zwar zugleich inhaltlich im gesellschaftlich-geschichtlichen Sinn) gestellt wird; Enge oder Weite, Tiefe oder Oberflächlichkeit, Horizont oder Borniertheit eines solchen Verhaltens hängt vom Gewicht der bejahten bzw. verneinten - durch Hemmungen aus dem bewussten Seelenleben entfernten - Inhalten ab.

Eine solche Rechfertigung, ja Bewunderung des Spinozaschen Verhaltens zu den Leidenschaften kann jedoch unmöglich soviel bedenten, dass man darin etwas einzig mögliches erblicken müsste. Es ist im Gegenteil für den Durchschnitt in der Lebensführung der Menschen gar nicht typisch, was ja bereits in seinem Idelcharakter hinreichen begründet ist. Die Rolle der Bewusstheit als dirigierenden Prinzips der menschlichen Aktivitäten erscheint zumeist in viel komplizierteren Formen. Wir können dabei nur die theoretisch ausschlaggebendsten Momente berücksichtigen. Vor allen sei bemerkt, dass die wirkliche Persönlichkeit der Menschen vielfältiger zu sein

pflegt, als das bewusste Bild, das sie sich über sich selbst bilden. Wenn wir sogleich die groben Fälsche, wie Selbsttäuschung infolge Eitelkeit etc. ausschalten, bleibt doch der Tatbestand, dass der Mensch nur dann weise, was er eigentlich will, was er eigentlich ist, wenn seine Umstände ihm vor eine Wahl stellen, in der sein bisheriges, spontan entstandenes Dasein bestätigt oder verworfen, fortgesetzt oder geändert werden soll. Shaw zeigt in seinen "Teufelskerl" die Selbstverständlichkeit, mit welcher Richard Dudgeon und Pfarrer Andersen zur eigenen Überraschung, jedoch mit voller moralischen Sicherheit und Evidenz sich in einer Schicksalsstunde für je einen ihrer bisherigen Lebensführung, ihrer bisherigen bewussten Weltanschauung strikt entgegengesetzten Weg entscheiden. Der sich dadurch enthüllende Tatbestand hat auch in dieser dichterisch zugespitzten Form nichts mit einem Irrationalismus oder Nihilismus als Ausdruck einer absoluten Rätselhaftigkeit eines jeden Menschen, nichts mit seinem "ewigen" Inkognite zu tun. Es entsteht nur ein praktisch belegendes Exempel für Goethes ständige Skepsis dem "Erkenne dich selbst!" gegenüber, aus der er selbst nie agnostizistische Folgerungen gezogen hat.

Es scheint, dass wir es hier mit jener - diesmal die ganze Breite und Tiefe das Menschenlebens umfassender - Struktur zu tun haben, auf die wir früher bei der Analyse etwa des Gedächtnisses gestoßen sind: nämlich, dass die bewusst vollzogenen Gedanken und Taten, die spontanen Aeusserungen etc. darin nicht einfach aufgespeichert vorliegen, sondern ein - relativ - selbständiges Dasein haben, das in den Versuchen, es bewusst zu machen die verschiedensten Widersprüche an Tageslicht bringt. Dabei kann es sich, wie im von Shaw gestalteten Fall, leicht erweisen, dass jene Lebensform, die ein Mensch in Wechselwirkung mit seinen Mitmenschen, mit seiner Umgebung einmal gewählt ausgebildet, aufrechterhalten, ja zuweilen entschlossen verteidigt hat, nicht diejenige ist, die seiner Gesamtpersönlichkeit eigentlich zutiefst entspricht. Bei Shaw haben wir eine extreme Zuspitzung vor uns, die aber insofern höchst lehrreich ist, als die psychischen Bestimmungen, die alle Wendungen im Menschenleben regeln, bei Korrekturen an der bisherigen Lebenslinie vollziehen, falsche Tendenzen liquidieren etc. hier in konzentrierter Form sichtbar machen, was in den Übergangserscheinungen vielfach verdeckt erscheint. Solche Tatsachen müssen festgehalten werden, will man das menschliche

Leben nicht vereinfachend vulgarisieren. Aber die Feststellung der Tatsachen ist noch keine Antwort - kein Mysterium des Unbewussten - sondern eine permanente Frage ans Leben, ein permanenter Trieb, sich und andere besser kennenzulernen. Es gehört ja zu den grössten Seltenheiten, dass in der Wechselwirkung mit der Umwelt der Mensch sofort, auf einen Schlag seine wahre Lebensaufgabe, seine ihm angemessene Lebensform findet. Das Suchen danach geschieht sehr oft mit vollter Bewusstheit, und manche Abrechnung mit sich selbst, manche Lebenswendung ist die Frucht bewusster Gedankengänge. Aber gerade weil der Mensch nicht nur ein individuell konkretes Wesen ist, sondern auch stets im hic et nunc einer konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit tätig ist, ist die jetzt geschilderte Korrektur falschher Vorstellungen über sich selbst von höchster Lebenswichtigkeit. Diese Korrektur erfolgt nicht aus einem dunkeln Nichts oder aus dem heiteren Himmel eines rätselhaften, selbständigen Unbewussten, sie ist vielmehr ebenso sehr - oder ebenso wenig - das Produkt der Selbsttätigkeit des Menschen selbst. Selbst in einem so extremen Fall, wie der erwähnte von Richard Dudgeon ist die moralische Neugeburt, das endliche Sichfinden der Persönlichkeit ein lange Zeit vorbereitetes, und wenn es bis zur Peripetie nicht bewusst werden konnte, so siegt der Unkenntnis der eigenen tiefsten Tendenzen ein falsches Bewusstsein über sie zu Grunde, und dieses ist nie unabhängig von jenem falschen Bewusstsein, das das Zeitalter und die Stellung des Individuums in ihm diesen aufprägt.

Erst eine derartige Sicht nimmt den Leidenschaften ihren rätselhaften Charakter. Liest man etwa die Beschreibungen, die Taine den Geschalten Balzacs oder Shakespeares widmet, so gewinnt man den Eindruck, als wären die Leidenschaften völlig selbständige Lebewesen innerhalb eines Menschen, mit völlig eigenem fatalen Notwendigkeiten, die ihn gegebenenfalls widerstandslos mit sich reissen, wie der Sturm ein wehrloses Fischerboot. So haben die Menschen ursprünglich - mythisch - die Leidenschaften sich vorgestellt, als Produkte überirdischer Mächte; es genügt an die von Aphrodite entfachte sündige Liebe der Phaedra bei Euripides zu erinnern. Dass bei Taine - und auch bei Zola und anderen - die fetischisierten "transzendenten" Kräfte in der Form zeitgemässer Mythen, wie mistifizierte Vererbung etc. auftreten, ändert am Wesen der Sache sehr wenig. Gerade hier rächt sich an der Psychologie das achtlose Vorbeigehen an allen gesell-

schaftlich-geschichtlich fundierten Bestimmungen. Denn objektiv betrachtet unterscheiden sich die Leidenschaften vor allen quantitativ von den gewöhnlichen Affekten: sie bilden nicht mehr einen blossen Teil des inneren Lebens, der je nach den inneren und äusseren Umständen gefördert oder unterdrückt werden kann, sondern erwachsen in ihm zu einer Ausschliesslichkeit fordernden Kraft, die tyrannisch nach Erfüllung drängt und oft gerade an den inneren und äusseren Hindernissen ihre Umwiderstehlichkeit erweist. Man muss bei einer richtigen Erkenntnis der Leidenschaften diese ihre aus der quantitativen Entfaltung erwachsene qualitative Eigenart festhalten, denn es gibt eine grosse Reihe von Fällen, wo blosser Affekte, ja Einfälle infolge eines mangelhaft ausgebildeten oder krankhaft herabgeminderten Hemmungssystems sich widerstandslos durchsetzen. Wenn dies Schwäche physiologisch begründet ist, haben wir es mit pathologischen Erscheinungen zu tun, die ausserhalb unserer gegenwärtigen Betrachtungen liegen. Sie kann aber auch rein oder vorwiegend gesellschaftlich produziert sein, indem in bestimmten gesellschaftlichen Lagen in den Menschen spontan oder bewusst eine Missachtung der gesellschaftlich gegebenen Verbote, Bindungen etc. entwickelt wird, was psychologisch einem Abschwächen oder gar Ausschalten der diesbezüglichen Hemmungen gleichkommt. Bei so aufgewachsenen Menschen stossen also an sich gar nicht besonders starke Affekte auf überhaupt keinen Widerstand und eröffnen den absurdesten Aktivitäten eine vollkommen freie Bahn. Gides, Lafcadio oder die jugendlichen Gestalten seiner "Falschmünzer" zeigen dies in einer deutlichen Weise. Und gerade weil sie im physiologischen Sinn normal genannt werden können, weil die Lehre von der "aktion gratuite" eine streng gesellschaftlich-geschichtlich bedingte weltanschaulich-moralische Doktrin ist, kann an solchen Grenzfällen die Bedeutung der sozialen Komponente bei den Leidenschaften selbst nützlich studiert werden.

Was nun die Leidenschaft im eigentlichen Sinn betrifft, so ist einerseits das früher behandelte Problem zu berücksichtigen, das der Mensch sehr oft tastend, ruckweise, krisenhaft sein individuelles Leben, seine persönlichen Bestrebungen mit jenen objektiven Möglichkeiten, die die jeweilige Gesellschaft, seine Klassenlage in ihr etc. ihm darbieten, in Einklang zu bringen versucht. In derartigen Zusammenstössen zwischen Mensch und Wirklichkeit wird von diesem

manches ins wache Bewusstsein erhoben, was in ihm bis dahin - positiv oder negativ - als Wunsch oder Sehnsucht, als Unbehagen oder unbewusste Ablehnung mehr oder weniger deutlich, aber nur mehr oder weniger bekannt, nicht erkannt wirksam war. Solche Prozesse sind sehr oft die eines Bewusstwerden, und Ernst Bloch hat im wesentlichen Recht, wenn er dabei des Nochnichtbewusste scharf dem Unbewussten Freuds gegenüberstellt: "Das Unbewusste der Psychoanalyse ist mithin, wie erkennbar, niemals ein Noch-Nicht-Bewusstes, ein Element der Progressionen, es besteht vielmehr als Regressionen." Das Bewusstwerden eines Nochnichtbewussten im menschlichen Leben ist also ein notwendiges psychologischen Produkt der aktiven Wechselwirkung zwischen Person und Umwelt und zeigt, im schroffen Gegensatz zur Tiefenpsychologie, die wirkliche seelische Struktur des handelnden Menschen. Die dabei bereist geschilderten Konflikte bilden den günstigsten Boden für das Urwachen von Leidenschaften. Es muss jedoch gleich eingangs betont werden, dass, obwohl sehr oft erst die Kollisionen die Leidenschaften offenkundig machen, es keine Rede davon sein kann, zwischen beiden eine notwendige Verbindung zu stiften. Aus den tiefsten Drang eines Menschen, sein Leben seinen echten Bedürfnissen entsprechend zu führen, können zwar Zusammenstöße mit der Welt, innere Zwiespalten in ihm selbst entstehen, müssen aber keineswegs unbedingt dazu führen. Die Liebe des Ehepaars Brownung, das stille Leben vieler Gelehrten, Künstler etc. zeugen unwiderleglich dafür. Andererseits kann die genaue Kenntnis der gesellschaftlichen Grundlagen für den Zusammenstoß zwischen einem, von seiner Leidenschaft erfassten Individuum und seiner Umwelt nur dann lehrreich für die Psychologie sein, wenn die soziale Komponente möglichst konkret in Erscheinung tritt. Es genügt nämlich nicht einfach die Bestimmungen des jeweilig akuten Gegensatzes aufzudecken, es muss auch klargelegt werden, wie die vorbandenen gesellschaftlichen Umstände, Entwicklungsrichtungen, Gegensätzlichkeiten etc. auf die Menschen einwirken, wieweit ihre gegebene Stufe geeignet ist, die sozialen Hindernisse konkreter Leidenschaften im Individuum selbst in wirkungsvolle Hemmungen umzuwandeln. In alledem konkretisiert sich die Wechselbeziehung zwischen richtigen und falschen Bewusstsein im historischen Sinn und individuellen Wünschen, Bedürfnissen und Bestrebungen.

Aus diesen Erwägungen wird der Gemeinplatz vollauf verständlich, dass Zeiten der gesellschaftlichen Krisen (und die ihrer

Vorbereitungen) die günstigsten Bedingungen für eruptive Leidenschaften ergeben. Denn die Krise (und schon ihre Vorbereitung) lockert die inneren Hemmungen, mit denen ein gesellschaftliches Gebot oder Verbot im Individuum psychologisch verknüpft zu sein pflegt. Natürlich hat ein solcher Prozess sehr verschiedene Grade, die in der Wirklichkeit zu völlig entgegengesetzten psychologische Folgeerscheinungen führen können. Shakespeare macht z.B. in "Romeo und Julia" mit wenigen Strichen ganz deutlich, dass der feudale Clanzwift zwischen Capuleets und Montagues von Volk und Regierung Veronas bereits als überholt, als Fremdkörper im aktuellen Leben empfunden wird. Im Liebenspaar wirken deshalb bereits kaum innere Hemmungen, seine Leidenschaft bewährt sich im tragischen Konflikt rein als Kampf der innerlich-menschlichen Notwendigkeit mit fatalen äusseren Hindernissen. Ganz anders ist die Lage im Roman "La princesse de Cleves" der Marquise de La Fayette. Zwar schildert sie eine Gesellschaft, in welcher die individuelle Erotik bereits tiefe Breschen in die konventionelle, feudal-höfische Eheauffassung geschlagen hat, in welcher bereits häufig nur der äussere Schein der Wohlanständigkeit eine entfesselte Libertinage verdeckt, aber sie befindet sich noch nicht im Stadium einer völligen Auflösung der alten Moral. Darum entsteht in der Heldin ein innerlicher Kampf gegen die eigene Leidenschaft, der in pathetischer Regination endet; Gefühle und Gefühlskonflikte, die der Adelswelt, so wie sie später Laclos und erst recht Balzac schildern, bereits weitgehend fremd geworden sind. Gerade die tiefste Qualität der Leidenschaften entfaltet sich auf dem Boden solcher konkreter Wechselbeziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft. Diese können freilich für Ausbruch und Ausgang der Leidenschaft fördernd oder hemmend sein. Sie sind in zuletzt angeführten Beispiel hemmend, aber ich habe gezeigt, dass z.B. für Inhalt und Art der Liebe Werthers positive Klausenziele des aufstrebenden Bürgertums eine wichtige fördernd-determinierende Rolle spielten.<sup>17)</sup>

Es ist für die echte Leidenschaft, im Gegensatz zum infolge einfacher Hemmungslosigkeit herrschend gewordenen blossen Affekt, charakteristisch, dass sie typischerweise einen verhältnismässig hohen Grad von Bewusstheit in den von ihr betroffenen Individuum hervorbringt. Gerade der ernste Kampf gegen die Gesellschaft - und eventuell gegen die von ihr im Menschen selbst produzierten inneren Hemmungen-wirkt sich in der Richtung des Verstärkens der Bewusstheit aus.

Diese Tendenz ist bereits bei der Phaedra von Euripides feststellbar. Das bezieht sich nicht nur auf die Helden der Dramen, wo auch die Form in dieser Richtung drängt; wenn Gottfried Keller das Romeo-Julie-Motiv in ein Bauermilieu versetzt, bleibt, natürlich der konkreten Bewusstseinshöhe der Gestalten untsprechend, diese Tendenz zur Bewusstheit aufbewahrt. Wir haben bis jetzt das Problem der Leidenschaft an Liebeskonflikten deutlich zu machen versucht. Jedoch, obwohl Fourier durchaus recht hat, wenn er in der Lage der Frau, und daran in den Formen der Liebe einen Masstab für die Beschaffenheit einer Kultur erblickt, obwohl schon darum die Kunst nicht zufällig so oft diesen Themenkreis in den Mittelpunkt ihrer Gestaltungen rückt, würde die Analyse der Bewusstheit in der Leidenschaft einseitig und schief ausfallen, wenn wir uns auf diesen Typus der Leidenschaft beschränken würden. Gerade für das Verständnis der Bewusstheit ist eine thematische Ausdehnung sehr wichtig. Denn es zeigt sich dabei, dass die echte Leidenschaft nicht nur psychologisch eine Bewusstheit hervorbringen kann, sondern sogar ihr Ausgangspunkt und Gehalt kann aus der Welt der Bewusstheit stammen. Natürlich soll diese hier immer bloss im psychologischen Sinne verstanden werden; ihre Richtigkeit oder Falschheit, ja ihre Aufrichtigkeit oder ihr sophistisch täuschender oder Selbsttäuschung bringender Charakter müssen psychologisch gleicherweise der Bewusstheit zugeordnet werden. Man muss nicht mit Hegel alle partikular interessierten Aktivitäten der Menschheit als Leidenschaften auffassen, um ein unbegrenztes Betätigungsfeld für Leidenschaften verschiedenster Art zu erblicken, das - von Alltag angefangen über Beruf, Kunst, Wissenschaft etc. bis zur Politik - sich auf das gesamte menschliche Leben ausdehnt. Von Richard III. Shakespeares bis zum Camelin in "Les Dieus ont soif" von Anatole France bietet uns die Literatur eine ganze Galerie von Beispielen dafür, dass bewusst erfasste, angeeignete und angewendete Gedanken ebenso unwiderstehliche Leidenschaften entfachen können, wie die Elementarität der Liebe. Dass also - wir wiederholen: im psychologischen Sinn - die Leidenschaften die Bewusstheit keineswegs verdunkeln oder gar überschwemmen, sondern im Gegenteil zuweilen bis zur hellseherischen Klarheit und Verfeinerung, die freilich auch sophistisch beschaffen sein kann, erhaben, hat nummehr, so hoffen wir ihr Wesen evident genug gemacht, um keiner weiteren Belege mehr zu bedürfen.

Dieser ausgedehnte Exkurs über verschiedene Formen der

Bewusstheit, der freilich inhaltlich nur allzu kursorisch ausfallen musste, war darum notwendig, weil die Beziehung der Menschen zur Kunst seit jeher ein Brutnest für das Grossziehen von Unbewusstheitsmythen war; wir haben, dass selbst Kant solchen Versuchungen unterlag. Darum musste die ständige, sehr verschiedenartige, aber immer konkrete und rationell verständliche Wechselwirkung von Bewusstheit und Unbewusstheit wenigstens in einer Reihe von Fällen skizzenhaft erhellt werden, um solche Legenden nunmehr einfach beiseite schieben und das Problem selbst in seiner wahren Gestalt ins Auge fassen zu können. Wenn wir bis jetzt das Signalsystem 1' in seinen verschiedenen Aeusserungsweisen betrachtet haben, so musste aus der Gesamtheit der festgestellten Tatsachen als sein Wesen hervorspringen, dass es eine eigenartige Form der Bewusstheit ist. Schon sein Wesen als Signal von Signalen setzt es in eine strikte Parallellität zum Signalsystem 2 und grenzt es von den unbedingten und bedingten Reflexen ab. Seine Rolle im Leben, wie wir in vielerlei Weisen geschildert haben, zeigt eindeutig, dass es eine spezifische Form der Bewusstheit vorstellt, die in solchen Situationen zu funktionieren fähig ist, in denen infolge der von besonderen Bedingungen und Umständen bestimmten Handlungsweisen die normale und gewohnte Form der Bewusstheit versagen müsste. Auch die ergänzenden Beispiele, die wir herangezogen haben, zeugen für dies Wahrheit: das sporadische Auftauchen des Signalsystems 1' bei einigen Haustieren ist sicherlich ein erstes Innerscheinungstreten der Bewusstheit für Lebewesen, deren Entwicklungsbedingungen sie zu einer Entfaltung ihrer anderen Formen nicht mehr befähigt machen können. Und andererseits konnten wir bei einzelnen Wahnsinnigen beobachten, dass das Widerspiegeln der Wirklichkeit vermittels des Signalsystems 1' und der Versuch, das so Erfasste verständlich zu machen, ein letztes, verzweifertes Aufflackern der Bewusstheit bei Kranken ist, deren bewusstes Leben sonst ins völlige, sinnlose Dunkel des nicht mehr beherrschten Unbewussten versinken muss.

An den Lebenserscheinungen konnten wir eine grosse Labilität des Signalsystems 1' beobachten, gleitende Übergänge zwischen ihm und den bedingten Reflexen einerseits, dem Signalsystem 2 andererseits. Dabei konnten wir freilich sehen, dass dieser schillende Charakter unseres Phänomens seine Selbständigkeit zwar schwerer erfassbar macht, als etwa die des Signalsystems 2, diese jedoch keineswegs völlig zum Verschwinden bringt: man denke etwa an die Beziehung von Taktik (Signalsystem 1') und technische Eingebetheit (fixierte be-

dingte Reflexe) im Sport. Die Beziehung zur Kunst schafft hier eine qualitative Aenderung: das homogene Medium eines jeden Kunstwerks ist gerade dazu beschaffen, um den Receptiven zu einem kontinuierlichen Miterleben des Gestalteten anzuleiten, und seine Erlebnisse in der vom Werk vorgeschriebenen Richtung, mit den voraus bestimmten Steigerungen, Retardationen, etc. zu leiten. Das geschieht, indem der Receptive in eine Welt der Widerspiegelung versetzt wird, in welcher alle Gestalteten ausschliesslich durch das Signalsystem 1' vollziehen zu lassen. Er schaltet - zeitweilig - seine Beziehungen zur Wirklichkeit zu ordnen, aus er gibt sieh - dem Ideal der Receptivität nach - ausschliesslich dem Gestalteten hin, "lebt" in der vom Werk geschaffenen "Welt". Es ist naheliegend - und es geschieht auch nicht selten - dieses Verhältnis als ein unbewusstes zu bezeichnen. Man darf aber vor allen nie vergessen, dass selbst, der naivste Receptive sich dessen stets bewusst ist, nicht der Wirklichkeit selbst, sondern ihrem Abbild gegenübergestellt zu sein. Fehlt dieses Bewusstsein, so hört die ästhetische Beziehung zum Werk auf; auch dann kann freilich eine Bewusstheit entstehen, diese ist jedoch völlig anders geartet, etwa wie Don Quijote die Ritterromane liest oder dem Puppenspiel zusieht. Die so entstehende ästhetische Bewusstheit des Receptiven kann, auch wenn sie sich vorerst nicht verbal-gedanklich äussert, ja nicht einmal so zu äussern vermag, doch eine in hohem Grade wache sein: sie reggiert mit grosser Empfindlichkeit auf Stärke oder Schwäche der evokativ leitenden Macht des Werks, stellt - innerhalb der Wirksamkeit des homogenen Medium und seines die Erlebnisse erweckenden spezifischen Charakter - strenge Forderungen an Kohärenz, Konsequenz, an "Logik", des künstlerisch Entwickelten. Dass diese spezifische ästhetische Bewusstheit, die der Herrschaft des Signalsystems 1' in der Psyche, aus dem in dieser Hinsicht gemischten Alltagsleben auftaucht und wieder darin mündet, haben wir bei Behandlung des Vorher und Machher der Receptivität wiederholt behandelt. Bei diesen Vorgängen handelt es sich aber nicht darum, dass etwas Unbewusstes bewusst wird, sondern darum, dass der Mensch - was auch in anderen Lebensäusserungen häufig vorkommt - von einer Form der Bewusstheit in die andere hinüberwechselt. Vorläufig können wir uns mit dieser einfachen Feststellung der Tatsache begnügen. Auf das Spezifische dieser Bewusstheit und auf ihre Bedeutung in der Totalität des Menschenlebens kommen wir alsbald zu sprechen.

Die wirkliche Herrschaft der Legenden über das Unbewusst-

heitsparadies ist aber der Schaffensprozessen der Kunst. Sie gehen auf die allerersten Anfänge zurück, wo sie als Mythem über göttliche Inspiration ihre erste Gestalt erhielten; sie leben aber in saekularisierten Formen bis in unsere Tage hinein. (Dass zuweilen die göttliche Eingebung bei den Gegnern der Kunst als teuflisch-dämonische ausgelegt wurde, ändert am psychologischen Wesen der Sache nichts.). Um uns vom Boden der psychologischen Märchenbilder möglichst rasch auf den der Wirklichkeit zu versetzen, sei sofort betont: der künstlerische Schaffensprozess ist eine sehr eigenartige, äusserst komplizierte Aktivität ausgesprochen teleologischen Charakters. Abstrakt angesehen unterscheidet er sich in dieser Hinsicht prinzipiell kaum von anderen menschlichen Handlungsarten, vor allen von der Arbeit; es ist historisch bekannt, dass lange Zeit hindurch die Grenzen zwischen Handwerk und Kunst äusserst flüssige, übergangsreiche waren. Nun ist Bewusstheit ein allgemeines psychologisches Kennzeichen der teleologisch gerichteten Aktivitäten, vor allen der Arbeit. Es ist natürlich möglich, dass eine ganze Reihe ihrer sich regelmässig wiederholenden Momente, ja selbst so ablaufende Gesamtheiten vermittels Einübung (fixierung bedingter Reflexe) streckenweise, sogar ganz unbewusst vollzogen werden können. Das künstlerische Schaffen unterscheidet sich in dieser Hinsicht von anderen produzierenden Tätigkeiten nicht - wie die Legende von /unbewusstem Schaffen es fordern würde - in einer Steigerung, sondern im Gegenteil in einer ständigen kritischen Sichtung und dadurch Herabminderung der Rolle der unbewussten Elemente. Denn eine Fixierung bestimmter "technischer" Teile der Arbeit in der Form von bedingten Reflexen könnte in der künstlerischen Praxis sehr leicht zur Ausbildung einer Manier führen und den ästhetischen Wert des Produktes ernsthaft beeinträchtigen. Jeder gewissenhafte Schaffende wird also mit wachen und beschärften Bewusstsein die eigene Produktion ununterbrochen kontrollieren, ob das betreffende Moment (Wort, Pinselstrich etc.) den einmaligen konkreten Erfordernissen des jeweiligen Werks, des jeweiligen Stelle in seiner Komposition etc. entspricht oder das Ergebnis einer früher erworbenen technischen Routine ist. Natürlich muss in jeder Kunst eine "von selbst", d.h. bereits unbewusst funktionierende Apparatur vorhanden sein, so Beherrschen der Grammatik und Syntax durch den Schriftsteller, sein Wortschatz usw. Aber auch hier schaltet sich die bewusste Kontrolle ununterbrochen ein, damit nicht etwa korrekte, aber verbrauchte Wen-

dungen den Stil nur Banalität erniedrige. Die Wachheit des künstlerischen Bewusstseins, die Herrschaft des Signalsystems 1' über durch Fixierung unbewusst wirkende bedingte Reflexe muss also weitaus stärker und entwickelter sein, als das in sonstigen produktiven Tätigkeiten der Fall zu sein pflegt.

Wir sprachen hier über die dominierende Rolle des Signalsystems 1'; wir taten es, weil in anderen Teilen des äusserst viel verzweigten Schaffensprozesses es fraglos Etappen, Gebiete gibt, die wenigstens partiell vom Signalsystem 2 dominiert zu werden pflegen. Da ist vor allen als ein extremer Pol die Selbstverständigung des Künstlers über die letzten Fragen der Kunst, der Kunstart, des Genres, die im Zusammenhang mit der jeweiligen konkreten Arbeit oder mit den Perspektiven der ei enen Arbeit für ihm wichtig werden. Diese Fragen wachsen selbstredend aus der künstlerischen Arbeit heraus, bewegen sich jedoch oft auf einer gewaltigen Höhe der deganklichen Vergälgemeinerung, Einerlei, ob solche gedanklichen Erwägungen sich in direkter, sogar rein abstrakt-theoretischer Form ausdrücken, wie sehr häufig bei Goethe und Schiller, oder ob sie einen indirekten Weg einschlagen, indem die theoretisch-ästhetische Analyse anderer Kunstwerke den Künstler dazu verhilft, die ihm notwendige Klarheit über eigene schöpferische Probleme zu erlangen, wie in vielen Essays Thomas Manns: jedenfalls herrscht hier unmittelbar die normale gedankliche Bewusstheit, das Signalsystem 2 vor. Es darf aber dabei für keinen Augenblick ausser acht geäassen werden, dass die auf solchen Wegen entstehenden Gedanken, ja Gedankensysteme ihre wirkliche Basis, ihre Wahrheitskriterien, ihre Evidenz immer in wirklichen und möglichen Erfahrungen haben, die durch das Medium des Signalsystem 1' durchgegangen sind, die diese auf eine verallgemeinerte Böhe erheben, um mit grösserer Sicherheit das Bewusstgewordenes in die bewusste künstlerische Arbeit, ins Signalsystem 1' zurückzuführen. (Dass sie dabei für mögliche Rezeptive ähnliche Dienste leisten, verstärkt nur die allgemeine Gültigkeit dieser Feststellung.)

Diese spezifische Hiel'sfunktion des Signalsystems 2 kann auch von einem anderen etngengesetzten Pol beleuchtet werden. Es kommt häufig vor, dass akademistisch eigestellte Schaffende, fanatische Teilnehmer und Anhänger bestimmter künstlerischer Modedichtungen, einfache Dilettanten, manchmal sogar echte Künstler, die in ih-

rem Schaffen nicht zur Klarheit gelangen können, in allgemeinen Fragen der Kunst mit grosser Sicherheit, oft logisch kohärent, oft bloss geistvoll oder auch geistlos zusammenhängende Theorien über die Kunst im Allgemeinen und über ihre eingene Kunst im Besonderen zu entwickelt befähigt sind. Die auf solchen Wegen entstehende Bewusstheit hat aber auf das künstlerische Schaffen keinerlei befruchtende Wirkung. Wir wollen gar nicht von Theoretikern des Typus Gottsched sprechen, aber die dramatischen Fragmente eines so begabten und ästhetisch vertieft denkenden Schriftstellers, wie Otto Ludwig war, zeigen, dass selbst eine beträchtliche allgemeine Klarheit über allgemeine Fragen der Kunst, ja selbst über das Warum? des ästhetischen Werts konkreter Werke für den eingenen Schaffensprozess nur dann fruchtbar werden kann, wenn sie sich in ein innerlich sicher geleitetes, konkretes Signalsystem 1' umzusetzen imstande ist. Der Scherbenberg von Ludwig dramatischen Fragmenten, sein permanentes Schwanken zwischen völlig entgegengesetzten Varianten desselben Vorwurfs zeigen - hier tragisch - die Unfruchtbarkeit einer bloss allgemeinen theoretischen Bewusstheit für jene entscheidend künstlerische Bewusstheit, die erst im Schaffensprozess selbst aktuell wirksam wird.

Die letztere Form haben wir bis jetzt nur noch abstrakt-allgemein betrachtet. Um sie so weit zu konkretisieren, wie sie für unsere gegenwärtigen Betrachtungen, die psychologische und nicht kunstphilosophische sind, nötig ist, muss von Prozess ausgegangen werden, der dem keinhaften Entwurf ins vollendete Werk überführt. Die seelische Struktur, die dabei entsteht, kann in Bezug auf unsere gegenwärtigen Interessen so beschrieben werden; im Künstler objektiviert sich ein Komplex seiner gegenwärtigen oder früheren Widerspielungen der Wirklichkeit, seiner unmittelbaren oder vermittelten persönlichen Erfahrungen zu einer Selbständigkeit, zu einem Eigenwesen ihm selbst gegenüber. Dieser Komplex ist subjektiv, indem er nur als Inhalt dieses Bewusstseins überhaupt vorhanden ist, er hat aber zugleich dem ihn erlebenden Subjekt gegenüber eine Objektivität, indem die Entfaltung des Keins zu einem abgerundeten Werk von intensiver Totalität seiner Bestimmungen nicht mehr von Willen, von der Absicht des Künstlers abhängt, indem dieser vielmehr gezwungen ist, mit harter Arbeit das im ursprünglichen Keim implizite Enthaltene zu einem expliziten Leben zu erwecken. Diese Arbeit ist ohne Frage eine teleologische, kann also ohne Bewusstheit unmöglich vollzogen werden.

Denn im Keim ist das Werk zugleich enthalten und nicht enthalten, und der Künstler bedarf einer sehr fein reagierenden Bewusstheit, um das noch nicht explicit, noch nicht bewusst Gemachte für sein Bewusstsein zu erobern und dementsprechend objektiv zu machen. Hinter diesen Nichtbewusstem steckt nämlich die Tatsache, die Hegel so bezeichnet hat, dass jedes Phänomen - er spricht vor allen von der Geschichte - zunächst in abstrakter Form erscheint, um erst allmählich in vielen Kämpfen und Krisen die eigene Konkretheit zu erreichen. Wir glauben, dass diese generelle Struktur auch im Leben der Einzelmenschen - mutatis mutandis - zum Ausdruck gelangt und das, was man psychologisch das Nichtbewusste nennen kann, zugleich eine Widerspiegelung und ein Verwirklichungsversuch dieses objektiven Tatbestanden ist. Im entstehenden Kunstwerk offenbart sich diese Lage zugleich und untrennbar subjektiv und objektiv. Objektiv, weil es sich letzten Endes um eine bestimmte Widerspiegelung der Wirklichkeit handelt, wobei sich jedes Abweichen von ihrer echten Wahrheit als Misslingen der Arbeit schwer rächt. Subjektiv, weil diese Widerspiegelungen zugleich das Produkt der betreffenden Künstlerpersönlichkeit ist, und ihre Objektivierung sich als Prozess innerhalb des Subjekts abspielen muss. Das homogene Medium des Kunstwerke ist der vereinigende Faktor dieser aufeinander intentionierten zusammengehörigen Tendenzen: das homogene Medium erhält nämlich einerseits seine Substanz aus den tiefsten Persönlichkeitsquellen des Schaffenden, andererseits ist es das einzige Vehikel, das eine solche im Subjektifundierte Widerspiegelungsart zu einer allgemeinen Objektivität, zu der Fähigkeit, auf alle Menschen evokativ zu wirken, erheben kann.

Die Teleologie des Schaffensprozesses besteht also in der Verwandlung der impliziten Möglichkeiten einer solchen evokativen Widerspiegelung der Welt in die explizite Wirklichkeit eines zur "Welt" gewordenen Kunstwerks. Wenn wir die so entstehenden Prozess von unseren gegenwärtigen psychologischen Standpunkt betrachten - ihre kunstphilosophische Analyse kann erst im zweiten Teil dieser Arbeit erfolgen - so ist es sofort klar, dass eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, die zugleich ein treues Abbild ihres Wesens sein soll, die durch Zusammenfallenlassen von Erscheinung und Wesen in der neuen Unmittelbarkeit, hergestellt durch das homogene Medium, bezweckt, nur das Ergebnis einer bewusst-teleologischen Arbeit sein kann. Die organische unternahbare, unmittelbar scheinende Einheit von Treue zur

Wirklichkeit und evokatives Kraft kann weder in der Realität selbst, noch in ihren spontanen Spiegelungen unmittelbar aufgefunden werden. Ihr Keim mag dem Schaffenden intuitiv gegeben sein - der Zusammenhang von Intuition und Bewusstheit ist hier bereits behandelt worden - sein Explicitmachen kann nur aus zielbewusster und bewusster Arbeit entstehen. Womöglich noch deutlicher tritt dies Bewusstheit auf der Subjektseite hervor. Wenn wir die Bekenntnisse bedeutender Künstler aufmerksam studieren, so sehen wir bei ihnen durchgehend einen widerspruchsvoll scheinenden Doppelkampf, nämlich eine simultane Höchstentfaltung und Ausschaltung der eigenen Subjektivität. Der Schein der Widersprüchlichkeit löst sich indessen auf, wenn wir genau ins Auge fassen, von welcher Art der Subjektivität jeweils die Rede ist. Erstens will sich - was psychologisch unvermeidlich ist - auch die partikuläre Person des Autors /"Le Monsieur" wie Flaubert höhnisch zu sagen pflegte/ in den Schaffensprozess einemangen. In der schöpferischen Subjektivität muss sich deshalb eine äusserst helllichtige Bewusstheit ausbilden, um bei jedem Schritt der Produktion genau kontrollieren zu können, ob ein Einfall etc. aus der inneren Notwendigkeit der organischen Fortführung der Sache selbst entspringt oder bloss ein Ausdruck partikularer Veleititäten ist. Andererseits bedeutet dieser Prozess eine ununterbrochene Verallgemeinerung der unmittelbar wahrgenommenen und künstlerisch reproduzierten Erscheinungen. Diese können aber rein gedanklicher Art sein, die Erscheinung und Wesen unmittelbar voneinander trennen und sie nur nachträglich subsumptiv wieder vereinigen, als auch solche im Sinne des Signalsystems 1', wo das Wesen als der Erscheinung inhärent ihr in einer neuen Unmittelbarkeit unmittelbar innewohnend ist: sie können aus dem Keim Folgerungen ziehen, die zwar logisch, ja auch als Reproduktionen der Wirklichkeit stichhaltig sind, ohne jedoch eben jene Notwendigkeiten zu treffen, die künstlerisch, organisch-evokativ aus ihm entwachsen sollen, usw. Die Gegensätzlichkeiten, die hier entstehen können, erstrecken sich auf alle Inhalte, auf alle Gegenständlichkeiten und Beziehungen, die das entstehende Kunstwerk erfüllen. Es ist klar, dass auch diese Gefährdungen des ästhetischen Wesens vom Werk nur durch eine ständig wache und kritische Bewusstheit ferngehalten werden können. Eine solche Bewusstheit kann im Schaffenden der Regel nach nur allmählich, nach schweren Kämpfen und Krisen ausbilden. Was die Künstler und wir mit ihnen Reife zu nennen pflegen, besteht nicht zuletzt in der Verfeinerung und Vertiefung einer solchen permanenten Selbskritik, die sich verständlicherweise

auch in einer Ähnlich schaftssichtigen Kritik der Produktion anderer gegenüber Bussers kann.

Muss aber diese Bewusstheit einen gedanklichen, einen verbalen Ausdruck erhalten? Sie kann es und erhält es in sehr vielen Fällen, was deutlich zeigt, dass hier nicht von etwas Irrationalem die Rede ist. Sie muss es jedoch nicht - ohne das geringste von ihrer Bewusstheit zu verlieren. Balzac beschreibt, wie der Maler Frenhofer seinen Kollegen Porbus besucht. Er findet eines seiner Bilder sehr schön, bemängelt aber dessen Lebendigkeit an vielen Stellen und macht sich daran, diese auszubessern: "Siehst du, junger Mann", sagt er zu dem ebenfalls anwesenden Poussin: "siehst du, wie man mit drei oder vier Strichen und ein wenig bläulicher Glasur die Luft um den Kopf dieser armen Heiligen streichen lässt, die ersticken musste, als sei sie in dieser toten Atmosphäre gefangen? Schau, wie diese Draperie jetzt flattert, und wie man versteht, dass der Wind sie aufhebt! Vorher sehr sie aus, wie eine gestärkte Leinwand, die von Nadeln gehalten wurde. Merkat du, wie der satinierte Glanz, den ich auf die Brust lege, die fette Veichheit der Haut eines jungen Mädchens widergibt, und wie der aus rotbraun und gebrannten Ocker gemischte Ton die graue Kälte dieses Schattens wärmt, wo das Blut gefror, statt zu kreisen?" Will man die Lehren diesen Beispils für unser Problem richtig verwerten, so muss man bei zler Anerkennung dafür, wie es Balzac gelungen ist, das künstlerisch Wesentliche unseres Bewusstheitsproblem aus den Malerischen in Worte und Gedanken umzusetzen und damit nochmals beweisen, dass es sich hier un höchst rationale Zusammenhänge handelt, doch genau im Auge behalten, dass bei Balzac notwendigerweise nicht nur der Prozess selbst, sondern zugleich auch seine gedankliche Transposition gestaltet wurde. Es handelt sich hier nicht darum, dass Balzac eben schriftstellerische Absichten hatte; auch wo wir früher eine Beschreibung Van Goghs über ein eigenen Gemälde anführten ist dieselbe Lege vorhanden. Denn in der eigentlichen, in der originieren Bewusstheit des Malers handelt es sich nicht um abstrakte Farben - denn diese bleiben auch in der besten sprachlichen Transposition abstrakt - sondern um die allerkonkretesten Nuancen der Farbengebung selbst, und zwar nicht nur bei jeder einzelnen Farbe, vielmehr auch darin, einen wie grossen Fleck sie bildet, wohin sie im Bild (sowohl im zweidimensionalen, wie dreidimensionalen Sinne) versetzt wird usw. bis ins Unendliche. Die eigentliche, die origi-

näre Bewusstheit des Künstlern liegt gerade in der untrüglich exakten Bewusstheit über alle Seiten dieses Komplexes. Als exaktes Treffen der hier sich ergebenden Zusammenhänge ist die künstlerische Tätigkeit eine bewusste. In diesem Sinne ist ein gutes Sonett ebenso exakt wie eine mathematische Ableitung und muss ebenso bewusst entstehen.

Die hier beschriebene Tatsache lässt sich im Leben un schwer verifizieren. Wenn etwa beim Aktzeichnen der Meister vor dem Verach des Schülers stehenbelibt und mit einem Strich eine Verworfenheit in Ordnung verwandelt, wenn ein musikalischer Hörer sofort wahrnimmt, wann ein Virtuose oder Dirigent von der "Auffassung", die er selbst angelegt hat, abweicht, sie nicht zu Ende gedacht hat, oder improvisierend vorträgt etc. so ist es klar ersichtlich, dass hier eine Bewusstheit sui generis obwaltet, der gegenüber die gedankliche, die sprachliche Transposition zwar nicht völlig gleichgültig, aber doch sekundär bleibt. Ja, es ist durchaus möglich, dass ein mittelmässiger Künstler über alle Schritte seines Schaffens präziser sich und anderen Rechenschaft ablegen kann und doch - gerade im künstlerischen Sinn - ohne wirkliche Bewusstheit produziert, d.h. nicht in-stande ist, die konkreten Möglichkeiten, die in seinen - unter Umständen gar nicht schlechten oder wertlosen - abstrakten Entwurf stecken, zu entwickeln. Und im Gegensatz dazu ist eine nochentwickelte künstlerische Bewusstheit möglich, ohne Bedürfnis, ja mitunter auch ohne Fähigkeit, diese anders als in der künstlerischen Tätigkeit selbst zum Ausdruck zu bringen. Hier zeigt es sich ganz klar, dass das Signalsystem 1' ebenso aus Signalen von Signalen besteht, wie das Signalsystem 2. Nur dadurch, dass man die Bewusstheit einseitig und ausschliesslich im letzteren erblickt hat, werde die wahre Sachlage entstellt. Dieser einseitige Nationalismus führt nicht nur zum Verkenzen des Wesens der Kunst, sondern züchtet - gerade durch diese Einseitigkeit - den Irrationalismus in der Psychologie der Kunst und dadurch auch in der Aesthetik hoch.

Goethe hat den Tatbestand, den wir zu beschreiben versuchen, von der Seite des objektiven Kunstprodukts aus sehr genau bestimmt. Inden er Allegorie und Symbol ganz scharf voneinander zu unterscheiden unternimmt, sagt er über das letztere: "Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idea, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprechen ausgesprochen, doch unaussprechlich

bliebe."<sup>18)</sup> Das für uns theoretisch wichtigste dabei ist, dass nach Goethe das in den wahren Kunstwerken ausgedrückte "selbst in allen Sprachen ausgedrückt doch unaussprechlich Bliebe." In von Goethe die Rede ist, ist es vielleicht überflüssig hervorzuhaben, dass mit der Unaussprechlichkeit nicht dem Irrationalismus auch nur ähnliches gemeint ist. Immerhin da Goethe von Simmel bis Klagen und auch über diesen hinaus reichlich "irrationalisiert" worden ist, scheint es uns doch nützlich, durch einige seiner Aussprüche, hier eine unmissverständliche Abgrenzung wenigstens anzudeuten. So sagt er über das lyrische Gedicht (das für Caudwell und andere die Domäne eines introvertierten Irrationalismus wurde): "Alles Lyrische muss im Ganzen sehr vernünftig im Einzelnen ein bisschen unvernünftig sein." Und als eine noch deutlichere Ergänzung sagt Goethe: ein Unterschied, der den Verstand nicht gibt, ist kein Unterschied."<sup>20)</sup> Die Unaussprechlichkeit im Sinne Goethes als wesentliche Erscheinungsform hat nicht nur - im negativen Sinne - nichts mit irgendeinem Irrationalismus zu tun, sondern soll - jetzt schon ganz positiv - ein Verhalten zum Ausdruck bringen, das ebenso auf die Groberung der objektiven Wirklichkeit gerichtet ist, wie jede echte Wissenschaft, das aber die innere Möglichkeit und demzufolge die Aufgabe hat, neue Seiten, neue Momente der Wirklichkeit aufzudecken, solche, die mit anderen Mitteln dem menschlichen Geiste unzugänglich bleiben würden. "Das Schöne ist", sagt Goethe eine Manifestation geheiner Naturgesetze, die uns, ohne dessen Erscheinungen ewig wären verborgen geblieben."<sup>21)</sup> Erst in diesem Zusammenhang erhält die Unaussprechlichkeit ihren wahren, zugleich objektiv richtigen und echt Goetheschen Sinn.

Es ist klar: dieser Sinn besieht in der Ausdehnung des Bereichs der Bewusstheit. Indem Philosophie und Psychologie in Allgemeinen Bewusstheit mit bewussten gedanklich-verbale Ausdruck identifizieren, versandeln sie ihre hier dargestellte Form in ein eigenartiges - oft mystifizierten - Unbewusste, das "neben" oder "unterhalb" des Reiche der Bewusstheit der menschlichen Seele zu finden ist. Aus solchen unfundierten Voraussetzungen können nur verzerrte Konstruktionen entstehen. Goethes geniale Anregung weist in eine diametral entgegengesetzte Richtung. Es kann durch sie mit dem durch falsche Voraussetzungen geschaffenen Scheinproblemen - zu denen, wie wir gesehen haben, auch Kants Theorie von künstlerischen Genie gehört - gründlich aufgeräumt werden. Indem der "Unaussprechlichkeit"

der künstlerischen Gestaltung ein schlicht aber echt rationaler Sinn gegeben wird, der ihrer unendlichen Wirksamkeit, der Unerreichbarkeit ihrer Ideen, der Unaufhebbarkeit des Unaussprechlichen, auch bei genauem Ausdruck in Sprache und Begriff gerecht wird, wird ihr Objekt deutlich wahrnehmbar, das, was wir wiederholt die intensive Unendlichkeit der Realität und ihre mimetisch evokativen Abbilder durch die Kunst genannt haben. Unser Bestreben, die Selbständigkeit des Signalsystems 1' zu begründen, geht eben darauf aus, in der physiologisch-psychologischen Beschaffenheit des Menschen, die auf diesem Niveau bereits das Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung ist, das spezifische Organ zu finden, das zur Rezeptivität dieser Seite der Wirklichkeit und zu ihrer Reproduktion in der Kunst geeignet ist. Schon bei der Beschreibung dessen, wie dieses Signalsystem im Alltagsleben funktioniert, sind wir auf das Problem der intensiven Unendlichkeit gestossen; so bei Erscheinungen, wie Takt, Menschenkenntnis etc. Hier ist natürlich die Unaussprechlichkeit im Sinne Goethes eine höchst relative. Wir haben freilich auch schon dort darauf hingewiesen, dass die verbal-gedankliche Ausdruckbarkeit der hier vollzogenen Akte sekundär und akzessorisch ist, d.h. die Frage, wie weit die Akte selbst bewussten oder unbewussten Charaktere sind, notwendig offen lassen muss. Diese Struktur zeigt sich, wie wir nachzuweisen bestrebt wären, in der Produktion und Rezeption künstlerischer Gebilde noch in einer ins Qualitative gesteigerten Weise. Wir haben ebenfalls klarzulegen versucht, dass - insbesondere in der Produktion - des Erfassen und des Abbilden gerade der intensiven Totalität des Gegenstandes unmöglich anders als durch das Inkrafttreten einer Bewusstheit sui generis verwirklicht werden kann. Denn das künstlerische Umsetzen der so ergriffenen Wirklichkeit in eine mimetische Widerspiegelung, stellt solche Anforderungen an das Subjekt, die nur durch ständigen Vergleich des "Modells" (dessen Beschaffenheit oft äusserst kompliziert, keineswegs inner als ein genau bestimmten einzelnes Objekt auffassbar ist (mit seiner Abbildung durch ständiges Abwägen des gewichts, der Proportionalität etc. der Ausdruckmittel, durch ständiges Harmonisieren der Teile miteinander und mit dem Ganzen verwirklicht werden können. Wir haben aber dort auch darauf hingewiesen, dass es eine simplifizierende Vulgarisation wäre, in diesen schöpferischen Akte bloss technische Manipulationen zu sehen, deren Bewusstheit viel seltener bestritten wird, obwohl wie gesagt wurde, gerade hier die Bewusstheit prob-

lematischer ist, als in der künstlerischen Tätigkeit in eigentlichen Sinn. Im Gegenteil. Wir glauben und glauben nachgewissen zu haben, dass die Intention dieser - bewassten - Akte gerade auf das adäquate Erfassen und auf die adäquate Wiedergabe der intensiven Totalität der Wirklichkeit gerichtet sein muss.

Damit sind wir zur Goetheschen "Unaussprechlichkeit" zurückgekehrt. Ihr präziser Sinn ist also: etwas, was mit anderen, als dem gerade angewandten Ausdrucksmittel unaussprechlich ist, das aber gerade mit diesem eine deutliche, eine eindeutige Bedeutung erhalten kann. Dass ist bereits in den von uns aus dem Alltagsleben angeführten Fällen so. Im Alltagsleben hat aber die Apperzeption der Wirklichkeit vermittels des Signalsystems 1' sehr oft bloss einen Übergangscharakter; d.h. das so zur Kenntnisgebrachte kann einerseits zum oft wiederholten Gegenstand der Praxis, zur Gewohnheit werden (die Signale 1' werden als bedingte Reflexe fixiert, wenn etwa bestimmte Verhaltensweisen die in einer Übergangszeit einen besonderen Takt erfordern, zu Elementen der Sitte der guten Manieren geworden sind) oder der verbal-gedanklich, ursprünglich sekundäre Sinn dieser solchen Apperzeption, fixiert sich auf diesen Niveau, wird in dem allgemeinen Gedankenschatz der Arbeit oder der Wissenschaft einverleibt, so etwa auf diese Weise zustandegebrachte Diagnose in der Medizin, die dann - gedanklich rationalisiert - zum Gemeinbesitz der Wissenschaft wird). In Alltagsleben ist also dieser Weg hinauf zum Signalsystem 2, bzw. hinunter zu den bedingten Reflexen das durchschnittliche Schicksal der Apperzeptionen durch das Signalsystem 1'. Freilich nur der durchschnittlichen; es gibt sicher viele Fälle, in denen das so gewonnene Erlebnis in seiner originären Weise zum inneren Besitz des Menschen wird. Im solchen Fällen fixiert sich im Menschen - auf dem Niveau des Signalsystems 1' - ein erlebnishafter Abglanz der Unendlichkeit der Welt, mit dem besonderen Akzent, dass diese Erinnerung auch auf den Menschen selbst, auf seine eigenste Persönlichkeit bezogen ist; so Erfahrungen der Menschenkenntnis, besonders solche, die nicht unmittelbar mit einzelnen praktisch zu erreichenden Zwecken zusammenhängen, so Natureindrücke etc. Je höher die Zivilisation, je grösser die Masse, je stärker die Einwirkung der Kunst auf das Alltagsleben wird, desto häufiger und intensiver pflegen solche Erlebnisse aufzutreten. Das ist eine der wichtigsten Ein-

wirkungen der Kunst auf das Alltagsleben der Menschen: die Erhöhung ihrer persönlichen Kultur, ihrer verbreiterten und vertieften Empfänglichkeit für alles, was das Leben zur Bereicherung der menschlichen Gattung durch Entwicklung der Individuen leisten kann.

Die zuletzt erwähnte Komponente solcher Lebenserfahrungen vermittelt das Signalsystem 1' weist auf die wichtigste inhaltliche Seite der Goetheschen "Unaussprechlichkeit" der künstlerisch Gestalteten. Wenn wir das Signalsystem 1' mit dem Signalsystem 2 vergleichen, so fällt sofort auf, dass jenes die spezifische Form der Abstraktion, die diesen ausnahmslos vollzieht, nicht kennt. Die Abstraktion nämlich, die im einfachsten Wort, auch ungewollt enthalten ist, hat eine ihr notwendig innewohnende desanthropomorphisierende Tendenz, die freilich erst in der Arbeit und vor allen in der Wissenschaft zur vollen Entfaltung gelangt, sie gehört aber zum Wesen der Wortbildung (der Begriffsbildung); wenn ich Tisch oder Hund sage, so ist ein Objekt gemeint, dessen Existenz unabhängig von subjektiven Wahrnehmungen ist. Das Erfassen von Gegenständen und Beziehungen mit Hilfe des Signalsystems 1' ist dagegen von Subjekt, das sie erlebt, nicht abtrennbar. Die eigenartige Verallgemeinerung, die dabei vollzogen wird, hebt nicht nur aus der Gegenstandswelt etwas objektiv Wesentliches heraus, sie vollbringt dies auch in einer Weise, - das sowohl in den Objekten eine Subjektsbezogenheit erhalten bleibt - darauf beruht wesentlich ihre Einmaligkeit und Konkretheit - als auch das Subjekt über seine unmittelbare Partikularität erhöht wird. All dies enthält das Funktionieren des Signalsystems 1' im Leben zumeist nur keimhaft, nur tendenziell. Indem es aber durch das Eingebettetsein im homogenen Medium des Kunstwerks eine temporäre Alleinherrschaft über das Seelenleben erlangt, entsteht in diese Hinsicht ein qualitativer Sprung, blühen diese Tendenzen zu Trägern einer Wirklichkeit des Menschen, einer Wirklichkeit für den Menschen empor: alles, was früher in anderen Zusammenhängen über das Menschheitliche der Kunst, über ihre Mission, Selbstbewusstsein und Gedächtnis der Menschengattung zu sein, ausgeführt wurde, hat hier seine psychologische Grundlage.

Das "Unaussprechliche" Goethes erscheint damit wieder in einem neuen Aspekt. Wir kennen bereits Goethes tiefe Abneigung gegen jedes rein nach innen gewendete, rein gedankliche oder gedanklich moralisierende: "Erkenne dich selbst!" Damit sollte natürlich

der Mensch für sich selbst ebenso wenig unerkennbar werden, wie auch die Unaussprechlichkeit der Kunst keine aus den unerforschlichen Tiefen des Unbewussten quellende Irration zu bedeuten hat. Das schlichte Sinn der Goetheschen Opposition gegen jede abstrakte Selbsterkenntnis proklamiert im Gegenteil ihre Erlangbarkeit durch die Praxis, durch die Selbsterwähnung, durch die Selbstbewährung des Menschen in ihr. Und das "Unaussprechliche" der Kunst redet eine allgemein verständliche Sprache, wenn wir in ihr den durch Gestaltung verewigenden und deutenden Chronisten der wesentlichen Taten der Menschheit erblicken. Diese Taten und ihre Täter müssen jedoch in ihrer spezifischen Konkretetheit festgehalten werden, soll diese Selbsterkenntnis, diese Selbstbewusstsein der Menschheit in echter Weise verwirklicht werden. Eine echte Weise kann aber nur die der Äussersten Konkretetheit sein. Nur wenn die Praxis, die ihr zugrundeliegende, sie hervorbringenden und von ihr hervorgebrachte Innerlichkeit eine Konkretisierung erfährt, die gerade in ihren Verallgemeinerungen der Unmittelbaren Konkretetheit des Lebens keinen Abbruch, diese im Gegenteil gerade durch eine solche Verallgemeinerung steigert, kann das Selbstbewusstsein, die Selbsterkenntnis in ihrer wahren Gestalt hervortreten. Diese konkretisierende Verallgemeinerung leisten nun die Kunst, und zwar gerade dadurch, dass es - originär ästhetisch - keine allgemeine Kunst gibt, sondern nur konkret spezifische Künste, einmalige Werkindividualitäten. Eine Skulptur Michelangelos, ein Bild Rembrandts hat ihre wahre intensive Unendlichkeit nur als Skulptur, bzw. als Bild verwirklicht und kann - adäquaterweise - nur in dieser Form spezifiziert werden. Man kann versuchen - und man soll es auch - diesen Gehalt auch gedanklich-verbale bewusst zu machen. - Man muss aber einerseits darüber im Klaren sein, dass es sich dabei stets um einen blossen Annäherungsversuch an eine unerschöpfliche Unendlichkeit handeln kann, andererseits auch darüber, dass die Grundlage einer solchen gedanklichen Transposition die Sache selbst (die Skulptur, das Bild) bleibt, und die gedankliche Transposition ihre Wahrheit nur aus dem Adäquaten Erleben der ursprünglichen Gestalt, des eigentlichen homogenen Erlebens des Ursprungs kann. Die unübersetzbare Literatur auch über Werke der Werkkunst, wo - unmittelbar genommen - bei der verbalen Transposition dasselbe Medium bleibt, wie über Dante, Shakespeare oder Goethe zeigt, dass nach hier tatsächlich von einem annähernden Begreifen einer Unendlichkeit, von dem Aussprechen einem Unaussprechlichen die Rede ist. Dabei ist noch zu betonen, dass es sich hier nicht bloss um das Annähren an ein Phänomen der Wirklichkeit mit seinen unendlichen Be-

stimmungen handelt, wie bei einer Naturerscheinung, die wissenschaftlich begriffen werden soll, sondern dass jede Zeit, jede Generation, ja, jeder Rezipiente sich selbst - als Sohn einer bestimmten Kultur - mit dem betreffenden Kunstwerk, erneut in Beziehung zu setzen hat, um dieses Unaussprechliche zu erfassen und etwas Richtiges und Wesentliches über diese Unaussprechlichkeit aussagen zu können. Da aber in jedem Werk eine bewusst vollzogene Formung der widerspiegelten Wirklichkeit vorliegt, erhebt die gedankliche Transposition nicht ein "Unbewusstes", ein ohne Bewusstsein Existierendes, ein noch nicht Bewusstes, etc. auf das Niveau des Bewusstseins, sondern die Transposition ist eine solche in wörtlichen Sinne des Wortes; die einer Form der Bewusstheit in die andere.

Darin ist immer Gewinn und Verlust zugleich enthalten. Gewinn indem das begriffliche Bewusstmachen manches, was auf dem Niveau des Signalsystems 1' zwar klar, aber doch nur implicit wahrnehmbar wurde, explicit macht. So im Kunstwerk alle komplizierten Beziehungen zur historischen Entwicklung des Menschengeschlechts, die in ihm - in nachweisbarer Weise - gestaltet (also: "unaussprechlich") da sind und wirksam werden, jedoch in der in sich abgerundeten Werkindividualität eingeschlossen bleiben, die nur in der begrifflichen Transposition der Bewusstheit gesondert, in ihre objektiven Zusammenhänge auseinandergelegt erscheinen; so schon im Leben, in den Akten der Menschenkenntnis, des Takts, wo die Stelle und die Bedeutung einer jeweils einmaligen und einzigartigen Handlung in System der Ethik etc. in ähnlicher Weise sichtbar gemacht werden kann. Es entsteht jedoch zugleich ein Verlust, nämlich der der sonst unerreichbar scheinenden Einheit von Mensch und Objektwelt, die sich im Kunstwerk offenbart, die von der - bewussten - Wirksamkeit des Signalsystems 1' hervorgebracht und durch sie aufgenommen wird, die nunmehr bloss in den Kategorien des normalen Welterlebens erscheinen kann. Ohne diese Doppeltheit der Transposierbarkeit, ihres zugleich adäquaten und inadäquaten Charakter, ist der von Goethe beschriebene psychologische Tatbestand nicht zu verstehen. (Wir haben früher in verschiedenen Zusammenhängen teils von ästhetischer Bewusstheit in engerem Sinn, teils von den Problemen der begrifflichen Auslegung von genuin ästhetischen Tatbeständen gesprochen. Dass hier kein ausschliessender Gegensatz, sondern eine fruchtbare Widersprüchlichkeit vorliegt, zeigen diese Analysen. Ausführlicher kann diese Frage erst in der konkreten Typologie der ästhetischen Verhaltensarten behan-

handelt werden.)

Dabei kann nicht nachdrücklich genug betont werden: es handelt sich um eine eigenartige Form der Bewusstheit. Nicht nur die Werke der Stümper und Dilettanten unterscheiden sich auch darin von denen der wirklichen Meister der Kunst, dass eine solche Bewusstheit bei ihnen fehlt, (es muss nochmals hervorgehoben werden, dass erstere im Sinne des Alltagslebens oder sogar der Wissenschaft sehr wohl bewusst arbeiten können, ohne ein ästhetisches Bewusstsein, eine Bewusstheit im Gebrauch des Signalsystems 1' zu besitzen); nicht nur die rezeptiven Erlebnisse unterscheiden sich nach demselben Prinzip, sondern diese Bewusstheit drückt sich auch in Laufe der historischen Entwicklung, in ihrer Kontinuität, in ihrer Steigerung der weltberührenden Tendenzen der Kunst ununterbrochen aus. Auf manche Tatsachen haben wir bereits hingewiesen, insbesondere darauf, dass die künstlerische Entwicklung, als Ganzes betrachtet, für die Menschheit eine ungeheure Menge von Tatsachen und Gesichtspunkte sowohl in Bezug auf die Aussenwelt, wie in Bezug auf das Innenleben der Menschen entdeckt hat; für unsere jetzigen Zwecke ist es nicht entscheidend, ob es sich um neue Fakten oder um eine neue Betrachtungsweise längst vorhandener handelt. Alle diese konnten aber, wie wir gesehen haben, stets nur in der besonderen "Sprache" der Künste so niedergelegt werden, dass sie auch nach Jahrhunderten oder Jahrtausenden verständlich bleiben, und zwar - und dies zeigt wieder von einem anderen Aspekt diese Sachlage - in dieser besonderen "Sprache" die eigens "gelernt" werden muss, um verstanden zu werden. Dass viele echte oder sogenannte Kunstwerke auch für das Alltagsdenken oder für die Wissenschaft auch als blosse Dokumente figurieren können, berührt diesen Tatbestand nicht, denn eine solche "Dokumentation" bezieht sich nicht auf jene Inhalte, die hier gemeint sind, sondern nur auf jene, die einzelne Kunstwerke - echte oder unechte - mit den Objektivationen des Alltagslebens unmittelbar teilen. Die Eindeutigkeit der Formsprache in den echten Kunstwerken ist sie deutlicher Beweis für diese Bewusstheit sui generis, für die Kunst als Selbstbewusstsein als Gedächtnis des Menschengeschlechts, wie das früher in anderen Zusammenhängen dargestellt wurde, für ihre permanente, sich immer neu reproduzierende Funktion im Gattungsleben, die ohne eine solche Bewusstheit rational unvorstellbar wäre.

INTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

## V.

Dichterische Sprache und Signalsystem 1'

Die Darstellung der Bewusstheit im Signalsystem 1', die im Grunde genommen eine notwendige Folge seiner Wesensart als Signal von Signalen ist, die sie wie schon wiederholt berührte Möglichkeit in sich begreift, sich von der Lebensbasis zu entfernen, sie zu verfehlen, wäre unvollständig, wenn wir nicht noch kurz darauf eingehen würden, wie es imstande ist, das andere System der höheren Signale, die Sprache für seine spezifischen Zwecke dienstbar zu machen. So lange wir bloss von rein visuellen und auditiven Signalen 1' sprachen, war es klar, dass unmittelbar nur die unbedingten und bedingten Reflexe in Signale dieser Art verwandelt wurden, dass daher dem Signalsystem 2' die Funktion zukam, den jeweiligen bewussten, rationalen Sinn des Originals ins Verbale, ins Begriffliche zu transponieren. Das ist aber ein bloss einseitiger Aspekt der Beziehung beider Systeme. Denn abesehen von vielen, teilweise auch von uns bereits behandelten Lebensstatsachen, in denen die Sprache als Medium des Signalsystems 1' wirksam wird - und zwar sowohl aktiv, wie passiv - abgesehen von Fällen, wo die gedankliche Kultur durch mannigfache Vermittlungen in den visuellen und auditiven Künsten zum Vorschein kommt (Leonardo, Michelangelo, Beethoven etc.), haben wir es auch mit der dichterischen Sprache zu tun, in der für die künstlerische Evokation, für das Funktionieren des Signalsystems 1' in ihr das Signalsystem 2' als Material ebenso unentbehrlich ist, wie die visuellen oder auditiven Reflexe in den bildenden Künsten, in der Musik.

Die psychologische Grundlage für dieses Verhältnis ist bereits in Leben sichtbar geworden. Die verschiedensten Phänomene des Verkehrs der Menschen miteinander haben gezeigt, dass die Sprache - wie oben die Beziehungen der Menschen, denen sie dient - nur in seltenen Fällen ausschliesslich zur einfachen Verständigung und Mitteilung gebraucht wird. Die Praxis selbst, in der die Menschen überzeugt, für bestimmte Ziele gewonnen werden müssen, etc. um die komplizierteren Verhältnisse gar nicht zu erwähnen, erzwingt in spontaner Weise auch die Sprache des Alltags evokative Mittel in Anspruch zu nehmen. Wir haben dies Frage schon früher untersucht. Das wesentlichste Ergebnis war dabei, dass Wörter, Wendungen etc. flüchtig oder ständig eine gewisse "Aura" von Nebenbedeutungen, von wachgerufenen Assoziationen, von Gefühlsbetentheit, ja Gefühlsbeledenheit

etc. erhalten, dass diese ihre Funktion von Tonfall, Gebärde und andere Mittel sprachlicher und nicht sprachlicher Art verstärkt wird, dass neben der direkten Mitteilung Umschreibungen, Bilder, Episoden, Vorbereitungen von Effekten etc. ständig verwendet werden. Und man kann im Allgemeinen sagen, dass der sprachliche Ausdruck der wissenschaftlichen Mitteilung nicht zuletzt darin besteht, die aus einer solchen Praxis entstandene "Aura", jede Zweideutigkeit und Empfindungsbeschwertheit der Wörter, zu vertiglen, jedes Wort, jeden Satzgefüge einen genau bestimmten, völlig eindeutigen, unveränderlichen Sinn zu verleihen. Einwirkungen dieser Art auf die Sprache entstehen im Alltagsleben natürlich nicht bloss in Hinsicht auf Wissenschaftlichkeit; die verschiedenen Formen der Geschäftslebens, der Konventionen etc. bringen - freilich in einer ganz anderen, in einer partikularpraktischen Weise - eine routinhafte Eindeutigkeit in die Alltagssprache hinein, wirken dahin, dass aus ihr alles, wahrdeutig Stimmungshafte nach Möglichkeit verschwinde, und sie die Sineutigkeit einer Scheidemünze erhalte. Natürlich gibt es auch hier sehr verschiedenartige Zwischenglieder. Es gibt z.B. viele "Scheidemünzen" der Propaganda, die - absichtlich - mit einer evokation "Aura" der Vieldeutigkeit umgeben werden etc.

Wenn nun in diesen neuen Zusammenhang erneut auf Verwandtschaft und Unterschied zwischen Alltagsleben und Kunst auch in psychologischer Hinsicht bestanden werden muss, so ist es klar, dass alle alltäglichen evokatorischen Gebrauchswissen der Sprache einerseits Voraussetzungen zu ihrer dichterischen Verwendung bilden, da ohne eine solche allgemeine und breite Lebensbasis nie eine Verständlichkeit eine gelenkte Ordnung der dichterischen Sprachschöpfung möglich wäre, andererseits ist es klar, dass auch hier die Ergebnisse der künstlerischen Formung ununterbrochen ins Leben einströmen, und seine sprachliche Ausdruckswise aufs stärkste beeinflussen. Diese ausserordentlich vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Sprache (und Psychologie des Sprechens und das Zuhörens) im Alltagsleben und in der Dichtung dürfen jedoch den qualitativen Sprung zwischen beiden - der sie zugleich trennt und verbindet - nicht verwischen. Das Sprungbrett ist die Entfernung von der Partikularität sowohl im subjektiven wie im objektiven Sinne, die durch eine spezifische Verallgemeinerung entstandene intensive Totalität im dichterischen Ausdruck. Otto Ludwig gibt in seinen "Shakespearestudien" eine treffende Beschreibung

der dabei entscheidenden neuen Lage: "Shakespeares Personen denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Teil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens etc. ausgesprochen: er lässt das Ganze laut werden. - Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unausprechliche auszusprechen, überschwängliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinen Fühlen adäquat wären."<sup>1)</sup> Das entscheidend Neue ist dabei der totale Charakter des Ausdrucks. Er beschränkt sich nicht darauf, all das in Sprache umzusetzen, was im Leben der Menschen normalerweise stumm bleiben müsste oder höchstens in einer so unangemessenen Weise ans Tageslicht der Sprache treten könnte, dass sein Wesen unverstanden, nicht miterlebbar bleiben müsste. Ludwig hebt das darüber Hinausgehende richtig hervor: dass alles, was dem Menschen innerlich bewegt, in Sprache ungesetzt wird, einerlei ob es im Leben überhaupt zum Ausdruck kommen könnte. Es ist dieselbe Totalitätsbetrachtung, die Gottfried Keller ebenfalls bei Shakespeare nur nicht von der Seite des sprechlichen Ausdrucks, sondern von der des Ergebnisses, der evokativen Beschaffenheit der ganzen Gestaltung beschreibt. Wir haben zwar seine Anschauungen in anderen Zusammenhängen bereits angeführt, wir setzen aber doch einige Bemerkungen nochmals hierher, um diesen Tatbestand noch deutlicher zu machen. Keller findet die Lebens- und Menschenderstellung Shakespeares einzig und wehr, fügt aber hinzu: "aber nur wie sie es in dem ganzen Menschen ist, welche im Guten und im Schlechten das Motier ihres Daseins und ihrer Neigungen vollständig und charakteristisch betreiben und dabei durchsichtig wie Kristall, jeder von reinsten Wasser in seiner Art..." Dass es sich dabei um eine allgemeine Tendenz jeder Kunst, nur diesmal im homogenen Medium der Sprache handelt, drückt der Balzische Maler Frenhofer im bereits zitierten Gespräch an einer anderen Stelle deutlich aus. Er sagt über das Gemälde von Porbus: "Ihr habt den Anschein des Lebens, aber Ihr drückt nicht sein Zuviel aus, das über die Ufer tritt, jenes Irgendetwas, das vielleicht die Seele ist.."

Schon diese erste abstrakte Charakteristik der dichterischen Sprache zeigt innerhalb dieses Bereiche dasselbe Phänomen, das wir im Verhältnis von Alltagsleben, Wissenschaft und Kunst wiederholt allgemein feststellen konnten, nämlich, dass das Alltagsleben alle zur Praxis überhaupt brauchbaren Kategorien in dem praktisch-partikularen Zielnetzungen angepassten Mischungen bunt durcheinander

gewürfelt, in sich enthält, während Kunst und Wissenschaft - ihren entgegengesetzten Funktionen entsprechen - die Heterogenität der Alltagssprache in je einer, freilich entgegengesetzten, Richtung aufheben. Die in der wissenschaftlichen Widerspiegelung herrschende Umwandlungsrichtung der Sprache ist uns bereits bekannt. Wenn wir wiederholt hervorgehoben haben, dass zum poetischen Ausdruck in der Alltagssprache sich ebenfalls Spuren und Ansätze zeigen, so haben wir damit die qualitative Differenz zwischen beiden nicht abgeschwächt, solche Ansätze sind in der Alltagspraxis auch zu dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch vorhanden, ja diese sind so stark, dass selbst wenn ein Pawlow sich über Sprache äussert, er vorwiegend diese Seite hervorhebt. Um die Frage den Tatsachen gemäss zu behandeln, ist es nötig, in der Alltagssprache (in der Sprache im eigentlichen Sinne des Wortes) die gemeinsame Grundlage zur Differenzierung in beiden Richtungen zu erblicken und sich darüber Klarheit zu verschaffen, dass beide differenzierten Formen der Sprache gewisse Ansätze des Alltags weiterbilden, dass aber dadurch - in beiden entgegengesetzten Richtungen - qualitative Sprünge entstehen. Indem so die dichterische Sprache aus der jeweilig entwickelten (und gleichzeitig zur Wissenschaftlichkeit verallgemeinerten) Sprache entsteht, zeigt sich zugleich die Abwegigkeit jener Auffassungen, die in der direkteren Sprache eine "Muttersprache" des Menschengeschlechts erblicken. In anderen Zusammenhängen wurde diese Anschauung von uns bereits widerlegt.

Wichtige Wesenszeichen dieses qualitativen Sprungs haben wir bereits angedeutet. Darin ist die Bezogenheit auf den Menschen, und zwar auf den total in sich abgerundeten, in sich kompletten, zum Typus herangewachsenen Menschen das wichtigste Moment. Die Eigenart der dichterischen Ausbildung der Sprache zeigt diese generelle Grundtendenz des Aesthetischen vielleicht darum noch prägnanter als das homogene Medium anderer Künste, weil hier der Kontrast zu der wissenschaftlichen Umbildung derselben Sprache (desselben Wertschatzes, derselben Grammatik etc.) ununterbrochen gegenwärtig ist, was bei anderen Künsten nicht der Fall ist. Um die Eigenart der dichterischen Sprache ganz klar hervortreten zu lassen, wollen wir jenes Gebiet der Poesie besonders hervorheben, in welchem diese inhaltliche Berührung die intimste ist, die Poesie des Gedankens, ja der philosophischen Gedankens. Dass zwischen Gedanken und Emotionen im Leben sich

keine chinesische Mauer erhebt, haben wir von einem Dostojewski-Beispiel ausgehend, bereits angedeutet. Und naturgemäss ist es die Einheit der menschlichen Persönlichkeit, aus deren dichterisch-dynamischen Widersprüchlichkeit die unaufhörliche und unaufhebbare Wechselwirkung von Denken und Emotion folgt, die aus Gedanken sinnlich-sinnfällige Charakterzeichen von Menschen, menschlichen Beziehungen, Weltzuständen der Menschheitsentwicklung etc. formt, die damit die Zusammenhänge von Gedanken in eine evokative Kette von Emotionen verwandelt.

Selbstredend darf auch hier die mimetische Richtigkeit nicht vernachlässigt werden. Unzählige Gedanken und Gedankenverkettungen können zwar in der Poesie eine wichtige Rolle spielen, aber nur dann, wenn sie in ästhetisch bewusster Weise als Ausdrucksmittel bestimmter gesellschaftlich-geschichtlicher, menschlicher Tendenzen gebraucht werden. (z.B. in der Sophistik Naphtas im "Zauberberg"); die Richtigkeit des Denkens ist auch hier sowohl Mass der Umrichtigen, wie Voraussetzung der sprachlich-dichterisch richtigen Gestaltung. Das ist im gesteigerten Massstabe der Fall, wenn die Gedanklichkeit ins Zentrum der gegebenen Thematik rückt. So unerlässlich diese gedanklich-mimetische Richtigkeit auch sein mag, sie ergibt bloss ein beschränkt negatives Kriterium. Vor allem fällt - was in der Wissenschaft entscheidend ist - das Problem der Überholtheit von Gedanken weg. Die Richtigkeit hat hier einen unaufhabbaren subjektbelegenen und damit an ein historisches und soziales hic et nunc gebundenen Charakter. Ist also ein im Gedicht poetisch ausgedrückter Gedanke in dieser Hinsicht wahr, d.h. hat er, bei aller gedanklichen Problematik, eine bedeutsame, positive Funktion an der Menschheitsentwicklung, ist seine Gestaltung von Pathos der so erlebten Wahrheit durchglüht, so kann der Wandel unserer Anschauungen im Laufe der darauf folgenden Geschichte nichts mehr an der dichterischen Gestalt der gedanklichen Richtigkeit ändern. Die menschliche Gedankenentfaltung ist über die Begriffswelt von Lucretius Carus oder Dante hinweggeschritten, nicht aber über deren poetische Macht, und zwar - das kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden - als poetischer Macht des menschlichen Gedankens.

Dieser Vorbehalt bedeutet keinen relativierenden Subjektivismus. Denn die blossen, abstrakten, ungegenständlichen subjektiven

Wahrhaftigkeit würde hier ihre Ohnmacht erweisen. Die Masse der Lehrgedichte ist ebenso ein literarischer Massenfriedhof, von endgültiger Vergessenheit umgeben, wie die der Liebsgedichte. Und das Kriterium des Lebendigseins und Lebendigslebens ist überall das gleiche: eine bedeutsame, gesellschaftlich-geschichtlich wie menschheitlich typische Spiegelung der Wirklichkeit; das im Medium des Gedankens wirkende Gedicht unterscheidet sich von den anderen nur durch die gesteigerten Ansprüche, die seiner Subjektivität und Objektivität gegenüber in Einsicht auf Echtheit gestellt sind. Diese Gesteigertheit zeigt sich darin, dass eine sowohl starke wie intensive Individualität nötig ist, damit Gedanken, die auch durch ihre sachliche Wucht zu wirken haben, in voller Simultaneität als immerster Besitz, als tiefstes Selbstoffenbaren einer Persönlichkeit zum Ausdruck gelangen. Dieselbe Spannung zwischen Subjektivität und Objektivität, die - im je nach Genre verschiedener Weise - ein jedes Dichtwerk charakterisiert, ihr gleichzeitigen, auf die Spitze getriebenes Ineinander und Auseinander erscheint also hier in der höchsten Aufgipfelung. Diese Spannung ist das psychische Medium, das den Stoff - die Signale 2 - in die Form des Signalsystems 1° ungiesst. Die Wahrheit des Lebens, dass die Gedanken, die wir uns über die Welt machen, oder die uns zuströmend ein so entscheidendes Element unseres individuellen Lebens werden, dass wir sie nicht im Sinne von objektiven Erkenntnissen aufnehmen und aufarbeiten, sondern dass sie - gerade in ihrer objektiven Wahrheit - zu Motiven des Wachstums, der Krisen, der Höherentwicklung der Leidenschaften etc. unserer Persönlichkeit werden, bildet die Grundlage, die Möglichkeit einer solchen Formung. Die Tatsache, dass im Leben selbst in solchen Fällen das Signalsystem 1° in Bewegung gesetzt werden muss, um die Welt der Gedanken zu einem solchen Besitz unseres Ich zu machen, weicht auf die Lebensgrundlage dieser Forderung der Poetik. Es handelt sich also in wörtlichen Sinne keineswegs um eine neue Sprache, sondern "bloss" um eine jeweilige konkrete Umwertung aller ihrer Elemente und Beziehungen. Die Tendenz<sup>n)</sup> zur Eindeutigkeit, zur ~~sehr~~ <sup>Wohldefiniertheit</sup> ~~schärfer~~ <sup>Wohldefiniertheit</sup> des Wortsinnes in der Wissenschaft haben wir bereits kennengelernt. Ein Ausspruch Metastasios zeigt sehr deutlich, die diametrisch entgegengesetzte Richtung an, den dieser Umwandlungsprozess in der Poesie einschlägt. Er schreibt in einem Brief: "Denn Sie wissen ebenso wie ich, dass die gleichen Worte je nach den Umständen Freude oder Schmerz

oder Zorn oder Mitleid ausdrücken oder verbergen können." <sup>2)</sup> Das ist negativ in Bezug auf die Möglichkeiten ausgedrückt. Den jeweils konkreten Schmelztiegel dieses Gusses bildet die Herrschaft des Signalsystems 1°.

Das ist freilich bloss die Möglichkeit. Die dichterische Foray/mung besteht gerade darin, das dieser Spannung ein spezifisches homogenes Medium dieser besonderen Art der Poesie in Wirksamkeit treten zu lassen. Das Wie dieses Aktes zeigt, wie überall in der Kunst, die allergrösste gesellschaftliche und persönliche Variabilität. Spannung ist hier eine formale Kategorie der Gestaltung, die die aller- verschiedensten Physiognomien haben kann. Sie kann in einer betont subjektiven, ja idyllisch-gemütlichen Form erscheinen, wie in Goethes "Metamorphose der Pflanzen", wo es - mit voller dichterischen Bewusstheit - unbewusst bleiben soll, ob die tiefe Einsicht in die Entwicklungsgesetze der Natur den Weg zum Sichfinden zweier Menschen in Liebe abnet, oder ob aus dieser Liebe eine solche, sie krönende Erkenntnis organisch herauswächst:

O, gedanke denn auch, wie aus dem Keim der Bekenntschaft  
 Nach und nach in uns holde Gewohnheit entspross,  
 Freundschaft sich mit Macht in unsern Innern enthüllte,  
 Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt,  
 Denke, wie mannichfach bald die, bald jene Gestalten,  
 Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!  
 Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe  
 Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,  
 Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischen Anschau  
 Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

Diese tragende Spannung zwischen Objektivität und Subjektivität zwischen Gedankenwelt und innerster Persönlichkeit kann aber auch die Sehnsucht des Revolutionärs nach einer Erneuerung der Welt als Inhalt und Gegenstand seines zu tiefst inneren Strebens sein, wie dies in den Schlusszeilen in Shelleys "Ode to the West Wind" zum Ausdruck kommt:

Drive my dead thoughts over the universe  
 Like withered leaves to quicken a new birth!  
 And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth  
Ashes and sparks, my words among mankind!  
Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O, Wind,  
If Winter comes, can Spring be far behind?

Und auch wo diese Spannung - unmittelbar - hoch über alles bloss Persönliche erhoben wird, wo - ebenso unmittelbar - die Forderung gestellt wird, ein rein menschliches Schicksal, als das geschichtsphilosophische Geschick der Menschheit zu erleben, wie in Schillers "Die Götter Griechenlands", ist, dichterisch angesehen, das unmittelbar gestaltete Objekt: ein notwendiges, in die tiefsten Schichten der Persönlichkeit hinunterreichendes menschliches Verhalten, das von diesen gedanklichen, historischen Horizont in Bewegung gesetzt wird, dessen Erlebniswärme wiederum die historischen Horizonte in individuelle Lebensstatsachen rückverwandelt. Was in den Gedanken an sich bloss abstrakt gedanklich wäre, schmilzt in dieser Glut zu einem einheitlichen Fluidum, in welchem Gedanken und Leben, Menschheit und Individuum sich vereinen, ohne ihre Entgegengesetztheit zu verlieren.

Das wesentlich vereinheitlichende Prinzip ist in allen solchen Fällen das menschliche Verhalten, in welches einbezogen, zu dessen Bestandteil geworden, der Gedanke aufhört, nur ein an sich Seiendes zu spiegeln, und durch dessen Macht, das menschliche Verhalten zu modeln; es wird sich mehr in die Dynamik des Lebens einbezogen wird. Andererseits und zugleich wächst gerade dadurch das menschliche Verhalten, das dies vollbringt, an dem dies vollbracht wird, über das bloss partikular Individuelle hinaus. Es mag dahingestellt bleiben, inwiefern Eckermanns Erzählung<sup>3)</sup> richtig ist, dass Goethe sein Gedicht "Vermächtnis" als Polemik und Korrektur gegen sein eigenes "Eins und Alles" geschrieben hat. Die dialektische Gegensatzlichkeit (und Zusammengehörigkeit) des Gedankengehalte der beiden Gedichte ("Denn alles muss ins Nichts zerfallen), Wenn es im Sein beharren will" und "Kein Wesen kann nichts zerfallen!") wird jeweils durch jenes menschliche Verhalten "bewiesen", aus dem diese Gedanken herauswachsen, mit deren Hilfe, denen entsprechend sie in der Wirklichkeit aufgefunden werden; durch das menschliche Verhalten, das infolge ihrer Erkenntnis entsteht und wirksam wird.

Hier zeigt sich in neuer Form das, was wir in verschiedenen anderen Zusammenhängen ausgeführt haben, nämlich, dass viele Aussagen über die Beziehung von Subjekt und Wirklichkeit, die an ihrem eigentlichen erkenntnistheoretischen Ort nichts als ein idealistisches Verzerren der wahren Tatbestände wäre, in der Sphäre des Aesthetischen, nur auf diese beschränkt, wahre Abbilder ihrer Strukturzusammenhänge werden können. Für das jetzt behandelte Problem kann auf den berühmten Spruch von Protagoras hingewiesen werden, dass der Mensch der Massstab für alle Dinge, für ihr Sein und für ihr Nichtsein gleicherweise abgibt. Über den erkenntnistheoretischen Idealismus dieser These lohnt es sich gar nicht zu sprechen, er ist evident, und nicht wenige idealistische Denkrichtungen haben an sie angeknüpft. Wenn wir sie aber auf das soeben von uns Festgestellte, auf die Gebundenheit des ästhetischen Werts eines dichterisch ausgesprochenen Gedankens, an jenes - gestaltete - menschliche Verhalten, aus dem er entspringt, den er weiterbildet, anwenden, so ist diese Rolle des Menschen als Mass aller Dinge ohne weiteres einleuchtend. Und selbstredend nicht nur in diesen Fall. Das wirkliche Beherrschen der Außenwelt kann nur durch eine Erkenntnis ihres Ansichseins bewerkstelligt werden, daher die desanthropomorphisierende Tendenz in jedem ganz oder halb wissenschaftlichen Denken: daher kommt es, dass der Idealismus hier allen auf den Kopf stellt. Im Alltag mischen sich naturgemäss die entgegengesetztesten Tendenzen: der spontan-naive Materialismus der unmittelbaren Praxis mit der ebenso spontan-naiven Ichbezogenheit der Weltauffassung. "Der Mensch begreift niemals wie anthropomorphisch er ist"<sup>4)</sup>, sagt Goethe. Wir haben bis jetzt von den verschiedensten Gesichtspunkten, in den verschiedensten Zusammenhängen gezeigt, dass die Kunst, indem sie die Welt in Bezug auf die Menschheitsentwicklung gestaltet, aus dem naiven und spontanen und darum empiristischen und partikularen Anthropomorphismus des Alltags eine neue - ebenfalls anthropomorphisierende - Form der Verallgemeinerung des menschlichen Schicksals in der Welt formt. Wenn wir jetzt diese Tätigkeit der Kunst vom Standpunkt der sprachlich-dichterischen Widerspiegelung der Wirklichkeit betrachten, so kommen wir zur Verallgemeinerung, dass alle fornehmenden Prinzipien der Literatur aus einer solchen Zurückführung der inneren wie äusseren Geschehnisse auf typisch-menschliche Verhaltensarten festehen. Goethe drückt

dies gerade in einen Fall, der unmittelbar auf den ersten Blick ganz formal zu sein scheint, mit grosser Entschiedenheit aus: "Was man Motive nennt, sind also eigentlich Phänomene des Menschengeistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden, und die der Dichter nur als historische nachweist."<sup>5)</sup>

Es gehört zum Wesen der Dichtkunst, dass die Geltung dieses Formungsprinzips bis zum dichterischen Wortgebrauch herunterreicht, ja gerade darin seine konkreteste Erfüllung erhalten muss. Auch in der Erkenntnis dieses Zusammenhanges stehen wir freilich heute noch am Anfang des Anfangs. Denn es ist klar, dass Richtigkeit, Treffsicherheit, Tiefe, Anmut etc. des dichterischen Sprachgebrauchs nicht formal aus der unmittelbaren Auswahl der Wörter folgt, sondern eine letzte Aufgipfelung der tiefsten Wechselbeziehungen von Gehalt und Form bildet. Die wirkliche Ausdruckskraft eines Worten oder einer Wendung ist primär inhaltlich - die Situation, in der sie gesprochen werden, mitinbegriffen - determiniert, als Ausdruck eines bestimmten, höchst konkreten Gehalts; sie ist weiter genremässig bedingt, denn die Schönheit des Ausdrucks unterliegt etwa im Drama ganz anderen Gesetzmässigkeiten, als in der Lyrik, sie ist noch weiter positionell konkretisiert, denn eine Exposition muss auch sprachlich ganz anders gestaltet werden als eine Katastrophe, etc. etc. Alle diese Vermittlungsglieder im Aufbau eines Wortkunstwerks müssten erforscht werden, bevor man - in fruchtbarer Weise - an die Analyse des rein Sprachlichen herantreten könnte. Dies Zusammenhänge sind zur Zeit nicht einmal allgemein theoretisch aufgedeckt, geschweige denn dass ihre Anwendung auf das einzelne Gedicht gelungen wäre. Zergliederungen, die bei dem letzten Glied anfangen, ohne die Voraussetzungen zu berücksichtigen, wie in der sogenannten Interpretationsschule unserer Tage, müssen subjektivistisch, haarspalterisch-formalistisch bleiben, und können nur ausnahmsweise auf die Wahrheit auftreffen.<sup>5a)</sup>

Bei einem solchen Stand der ästhetischen Analysen müssen diese Betrachtungen bei der allgemeinen Bezogenheit einer jeden Gestaltung durch die Sprache auf den Menschen, auf das menschliche Verhalten stehenbleiben. Dass, was sich hier sprechlich ergibt, konkretisiert sich bis zu einem gewissen Grade, wenn wir die dabei gebräuchlichsten Kategorien näher ins Auge zu fassen versuchen. Unsere wiederholte Feststellung von dem bevorzugten Gebrauch einer - wissen-

schaftlich angesehen - primitiven, anfänglichen Kategorie, wie die Analogie, rückt dabei in eine etwas konkretere Beleuchtung. Ihre dichterische Primitivität zeigt sich darin, dass die Möglichkeit einen bloss subjektiven Beziehens mehrerer Phänomene aufeinander, von der desanchronomorphisierenden Widerspiegelung ständig überwunden werden muss. Indem jedoch in der dichterischen Sprache diesen Moment der Subjektivität nicht nur eine Toleranz im höheren Ausmasse erfahren kann, sondern sogar bewusst der Verwendlung der Analogie in ein Bild, in eine Metapher etc. zu Grunde liegt, entsteht eine Bewegung in der sprachlichen Spiegelung und Gestaltung der Wirklichkeit, die eine direkt entgegengesetzte Richtung als die wissenschaftliche einschlägt. Dazu ist die Grundlage im Wesen der Kategorie selbst enthalten. Goethe, der dies Frage vielleicht an schärfsten und vielseitigsten durchdacht hat, sagt über die Rolle der Analogie in der Beziehung des Menschen zu der objektiven Wirklichkeit: "Jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden; daher erscheint uns das Dasein immer zu gleicher Zeit besonders und Verknüpft. Folgt man der Analogie zu sehr, so fällt alles identisch zusammen; meidet man sie, so zerstreut sich alles ins Unendliche. In beiden Fällen stagniert die Betrachtung, einmal als überlebendig, dann anderemal als getötet."<sup>6)</sup> Diese objektive Lage bedingt nach Goethe den allgemeinen Gebrauch der Analogie, vor allen im Leben selbst. Ohne über ihre Anwendung in der Poesie zu sprechen, sagt Goethe: "Nach Analogien zu denken ist nicht zu schelten: die Analogie hat den Vorteil, dass sie nicht abschliesst und eigentlich nichts Letztes will."<sup>7)</sup> Und in ähnlicher Weise über ihre Anwendbarkeit in der Mitteilung, auch hier ohne sich direkt auf die Poesie zu beziehen: "Mitteilung durch Analogien halt ich für so nützlich als angenehm: der analogie Fall will sich nicht aufdringen, nichts beweisen; er stellt sich einem anderen entgegen, ohne sich mit ihm zu verbinden. Mehrere analoge Fälle vereinigen sich nicht zu geschlossenen Reihe, sie sind wie gute Gesellschaft, die immer mehr anregt, als gibt."<sup>8)</sup> In den beiden letzten Fällen wird das Unverbindliche, Unverpflichtende, Flüchtige an Gebrauch der Analogie als etwas Positives hervorgehoben.

Was also - wissenschaftliche angesehen - die grösste Schwäche der Analogie ist, dass sie nämlich aus einer bloss vorübergehenden Aehnlichkeit der Phänomene auf ihre objektive Zusammengehörigkeit schliesst, kann dichterisch gerade zu ihrer Stärke werden;

kann, muss nicht. Denn natürlich statuiert eine bloss vorbeihuschende, zufällige Aehnlichkeit an sich noch keine poetische Beziehung, diese muss ebenfalls tiefer, wenn auch nicht rein objektiv, fundiert sein. Die hier geforderte solide Begründetheit ist nämlich stets auch auf das Subjekt bezogen. Die flüchtigste Stimmung kann von grösster Tiefe sein, wenn sie wichtige Schichten des gestalteten Subjekts in eine wesentlich Bewegtheit versetzt, und die objektiv begründetste, von echter Notwendigkeit durchdrungene Aehnlichkeit bleibt, kalt und nichtssagend, wenn sie keinen solchen Reflex in Subjekt hervorzuzaubern vermag. Die Sprache der Dichtung drängt auf Einzigartigkeit, auf gesteigerte Einzelheit in allen, was es gestaltet, und indem sie die Kategorien der Analogie gebraucht, müssen an dieser gerade diese Seiten herausgearbeitet, auf die Oberfläche gebracht, zur Wesentlichkeit erhoben werden. Wurde dies rein als Beziehung eines Objekts zum anderen geschehen, so müsste eine Oberflächlichkeit, ein Subjektivismus im schlechten Sinne entstehen. Erst dadurch, dass jedes Objekt oder jeder Komplex von Objekten, der eine geschlossene Einheit bildet, stets und unabtrennbar an eine Subjektivität, an ein menschliches Verhalten bezogen ist, und wesentlich eine Gestalt erhält, um dieses zur Plastizität zu erheben, zeigt sich dieses Gerichtetsein auf die Einzigartigkeit des Phänomens als ein eigentliches und echtes poetisches Prinzip.

So sehr alle diese Tendenzen der dichterischen Sprache aus dem Alltag und deshalb aus der Alltagssprache herauswachsen, und ohne diesen Ursprung inhaltlich und formell unmöglich (und darum unverständlich) bleiben müssten bedartet jene ihnen gegenüber durch einen qualitativen Sprung. Das hat zur notwendigen Folge, dass die poetische Sprache zugleich in einem ununterbrochenen Kampf gegen die des Alltags entsteht. Wenn wir auch jetzt von allen die Sprache erstarrenden und verzerrenden Konventionen absehen, bleibt die Tatsache besohn, dass jeden Wort notwendig, seinem Wesen nach eine Abstraktion vorstellt; auch das gewöhnlichste, "konkreteste" Wort, wie Tisch, Hund etc. Diesen Grundphänomen der Sprache, als Signalsystem 2, hat eine natürlich, spontane, durch die Arbeit vorwärtsgetriebene Tendenz zur Wissenschaftlichkeit, zur Objektivität, zur Desanthropomorphisierung. (Auch die Konventionen gehören hierher, nur richten sich ihre Verallgemeinerungen auf oberflächlichere Eigenschaften der Gegenstände, sehr oft sogar bloss auf eine entfremdung des Menschen.) Diese Spon-

tanisität hebt freilich den Tatbestand nicht auf, dass die sprachlich ausgedrückte wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit einen ununterbrochenen Kampf um die Reinigung der Sprache zu führen hat, um die Aufhebung der Mehrdeutigkeit der Wörter und Wertzusammenhänge, die die Sprache des Alltags - den eigenen Bedürfnissen entsprechend - nicht nur nicht überwinden kann, im Gegenteil immer erneut, auf erhöhter Stufenleiter ununterbrochen reproduziert. Dass auch diese Tendenz zur Eindeutigkeit, geschaffen und gefördert durch Arbeit und Wissenschaft, ununterbrochen in die Alltagssprache eindringt, sie zugleich reinigt, vereinfacht und bereichert, vielfältiger macht (und damit wiederum auch die Mehrdeutigkeit verstärkt), ist nur eine der vielen Aeasserungsweisen eines längst bekannten Tatbestandes.

Die von uns eben geschilderte Tendenz der dichterischen Sprache auf Widerspiegelung der spezifischen und bedeutsamen Einzelheiten der Dinge und Beziehungen, auf ihre Einzigartigkeit, geht also gerade von jenen Eigentümlichkeiten der Alltagssprache aus, die die Wissenschaft zu überwinden bestrebt ist. Auch hierzu sind, wie wir gesehen haben, spontane Tendenzen, in der Sprache des Alltagslebens vorhanden. Jedoch auch hier handelt es sich nicht um eine geradlinige einfache Weiterbildung dieser Spontaneität, sondern ebenfalls um einen qualitativen Sprung, um die "Überwindung" jene Abstraktion, die in jedem Wort - seinem Wesen nach - enthalten ist. Wir haben den Ausdruck "Überwindung" in Anführungszeichen gesetzt, und zwar aus einem doppelten Grund. Einerseits gehört diese abstraktive Tendenz zum Wesen der Sprache, des zweiten Signalsystems. Der welthistorische Schritt vorwärts, der hier getan wurde, das eigentliche Menschwerden des Menschen kann und soll nicht rückgängig gemacht werden. Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass die - für uns - bittereske scheinenden Ausdrücke in primitiven Sprachen nichts mit der hier geschilderten Bestrebung der dichterischen Sprache zu tun haben. Zumindest nicht als das, was sie eigentlich waren: wichtige Anstrengungen des Anfangs, von den - noch sehr in Anschauungen verstrickten - Verstellungen einen Weg zum Begriff, zur echten entwickelten Sprache als Signalsystem 2 zu bahnen. Das, was an ihnen heute gleichnishaft scheint, ist nicht viel mehr als die noch nicht völlig gelöste Bebandenheit an bloße bedingte Reflexe. Die Tendenz der von uns geschilderten "Überwindung" der Abstraktheit geht dagegen bereist von der primitiven Sprachen nur noch ein Steckenbleiben, ein - sieht voll-

brachtes - Heraustreten aus der unmittelbar sinnlichen Anschauung vorstellt, ist die dichterische Sprache bestrebt, die Welt der klar-fixierten Begrifflichkeit - und darum: klar begriffenen Gegenständlichkeit - zu jenen Anschauungen, die den Begriffen zu Grunde liegen zurückzuführen. Andererseits - aber gerade auf dieser Grundlage - handelt es sich in der dichterischen Sprache immer um die Einzigartigkeit eines Ensembles, nie um die eines einzelnen Gegenstandes. Damit verliert die Mehrdeutigkeit der Wörter ihren von Standpunkt der Erkenntnis negativen Charakter. In den so geschaffenen neuen Zusammenhängen wird diese Mehrdeutigkeit, jene "Aura", auf welchen wir in der Alltagssprache hingewiesen haben, zu einer der Eigentümlichkeiten, die dazu verhelfen, die Einzigartigkeit eines - allerdings immer subjektbezogenen - Ensembles von Objekten und ihren Beziehungen sprachlich einfüllig zu machen. Aus der Mehrdeutigkeit der Wörter entsteht das unendliche Netz der qualitativen Beziehungen der Worte.

Diese Umwandlung geschieht freilich nicht von selbst, so viel Vorarbeit auch im Sprachgebrauch des Alltags hierzu geleistet wurde. Dazu gehört ein bewusst geschaffenes Beziehungssystem, in welchen zwar diese Transformation die Grundlage bildet, ausserdem muss jedoch noch eine Reihe den Wörtern latent innenwohnender Möglichkeiten zur aktuellen Wirklichkeit erhoben werden. Man denke dabei an den Klang. Dass die Laute einen Stimmungswert haben können, ist fraglos. Natürlich ist aber dieser nicht einfach ein akustisches Naturprodukt; wenn wir schon, an Kant und Goethe anknüpfend, bei der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben das gesellschaftlich-geschichtliche Element in den Vordergrund stellen mussten, so ist das hier umso dringender, denn die Farben können einerseits getrennt auftreten und zu Signalen von Gegenständen werden, während die Laute, seit es eine Sprache gibt, nur in den Wörtern, an die jeweiligen Wortbedeutung gebunden, für den Menschen sinnhaft zu werden vermögen. Diese Entwicklung geht so weit, dass die ursprünglichen Affektausdrücke in Lauten, wenn sie in der Schriftsprache erscheinen, einen wirklich eindeutigen Sinn erst im Satzzusammenhang erhalten können. Herder hat dieses Phänomen richtig beobachtet und beschrieben: "Nun sind freilich diese Töne sehr einfach: und ~~beschrieben~~ wenn sie artikuliert, und als Interjektionen aufs Papier hinbuchstabiert werden: so haben die entgegengesetztesten Empfindun-

gen fast einen Ausdruck. Das matte Ahe! ist sowohl Laut der zerschmelzenden Liebe, als der sinkenden Verzweiflung; das feurige O! ist sowohl Ausdruck der plötzlichen Freude, aus der auffahrenden Wut, der steigenden Bewunderung, als des zuwallenden Bejammerns.<sup>8a)</sup> Andererseits ist bei letzteren keine so einschneidende physiologische Anordnung vorhanden, wie wir dies etwa bei den Komplementärfarben sehen. Die Bedeutungsgebundenheit der Laute ist zudem von vornherein immer nur in je einer bestimmten Sprache vorhanden; die Differenziation ist also viel intimer und inhaltsbestimmter, als bei den Farben, wo eine gleiche psysiologische Ordnung erst allmählich gesellschaftliche Charakterzeichen aufgeprägt erhält.

Darun scheint uns jede allgemeine Aussage - wie die geistreiche Paradoxie in Rimbauds "Voyelles" - den wesentlichen Tatsachen nicht näher zu bringen. E.A.Poe wirft diese Frage, ebenfalls geistvoll-paradox in seiner "Philosphy of Composition" auf, wo er - angeblich - die Entstehung seines Gedichts "The Raven" beschreibt und analysiert. Er geht von Refrain einer projektierten Stanze aus, und sucht nach einem Wort, das die Forderung von Wohlklang und Fähigkeit zu dauernder Emphase erfüllt; so kommt er zu dem lauten "O" und "R", die im Refrain die herrschenden sein sollen; von hier aus wird das Wort "nevermore" abgeleitet, und daraus folgt angeblich das ganz Sujet des Gedichts. Wir lassen die Frage der Authentizität dieser Deduktionen ganz beiseite, denn es ist klar, dass nur das Zusammen der konkreten geschicht und Situation, der visuell-moralischen Wirkung das Raben der Bedeutung des Wiederholten Wortes den Lautes "O" und "R" des Refrains jene suggestive Stimmungshaftigkeit verleiht, die Poe gewollt und erreicht hat. Wir können hier auf konkretere und darum subtilere Fragen des unmittelbar-evokativen Zusammenhangs von Wortklang und Gehalt nicht näher eingehen. Ein beträchtlicher Teil der bedeutenden Gedichte würde zeigen, dass dieser Klang ein wichtiges, oft ausschlaggebendes Moment jener homogenen Medien bildet, das der Ungestaltung der Sprache in eine dichterische zu Grunde liegt. Die jetzt zu zitierende berühmte Strophe Verlaines mag dies am besten illustrieren:

Les sanglots longs

Des violons

De l'automne

Blessent mon couer

D'une langueur

Monotone

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

Mit alledem ist aber kaum eine Seite der hier gemeinten Einzigartigkeit, eines durch die dichterische Worte abgebildeten Ensembles berührt. Man spricht oft: wenn man das eben erwähnte Element der Poesie beschreibt, von der Musik der Weise; so auch Verlaine selbst. Der Ausdruck ist aber ebenso bloss metaphorisch (analogisch) wie der der Bildhaftigkeit, und ein Wörtlichnehmen würde mehr Verwirrung als Klärung bringen. (Man denke an Goethes Anweisungen über den Gebrauch der Analogie). Die Schwierigkeit, das hier entstehende homogene Medium genau zu bestimmen, ja bloss zu beschreiben, beleuchtet zugleich die innere Kompliziertheit jener Medien, wo die erste Annäherung als reine Visualität oder Auditivität von selbst gegeben zu sein scheint. Bei näherer Untersuchung hat aber auch dort nachgewiesen, dass ohne eine Tendenz auf Universalität das homogene Medium der Alltagswirklichkeit gegenüber eine Verarmung, nicht eine Bereicherung mit sich führen würde. In der Wertkunst zeigt sich diese Lage noch deutlicher. Denn die Reduktionen darauf, was in Worten ausgedrückt oder angedeutet, erweckt, suggeriert etc. werden kann, wird nur in einer Totalität, in einer Universalität wirksam; erst so kann diese intensiv unendliche wechselseitige Bezogenheit der verknüpften Worte zu einem evokativen System werden, weil erst dadurch die Einzigartigkeit des jeweiligen Objekts nicht zur in ihren Sichzusammenfügen zu einem einmaligen Ensemble besteht, sondern diese Einmaligkeit wird zugleich auf ein konkretes, bestimmtes, (einzigartiges) menschliches Verhalten bezogen. Welche Komponenten aus der unendlichen Anzahl, die je ein solches System konstituieren, unmittelbar vorherrschend wird (wie z.B. die Klangstimmung bei Verlaine) macht eben wichtiges formales Moment der Werkindividualität der einzelnen Gedichte aus. Aussenlich angesehen kann eine rein gegenständliche Beschreibung der Aussenwelt, auch eines Menschen das dichterische Thema bilden - und tut es auch in vielen bedeutenden Fällen - ; wenn jedoch nicht jeder Zug und jede Regung auf den eigentlichen Gegenstand der lyrischen Gestaltung, auf ein einzigartiges menschliches Verhalten weist, bleibt die Vergegenständlichung tot und kalt, ohne evokative Wirkung. In Goethes Christiane-Gedicht "Der Besuch" ist das Bild des schlafenden Mädchens, lange bevor das Entzücken und die Liebe des Richters sich offen zu Worte melden würde, von diesem liebenden Entzücken aus gesteuert; und selbst Landschaften und Interieurs werden in ihrer Gegenständlichkeit, die freilich auch als solche eine objektiv richtig abgebildete sein muss, von einer derartigen Subjektivität getragen, so in der zarten Abendland-

schaft Stefan Georges:

Der hügel wo wir wandeln liegt im schatten:  
 Indess der drüben noch im lichte webt  
 Der mond auf seinen zarten grünen matten  
 Nur erst als kleine weisse volke schwebt.

Die strassen weithin-deutend werden blasser...

Wir glauben es erübrigt sich auch auf die anderen Komponenten der lyrischen Wortgestaltung gesondert hinzuweisen. Hier kommt es je nur auf das allgemeine ästhetische Prinzip der Wortgestaltung an. Es sei nur in aller Kürze daran erinnert, das seinerzeit über den Rhythmus gesagt wurde, besonders über seine ästhetische Beziehung zur Prosodie. Das entscheidende Moment liegt gerade im rhythmischen Hervorhaben, bestalten der Einzigartigkeit des dichterischen Thema; streng genommen hat ja jedes gute Gedicht seinen eigenen - einzigartigen, einmaligen - Rhythmus, auch wenn es von Standpunkt der reinen Prosodie sehr viel mit anderen Gedichtes gemeinsam hat, ja eine längst gegebene prosodische Form streng einhält. Manier und Still, abstrakte und weltumfassende Subjektivität scheiden sich gerade hier, da jene nichts weiter sind, als der unmittelbare Ausdruck eines partikularen Subjekts, das in das Prokrustesbett dieser Partikularität die verschiedenartigsten Gegenstände zu zwingen unternimmt, während diese die Objekte in jeder neuen gegenständlichen Aufgabe auch formell-rhythmisch zu einer Neugeburt verhilft.

Es war, so glauben wir, richtig, in dieser Frage der Gegenüberstellung der beiden Signalsysteme 2 und 1' den Unterschied gerade am extremsten Pol der dichterischen Gestaltung, an der Lyrik klarzulagen. Es unterliegt aber keinen Zweifel, dass die hier aufgezeigten allgemeinen Prinzipien auch für Epik und Dramatik gelten. Dass die konkrete Beziehung der Subjekts- und Objektswelt überall genremässige Verschiedenheiten zeigt, braucht uns hier, bei dieser Gleichheit des ästhetischen Fundaments nicht weiter zu beschäftigen. Entscheidend ist, dass das Hinaufmachen der Sprache zur Abbildung der intensiven Unendlichkeit und Totalität der menschlichen Welt auch in Epik und Dramatik aus der konkreten Gegenständlichkeit erwächst und auf das ihr zu Grunde liegende Subjektverhalten begründet ist und von dieser Basis aus jenes unendliche Beziehungssystem der Worte ausbildet, das die Mehrdeutigkeit der Wörter im Alltag ebenso - freilich in der entgegengesetzten Richtung - überwindet, wie es die Ten-

denz auf Wohlderfinerheit und Eindeutigkeit in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit tut.

Otto Ludwig, der den Zusammenhang von Shakespeares dramatischer Sprache mit den Prinzip des Mimischen vielleicht an eingehendsten studiert hat gibt eine fein abgezogene Kontrastierung dieser Sprache mit der der griechischen Tragödie. Er geht auch hier von den konkreten theatrelischen Bedingungen aus: "Da ihre Theater von solungeheurer Grösse, ihr Publikum ein so zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, so musste man auf Mittel denken, die Gestalt<sup>zu</sup> vergrössern und den Sprachton zu verstärken. Es wurden Masken notwendig und lange, gross geworfene Gewänder. Musste das Gesicht regunglos bleiben, so war es besser, man machte es schön als hässlich. Wenn nun die redende Person kein wechselndes Miensenspiel zeigen, keine feinen, kleinen mimischen Züge anwenden konnte, warum sollte die Rede einen Mienenwechsel haben und feinere mimische Züge? Es wäre ganz den feinen Sinn der Griechen entgegen gewesen, Rede un sichtbare Erscheinung in so starkes Missverhältnis zu setzen. Shakespeare schrieb nicht für Masken, nicht für die kolossalen antiken Theater. Seine Sprache ist daher durchgehend mimetisch, nie erstarrt sie nur Masken, aber ein jedes Stück hat seinen besonderen Massstab für die Grösse und Stärke oder die Feinheit seiner einzelnen Züge, für die Jäheheit und Allmählichkeit der Bewegungen. Jede seiner Tragödien hat ihre Still, d.h. eine vollständige Übereinstimmung und Verhältnismässigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Ausführung." 9)

Dass dieselben Prinzipien - gerade die Konkretisierung auf den Einzelfall mitinbegriffen, ja auf diesen zugespitzt - auch in der Epik gelten, hat Theodor Fontane an einem interessanten Einzelfall, an Gebrauch des Wortes "Und" an Anfang der Sätze gezeigt. Seine Bemerkungen, gerade in ihrer Konkretheit, sind eine sehr gute Beleuchtung des hier von uns in den Mittelpunkt gerückten Prinzips der Einmaligkeit, der Einzigartigkeit des sprachlichen Ausdrucks in der Literatur. Fontane neust sich einem "Stilisten", d.h. einen Dichter, der mit Bewusstheit schafft, eben weil er nicht zu jenen Schriftstellern, "die für alles nur einen Ton und eine Form haben" gehört, sondern ist "einer, der immer wechselnd seinen Stil aus der Sache nimmt, die er behandelt. Und so kommt es denn, dass ich Sätze schreiben, die vierzehn Zeilen lang sind und dann wieder andere, die noch

lange nicht vierzehn Silben, oft nur vierzehn Buchstaben aufweisen. Und so ist es auch mit dem "Und". Wollt ich alles auf den Undstil stellen, so müsst ich als gemeingefährlich eingesperrt werden. Ich schreibe aber Mit-Und-Novellen und Ohne-Und-Novellen, immer in Anbequemung auf den Stoff. Je moderner, desto Und-loser. Je schlichter, je mehr sanota simplicitas, desto mehr "und". "Und" ist biblisch-patriarchalisch und Überall da, wo nach dieser Seite hin liegende Wirkungen erzielt werden sollen, gar nicht zu entbehren.<sup>10)</sup> Es ist sehr interessant und lehrreich, dass Fontane diesen stilistischen Gegensatz rein aus der Beschaffenheit des Stoffes ableitet und die formellen Konsequenzen, dass etwa der Beginn der Sätze mit "Und" eine Art legato in den Erzählungsstil einführt, während im gegenteiligen Fall eine Zerschneidung entstehen kann, eine Art staccato usw. vollständig übergeht. Wir glauben, diese Vernachlässigung hat das Prinzipielle noch klarer hervor: der Stil des Dichters entsteht aus der konkreten Beschaffenheit, aus der spezifischen Eigenart jener Gegenstandswelt, deren Widerspiegelung er sprachlich zu evozieren berufen ist. (Dass ein Stück der an sich seienden Wirklichkeit erst durch das sie abbildende Subjekt, durch dessen Verhaltensart zum Stoff der Dichtung werden kann, versteht sich nach den bisherigen Ausführungen von selbst.) Fontanes Verdienst besteht vor allen darin, dass er am Beispiel eines so abstrakten und ungegenständlichen Wortes der Alltagsprache wie das "Und" ist, gezeigt hat, wie wichtige evokative Funktionen seinen Gebrauch (oder sein Fehlen) in Kontext der dichterischen Widerspiegelung und Gestaltung der Wirklichkeit erfüllen kann, dass also - um der Frage eine Wendung zu dem von uns jetzt behandelten Problem zu geben - das gesamte Signalsystem 2 durch die Apperzeption und Wiedergabe der Welt im Signalsystem 1' tatsächlich zum Rohstoff einer qualitativ anderen Formung wird, dass die notwendige Abstraktheiten des zweiten Signalsystems - ohne die Exaktheit der Wiedergabe der Phänomene, zu der diese Systeme der Menschheit verholfen hat, zu zerstören - von Signalsystem 1' aufgehoben, in eine konkret-evokative Macht der abgebildeten Gegenstände verwandelt wird.

Alles bisher Ausgeführte, so wichtig, ja ausschlaggebend es für die Umstellung des Menschen aus dem Signalsystem 2 in das System 1' sein mag, umschreibt doch nur eine Seite des Problems. Denn bloss um die einmalige Einzigartigkeit eines Ensembles zum Ausdruck zu bringen, wäre das Signalsystem 1' nie zustande gekommen. Das spe-

zifische Bedürfnis, die Einzelheit der Objekte und ihrer Zusammenhänge unverfälscht von den spontanen Abstraktionen des Alltags und unabhängig von den sonst so notwendigen Verallgemeinerungen der Wissenschaft herauszuarbeiten, entsteht erst deshalb, weil das entsprechende erpärzende Bedürfnis vorhanden ist, den Sinn, die Bedeutung gerade einer solchen Einmaligkeit für den Menschen klar erfassbar zu machen. Dieses Bedürfnis war in den bisher untersuchten Akten immanent stets und überall vorhanden. Es ist ja nie davon die Rede gewesen, dass man die Einzelheiten eines Gegenstandes rein um des Gegenstandes selbst willen vergegenwärtigen und ausdrücken wollte. Diese war vielmehr immer an ein bestimmtes menschliches Verhalten geknüpft und wurde erst in diesem Verhältnis interessant und bedeutsam. Die ergänzende Frage des Sinnes und der Bedeutung knüpft demgemäss an das menschliche Verhalten an. Mit dieser Feststellung, wenn wir sie in ihrer Isoliertheit fixieren, kommen wir aber nicht weit. Denn es besteht hier, wie in der Kunst überall, eine widerspruchsvolle Beziehung zwischen fundamentalen Sinn und unmittelbarer Sinnfälligkeit. (Dieser letztere Terminus muss natürlich als die zweite, die wiederhergestellte Unmittelbarkeit des Kunstwerks gefasst werden; als ein Problem, das hier bereits wiederholt behandelt wurde.) Dieser Widerspruch erhält seine unmittelbare Erscheinungsform darin, dass die Kunst zutiefst begründende Bedürfnis nach Sinndeutung des menschlichen Daseins nur durch diese gestaltete Einzelheit sich selbst und seine Umwelt artikuliert zum Ausdruck bringen kann. Was also vom Standpunkt des fundamentalen Bedürfnisses blosses Mittel, blosser Vermittlung ist, erscheint in der Kunst selbst als undurchbrechbare Oberfläche, als unmittelbarer - und in der Unmittelbarkeit scheinbar ausschliesslicher - Gegenstand der Gestaltung. Jedoch diese Gestaltung, so vollendet sie im Sinne einer unmittelbaren Immanenz auch sein mag, bliebe chaotisch, der letzten eigenen Vollendung entbehrend, wenn sie nicht - trotz aller Widersprüchlichkeit - den Auftrag, die Forderung des fundamentalen Bedürfnisses irgendwie, in ihrer eigenen Weise, die eigene Immanenz nicht verlassend erfüllt. Dieser widerspruchsvolle Zusammenhang wird von jeder idealistischen Aesthetik, die das gestaltete Werk als blosser Emanation der "Idee" fasst, die ihn also in direkter Weise proklamiert, zur flachen Allegorik erniedrigt; jede Kunsttheorie dagegen, die ihn von einem angeblichen rein

künstlerischen Standpunkt aus leugnet, versinkt, - gewollt oder ungewollt - in die Verherrlichung einer Art von Naturalismus.

Es ist also unumgänglich notwendig, innerhalb der Immanenz der zweiten Unmittelbarkeit jene Formen der Verallgemeinerung zu finden, die imstande sind, die künstlerisch gestaltend entdeckte, aus der Begrabenheit im Alltag gerettete Einzelheit, ohne ihre Einzigartigkeit aufzuhaben, mit diesem tiefsten Bedürfnis nach Kunst organisch zu verknüpfen. Wir stehen wieder vor einer Frage, die wir in verschiedenen anderen Zusammenhängen bereits behandelt haben. Wir können uns also hier auf jene Seite des Problems beschränken, die mit dem sprachlichen Ausdruck verbunden ist. Dies umso mehr, als ja gerade hier der Unterschied der künstlerischen Verallgemeinerung von den Abstrahierungen anderer Art noch schärfer hervortritt, als in anderen Künsten. Die blosse Tatsache der Wortbildung schafft ein Verhältnis der Subsumtion zwischen verallgemeinerten Ausdruck und Einzelfall. Indem die Sprache das Wort Tisch geschaffen hat, kann jeder einzelne Tisch diesen Begriff untergeordnet werden und wenn er mit einem Adjektiv (rund oder viereckig, braun oder schwarz, schön oder hässlich etc.) versehen wird, wird dies noch durch sein Zuweisen an eine Untergruppe des Allgemeinbegriffs ergänzt, aber auch diese Zwischenbestimmung kann unmöglich seinen Charakter als Einzelheit nur Erlebbarkeit bringen, denn die grösste Differenzierung der Adjektiva führt nur zu einer exakt bestimmten Untergruppe, nicht zur Einzelheit selbst. Und fügen wir hinzu: von Standpunkt der Alltagspraxis ist dies auch nicht notwendig. Denn falls diese Annäherung durch adjektivistisches Beschreiben so genau ist, dass etwa ein gestohlener Tisch gefunden, als rechtmässiges Eigentum seinen Besitzer zurückgegeben werden kann, hat die Annäherung der Alltagssprache ihre Aufgabe erfüllt.

Unsere früheren Betrachtungen gingen gerade darauf aus, zu zeigen, dass die Wortkunst völlig andere Wege geht, gerade diese Wesensart des Wortgebrauche überwinden will. Es genügt, wenn wir an Verhältnisse, wie Ensemble, wie Bezogenheit auf ein menschliches Verhalten, erinnern. Wie kann aber hier eine Verallgemeinerung zustande kommen ohne Rückfall in eine abstraktive Subsumtion? Also: ohne den poetisch-evokativen Charakter der Sprache im Signalsystem 1' zu zerstören? Es ist klar, dass eine solche Verallgemeinerung nur die des menschlichen Verhaltens sein kann. Dieses hört auf, bloss partikular

persönlich, nur an den Augenblick gebunden individuell zu sein, entwickelt sich hinauf zu jenen Zusammenhängen, die ihren Gipfelpunkt im Selbstbewusstsein der Menschheit erreichen. Wenn man die Frage vom Standpunkt der sprachlichen Gestaltung betrachtet, so ist es un-  
 schwer einzusehen, wie wichtig unsere in einem früheren Kapitel voll-  
 zogene Feststellung ist, dass die Verbindungen zwischen der einzel-  
 nen Individualität und den verschiedenen "Schichten" des Gattungs-  
 mässigen in der Kunst nicht den Charakter einer Subsumtion, sonder  
 einer Inhärenz haben. Denn erst auf dieser Grundlage betrifft die Ver-  
 allgemeinerung die Sache selbst und nicht bloss deren sprachliche Aus-  
 drucksform. Die bewusste Leitung eines dichterisch widerspiegelten  
 Zusammenhangs muss keineswegs die Bewusstheit und erst recht nicht  
 die gedanklich zum Ausdruck gekommene Bewusstheit der daran beteilig-  
 ten gestalteten Menschen in sich begreifen. Das kann geschehen und  
 geschieht in sehr vielen (nicht in allen) Dichtungen von hohem Wert;  
 dann gelten für die sprachliche Formung jene Prinzipien, die wir bei  
 der spezifischen Gedankendichtung dargelegt haben. Denn dass sie in  
 den meisten dieser Fälle nicht direkt das menschliche Verhalten des  
 Dichters selbst, sondern unmittelbar das einer seiner konkreten Gestal-  
 ten in einer konkreten Situation in Worte fassen, führt zu keinem  
 prinzipiell neuen Problem; ist ja auch das Subjekt eines solchen ly-  
 rischen Gedichte nie ein abstraktes Subjekt überhaupt, sondern der  
 Dichter muss sein eigenes Ich zu einer besonderen konkreten Gestalt  
 formen, um daraus ein tragfähiges Subjekt für das konkrete Poem ma-  
 chen zu können. Die Verallgemeinerung die hier gemeint ist, ist also  
 der Gestalt, die sie in Worte umsetzt, der Situation, deren Dialektik  
 sie zum Ausdruck veranlasst, inhärent; sie ist keine Abstraktion, die  
 an Gestalt und Situation vollzogen wird, sondern das Selbstbewusst-  
 werden beider. Sie hebt also die konkret gestaltete Einzelheit bei-  
 der nicht auf, höchstens im dem Sinne, dass sie beide auf ein höheres  
 Niveau hebt.

Wie bei jeden Versuch, fruchtbare, bewegende Widersprüche  
 der Werksfunktär in der richtigen dialektischen Proportionalität zu  
 lösen, entstehen auch hier gesellschaftlich-geschichtliche Probleme  
 der Gunst oder der Ungunst konkreter Umstände, bis hinunter zur Ge-  
 eignetheit einer bestimmten dichterischen Persönlichkeit zu einer  
 befriedigenden oder problematischen Gestaltung. Auch hier wie sonst,

müssen wir auf den historisch materialistischen Teil der Aesthetik als auf dem methodologischen Ort des konkreten Beantwortens solcher Fragen verweisen. Jetzt werden wir nur einen typischen Fall anführen, der das allgemeine, hier waltende, widerspruchsvolle Prinzip von neuen - allgemeinen - Aspekten zu erhalten berufen ist. Wir meinen den viel diskutierten "verfremdungseffekt" Bertolt Brechts. Er bestimmt diesen Effekt so: "Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkenne, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lasst."<sup>11</sup> Es ist ohne weiteres klar, dass Brecht damit letzten Endes auf dasselbe zielt, was wir hier als Verallgemeinerung bezeichnet haben. Allerdings mit einem wichtigen, oder wenigstens vermeintlich wichtigen Unterschied. Brecht sucht ein revolutionäres Theater, d.h. eines, das durch die Aufführung die Zuhörer zu einer revolutionären Aktivität anleitet. Er kritisiert nun von diesem Standpunkt nicht nur die gegenwärtig vorhandene Bühne, sondern auch die ganze Dramatik der Vergangenheit: "Das Theater, wie wir es vorfinden, zeigt die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) nicht als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum)."<sup>12</sup> Dieses Argument scheint uns nicht allzu überzeugend. Denn in vielen der grössten Dramen der Weltliteratur werden gerade wesentliche Veränderungen der Gesellschaft gezeigt: so der Übergang von Mutterrecht zu Vaterrecht bei Aischylos, der Zusammenbruch des mittelalterlichen Feudalismus bei Shakespeare, der Zusammenbruch der bürgerlichen Gesellschaft bei Tschechow und bei Gorki, wo bei letzterem sogar die entstehenden neuen gesellschaftlichen Kräfte die Bühne betreten. Aber selbst dort, wo Brechts Worte: "Das lange nicht geänderte nämlich scheint unveränderbar"<sup>13</sup> einen unmittelbar völlig zutreffenden Eindruck machen, sind sie nicht in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der dramatischen Produktion. Ostrowskis "Gewitter" oder Hebbels "Maria Magdalena" stellen lange nicht geänderte Welten dar. Aber Dobroliubows vortreffliche Kritik zeigt, dass gerade daraus die revolutionierende Wirkung der Ostrowskischen Tragödie erwächst.<sup>14</sup> Wenn nun Brecht den zuletzt angeführten Satz gegen das bisherige Drama und Theater richtet, und die Forderung stellt: "Es muss sein Publikum wundern machen, und dies geschieht vermittels einer Verfremdung des Vertrauten."<sup>15</sup> so rennt er, was das grosse Drama betrifft, offene Türen ein: ohne "Verfremdungseffekt" hat es sein Publikum nicht nur zum "Wundern", sondern zur tiefen Erschütterung durch die gestalteten Widersprüche des jeweils gegebenen

Gesellschaftszustand<sup>s)</sup> geleitet. Der bedeutende Dramatiker der unmittelbar in die Gegenwart hineinregenden Vergangenheit, Tschechow, zeigt, dass das dichterisch Rationale an Brechts Programm ohne "Verfremdungseffekt" zu verwirklichen ist. Tschechow baut seine Dramen gerade auf dem Gegensatz der subjektiven Intentionen der Gestalten und deren objektiven Richtung und Bedeutung auf. Dadurch wird der Zuschauer fortwährend in die zwiespältige Lage versetzt, dass er die Gefühle der handelnden Personen versteht, ja mit ihnen Sympathie empfindet, gleichzeitig jedoch den tragischen, tragikomischen oder komischen Gegensatz zwischen diesen subjektiven Gefühlen und der objektiven Wirklichkeit der Gesellschaft zumindest ebenso intensiv zu erleben gezwungen ist. Man könnte sagen: das ganze Drama ist ein "Verfremdungseffekt", aber gerade dadurch ist es in seiner Gestaltungsweise Drama und nicht "Verfremdungseffekt".

Wenn diesen Bemerkungen noch hinzugefügt werden muss, dass die späten bedeutenden Dramen Brechts - gegen sein Programm - ebenfalls "traditionelle" Erschütterungen hervorbringen, dass für ihre revolutionisierende Wirkung der "Verfremdungseffekt" weit eher ein störendes und hemmendes als ein förderndes Moment ist, so kommen wir den Quellen des theoretischen Irrtums, den dieser bedeutende Dichter und Dramatiker begeht, näher und zugleich wisel das von uns jetzt behandelte Problem genauer beleuchtet. Diese Quelle des "Verfremdungseffekts" ist nämlich Brechts erbitert-einseitige, historische Tatbestände und Zusammenhänge verdeckende Polemik gegen die "Einfühlungstheorie". Wir sind schon bei der Behandlung der Ornamentik auf eine solche heftige Opposition zeitens Worringers gestossen; natürlich darf man die beiden Polemiken nicht einander gleichstellen: Worringer nahm den Kampf gegen die "Einfühlungstheorie" von rechts, im Namen eines reaktionären Irrationalismus auf, Brecht von links, im Namen der sozialistischen Revolution. Worringer streitet für Tod und Unmenschlichkeit, Brecht für Leben und Humanität. Darum musste seine reife künstlerische Praxis, seine daraus entspringenden unmittelbar künstlerischen Einsichten in immer stärkeren Gegensatz zu dieser modisch-engen Antinomie geraten. So betrachtet er die Technik seines "Galilei" als "opportunistisch"; trifft allerdings zugleich das hier entscheidende Prinzip, indem er das neue Stück als Gegenbeispiel zu den früheren

Parabeln auffasst: "Dort werden Ideen verkörpert, hier eine Materie gewisser Ideen entbunden." Damit ist in Grunde genommen die ganze Theorie des "Lehrstücks" aufgegeben und der "Opportunismus" des neuen Stücke, das echt dramatische Gestalten (ebensowie das der späten grossen Werke) theoretisch inkonsequent, aber dramatisch-dichterisch desto fruchtbarer in den Mittelpunkt gerückt. Es gereicht dem Theoretiker Brecht zur Ehre, dass er von dieser Lage aus auf die tiefe Problematik seiner Theorie des epischen Theaters stösst: "Es ist mir klar", schreibt er in seinem Tagebuch (März 1941), "dass man von der Kampfstellung' hie Ratio und hier Emotio' loskommen muss". Der Verfremdungseffekt soll nunmehr nicht die Empfindung verbinden, sondern vor allem die richtigen Gefühle auslösen.<sup>16)</sup> Dass Brecht damit der Einfühlungstheorie keine Konzession gemacht, sie vielmehr vollständig beiseite geschoben hat, merkt er nicht.

Dennoch ist bei beiden ein gemeinsamer Irrtum vorhanden, das Verwechseln der "Einfühlung" mit der Theorie und Praxis der grossen realistischen Perioden der europäischen Kunst; das Fehlen der Einsicht darüber, dass die "Einfühlung" eine spezifisch spiessbürgerliche Kunsttheorie ist, die zwar einige weltanschauliche Momente der ihr zeitgenössischen Kunst ausspricht, jedoch infolge ihrer Oberflächlichkeit auch an deren wichtigsten künstlerischen Leistungen vorbeigehen muss.<sup>17)</sup> Ohne hier auf die ganze Theorie eingehen zu können, sei nur bemerkt, dass einerseits erst dadurch jenes verschwommene, von jeder Aktivität entfernte Verhalten zu den Kunstwerken entsteht, das Brecht - aus richtiger Empfindung - so tief verabscheut, das aber andererseits die grosse Kunst der Vergangenheit als Widerspiegelung der Wirklichkeit das strikte Gegenteil einer jeden "Einfühlung" ist. Wir können uns in etwas "einfühlen", dessen objektives Wesen uns völlig unbekannt oder gleichgültig ist, aber der offenbaren Wirklichkeit oder ihren richtigen Abbildung gegenüber können wir nur zu einem Nacherleben angeleitet werden, in welchen das Bewusstsein, dass es sich nicht um unsere Subjektivität, sondern um eine davon unabhängige "Welt" handelt, miteingeschlossen ist. Das Spezifische am Erlebnis "tue res agitur" liegt gerade in dieser Dualität, die eine erlebte Wirklichkeit von der "Einfühlung", von der Introjektion unterscheidet. Die "Unge- duld" einer Lokomotive mag eine "Einfühlung" sein, das Erlebnis des

Faust aber niemals. Indem nun Brecht diesen modernen Vorurteil - im Sinne einer einseitigleidenschaftlichen Polemik - anheimfällt, entsteht die irreführende Konzeption des "Verfremdungseffekte". Das hat einerseits zur Folge dass für die notwendige Verallgemeinerung die Gefahr entsteht, allzusehr begrifflich gemacht zu werden, aus dem Signalsystem 1' ins Signalsystem 2 zu überführen, andererseits wird dadurch erstrebt, dass, was wir früher als das "Nachher" des ästhetisch-rezeptiven Erlebnisses ausführlich behandelt haben, in die Werkstruktur selbst zu verlegen, was ebenfalls in der oben beschriebenen Richtung wirkt.

Wir glauben, dass das Aufdecken dieses theoretischen Irrtums zur Klärung unseres jetzigen Problems, der dichterischen Verallgemeinerung etwas beigetragen hat, besonders wenn wir uns vor Augen halten, dass die bedeutenden dichterisch-dramatischen Wirkungen des späten Brechts nicht durch diese Einstellung, sondern gegen sie zustande gekommen sind. Die dichterische Verallgemeinerung geht also nicht darauf aus, das gestaltete einzigartige Ensemble zu einem "Fall" zu verwandeln, der einer Theorie oder These subsumiert werden kann, sondern hat im Gegenteil "bloss" die Intention, die in dieser Einzelheit latent (inhärent) vorhandenen allgemeineren Bestimmungen sichtbar und verständlich, explicit und aktuell zu machen. Anders ausgedrückt: zu zeigen, wie ein solches Einzelne sich in die Typik, die es in der Menschheitsentwicklung, für die Menschheitsentwicklung an sich repräsentiert, offenkundig einfügt. Hier ist die doppelte und widersprüchliche Bestimmtheit dieser Sachlage klar ersichtlich. Vor allen kann es keine Typik geben, die eine von ihren einzelnen - und als solche einzel bleibenden - Erscheinungsweisen unabhängige Existenz hätte. Hier gilt die Kritik von Aristoteles an der platonischen Ideenlehre. Weiter ist aber des Typus anderes und mehr als eine blosse Summe der ihm zugeordneten Einzelercheinungen. Indem die Menschheitsentwicklung - ihre Konflikte, ihre tragischen, tragikomischen und komischen Wandlungen - bestimmte typische Verhaltensarten, Reaktionsweisen ausbildet, bewahrt die Bewegungsrichtung auf das Typische bestimmte bleibende Momente, bereichert sich aber und konkretisiert sich ununterbrochen an dem unendlichen Reichtum der seienden Welt selbst, an wahren Material der Verwirklichung. Darum ist die Erhöhung des Einzelnen ins Typische nie ein Auslöschen seiner Einzelheit, im Gegenteil: diese tritt noch sinnfälliger und plastischer hervor, wenn die Beziehung zum Typischen in den Taten und Leiden, im Bewusstsein

des Einzelnen oder in der Logik der Situation klar zum Ausdruck kommt. Endlich ist diese Erhebung ins Typische niemals ein isolierter, einzelner Akt, sondern immer die Bewegung eines konkreten Ensembles. Das hat für die Dichtung zur Folge, dass jede Bewegung auf die Typik hin, etwa in einer Gestalt eines Dramas oder Romans sich niemals in der dünnen Höhenluft der Abstraktion abspielt, sondern ein konkreter Komplex konkreter Menschen und konkreter Situationen bleibt. Da nun erst dieses Ensemble als Ganzes die eigentliche letztthinige Verallgemeinerung ausspricht, die Einverleibung der gestalteten Gesamtheit ins Selbstbewusstsein der Menschheit, muss - schon um diesen letzten Sinn der Dichtung nicht zu sprengen, sondern im Gegenteil ihm als Ton eines Akkords in richtiger Weise zu stärken - die Erhöhung einer Gestalt zur Bewusstheit ihres Schicksals vom Standpunkt der Verallgemeinerung immer etwas Relaktives an sich tragen; sie ist schon darum an die Einzigartigkeit der betreffenden Gestalt, der betreffenden Situation unlösbar gebunden. Man denke etwa an Othello Selbstbetrachtungen, nachdem Jago in ihm den Zweifel an Desdemonas Treue erweckt hat:

O nun, auf immer

Fahr' wohl, des Herzens Ruh'! Fahr' wohl, mein Friede!  
 Fahr' wohl, du wallender Helmbusch, stolzer Krieg,  
 Der Ergeiz macht zur Tugend! O, fahr' wohl!  
 Fahr' wohl, mein wiehernd Ross und schmetternd Erz,  
 Mutschwellende Trommel, munterer Pfeifenklang,  
 Du königlich Panier, und aller Glanz,  
 Pracht, Pomp und Rüstung der glerreichen Kriegs!  
 Und tödlich Werkzeug du, dess rauher Schlund  
 Des ew'gen Jowis Donner widerhallt,  
 Fahr' wohl! Othello's Tagwerk ist getan!

Es ist die Quintessenz von Othellos tiefsten Bestrebungen, die Quintessenz der Tragödie, dass mit dem Zusammenbruch des Vertrauens zu Desdemona seine ganze Existenz zusammengebrochen ist. Diese lässt sich jedoch weder auf Liebe, Eifersucht, edlen Glauben an die Menschen reduzieren, noch auf Pflichtgefühl im Dienst für Venedig und Heroismus in diesen Dienst. Darum haben die verallgemeinernden lyrisch-denkerischen Zusammenfassungen bei Shakespeare einen so äusserst varlierten Charakter. Sie werfen ein blendendes

Licht auf verborgene Charaktertiefen, auf scheinbar unentwirrbare Schicksalsverschlingungen, würden jedoch jeden Sinn und jede poetische Durchschlagkraft verlieren, wenn man sie aus den hic et nunc der Äusseren und sachlichen Lage, in der sie gesprochen werden, herauslösen, und damit versuchen würde, aus ihnen Verallgemeinerungen schlechthin zu machen. Immer ist nur von einer relativen Verallgemeinerung die Rede, von der immanentes Bewegung des Geradsseins eines Menschen (einer Lage) auf das Typische hin, von der Vertiefung der Einzigartigkeit gerade durch das Absteifen des bloss partikularen, das solche Verallgemeinerungen vollziehen. Das gilt auch für die "philosophischsten" Partien von Shakespeare, für die Monologe Hamlets oder Prosperos. Es hat also einen besonderen, geistig-kompositionellen Zug, wenn die letzten Worte Othellos vor seinen Selbstmord seine Treue zur venezianischen Republik betoner:

Als einstmals in Aleppo

Ein boshafter Osmane einen Bürger  
 Venedigs schlug und den Senat verhöhnte,  
 Packt' an der Kehl' ich den beschnittenen Hund,  
 Und traf ihn - so.

Diese Worte erhalten aber ihre Resonanz aus den vorangegangenen, die die seelischen Komponenten seiner Rolle im Lieben- und Vertrauensschicksal umschreiben. Das Prinzip der konkreten Totalität, des Kreines aus Kreinen, nach Hegels Werten, beherrscht die Poesie, wie jede Kunst, so stark, dass jede Einzelaussendung den Charakter eines Ensembles erhält, wo jede Einzelheit nur im Hinweis auf Anderes und in der Beleuchtung durch des Anders ihre wirkliche Bedeutung erlangen kann. Die Partikularität und damit die Abstraktion einerseits und des Immer Stumm sein des bloss Einzelnen andererseits wird damit aufgehoben und auf ein höheres Niveau der Verallgemeinerung erhoben. Es handelt sich also um eine Verallgemeinerung sui generis. Erst durch das simultane Setzen sowohl der Einzelheit wie dieser Verallgemeinerung erhält, die dichterische Sprache ihr Spezifisches: jene Welt des Menschen, seine Innenwelt und die diese bestimmende Aussenwelt so zu spiegeln, dass die durch die Sprache, durch das Signalsystem 2 errungene Eindeutigkeit des begrifflichen Bestimmtheits aufbewahrt bleibt und doch das Einzelne und seine Bezogenheit auf des Gattungsschicksal - sinnlich-sinnfällig - zum Aus-

druck gelangt. Das ist der Sinn der Transformation, die das Signalsystem 1' an der Sprache vollzieht. Dadurch evozieren die in dichterischer Sprache gestalteten Menschen und Situationen ihre Existenz als etwas intensiv Unendliches, dadurch wird der so zum Ausdruck gebrachte Gehalt - mag er sprachlich noch so klar und fest umrissen sein - im Goethesehen Sinn etwas Unausprechliches. Die dichterische Sprache rechtfertigt sich im System der Bedürfnisse der Menschheit nicht durch ihre "Schönheit", sondern dadurch, dass sie sonst Unausprechliche in einer Eindeutigkeit besonderer Art auszusprechen imstande ist.

Wir haben der Einfachheit der Darlegungen willen das Wesen der dichterischen Sprache zuerst an der Lyrik, später an der Dramatik demonstriert. Es ist aber unzweifelhaft, dass das Prinzipielle des bisher Ausgeführten auch für die Epik gilt. Eine gewisse Komplikation entsteht bloss daraus, dass hier auch die Stimme der Dichters als Erzählers im Zusammenhang mit einer von ihm selbst direkt und ununterbrochen bewegten und doch als von ihr unabhängig existierend gegebenen Welt laut wird. Im bestimmten Sinne wird also von dieser Stimme das von uns eben geschilderte Prinzip der spezifisch dichterischen Verallgemeinerung ausgedrückt. Das ist jedoch, wörtlich genommen, eine entstellende Übertreibung. Denn ist in dem von dieser Stimme erzählten Komplex von Begebenheiten und Personen, in seinem Aufbau und Rhythmus, in seiner Aufeinanderfolge etc. die Verallgemeinerung nicht immanent enthalten, haben - freilich mit einem genre-mässig bestimmten mutatis mutandis - die Gestalten nicht solche Konzentrierungspunkte, wie wir sie im Dramatischen aufgezeigt haben, ist mit einem Wort diese epische Begleitstimme des Dichters nicht im gewissen Sinne nur der Punkt auf des I, so kann sie keine dichterische Bedeutung - auch im Sinne des Verallgemeinerns - erhalten. Im Gegenteil. Gerade hier zeigt sich eine spezifische Gefahr. Die des Umsetzens der dichterischen Verallgemeinerung in eine bloss gedangliche (des Signalsystems 1' in das Signalsystem 2) Wir haben im anderen Zusammenhang diese Gefahr als eine spezifisch moderne erkannt, und mit den Worten Musils als den Gegensatz des bloss Fesselnden zum dichterisch Spannenden charakterisiert. Freilich gibt es bei dieser Gefahr zwei Möglichkeiten. Die eine ist die soeben bezeichnete, die des essayistischen Charakters eines grossen Teils der zeitgenössischen Epik. Die andere ist, das direkte Herausfallen des Dichters

aus seiner kompliziert-dialektischen Erzählerrolle. Die geschichtsphilosophischen Expektionen Tolstojs im "Krieg und Frieden" sind das bekannteste Beispiel dafür. Gerade hier zeigt sich jedoch mit voller Deutlichkeit, dass, wenn der Dichter die notwendige Verallgemeinerung nicht als eine Verallgemeinerung sui generis, wie wir gezeigt haben, aus den konkreten Gestalten und Situationen konkret herausentwickelt, sondern sie im Sinne des Lebens oder der Wissenschaft durchführt, das Dichtwerk augenblicklich aufhört, ästhetisch zu existieren. Die Krassheit dieses Phänomens ist nicht nur in dieser Hinsicht lehrreich, sondern auch darin, dass die Reflexionen Tolstojs aus seine Dichtung keinen rückwirkenden Einfluss haben. "Krieg und Frieden" bleibt als Kunstwerk, was es ist, seiner dichterischen Verallgemeinerungen, der Ausdruck seinen Ideengehalts entfalten sich - dichterisch - völlig unabhängig von diesen pedantischen Ausflügen des Autors, im scharfen Kontrast zu jenen Fällen, wo falsche Verallgemeinerungen der Gestalten oder Situationen die Einheit der Dichtung sprengen.

In diesen Zusammenhängen haben wir die Verwandlung der Alltagssprache in eine dichterische von psychologischen Standpunkt (Signalsystem 1' voraus Signalsystem 2) betrachtet. Wir konnten dabei naturgemäss nur bei einem - mehr oder weniger abstrakten - Gegensatzbegriff von logischer Allgemeinheit und einer Verallgemeinerung sui generis der Dichtung (und jeder Kunst) landen. Diese Phänomene, auf welchen wir schon früher wiederholt gestossen sind, das aufs Engste durch die anthropomorphisierende Beschaffenheit der Kunst bedingt ist, erfordert eine weitere philosophische Klärung. Wir müssen die Stelle dieser Verallgemeinerung sui generis unter den Kategorien genauer bestimmen. Das wird die Aufgabe unseres nächsten Kapitels sein, in welchen wir versuchen werden, nachzuweisen, wie diese spezifisch künstlerische Verallgemeinerung (so wie die spezifisch künstlerische Funktion der Einzelheit) mit der Kategori der Besonderheit zusammenhängen.

NYA FIL. INT.  
Lukács Archí

Elftes Kapitel: Anmerkungen

## I.

- 1./ Pawlow: Sämliche Werke, Berlin, 1953, III/II. 551.
- 2./ Pawlow: Mittwochskolloquien, Berlin, 1956. I. 265.
- 3./ Ebd. 271.
- 4./ Ebd. II. 492.
- 5./ Ebd. III.4. Ganz im selben Sinne, wenn auch <sup>nicht</sup> ~~ni~~ <sup>deerart paradox</sup> formuliert Paw-  
zugespitzt auch in seinen Werlen. a.a.0.  
low diesen Gegensatz III/II. 552.
- 6./ Ebd. 104.
- 7./ Am ausführlichsten behandelt ebd. II. 536 ff.
- 8./ Ebd. III. 256.
- 9./ Ebd. II. 18.
- 10./ Ebd. III. 395.
- 11./ Ebd. 146. Ähnlich ebd. 371.
- 12./ Ebd. II. 560.
- 13./ Ebd. III.3.
- 14./ Ebd.
- 15./ Ebd. II.556.
- 16./ Ebd. III. 309.
- 17./ Engels: Dialektik in der Natur, a.a.0. 695/6.
- 18./ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Wk. a.a.0. II.25.
- 19./ Pawlos: Mittwochskolloquien, a.a.0. III.13.
- 20./ Ebd.
- 21./ Ebd. 269., ebd. 250, 354.
- 22./ Gehlen: Der Mensch, a.a.0. 161.
- 23./ Ebd. 141.
- 24./ Ebd. 152/3.
- 25./ Ebd. 204.
- 26./ Ebd. 205.
- 27./ Ebd. 196/7.
- 28./ Ebd. 195.
- 29./ Lenin: Philosophische Hefte, a.a.0. 299.
- 30./ Pawlow: Mittwochskolloquien, a.a.0.I.229.
- 31./ Ebd. II.473.
- 32./ Hegel: Enzyklopädie, § 452.
- 33./ Ebd. § 455.

- 34./ Pawlow: Mittwechskolloquien, a.a.O.III.310.  
 35./ Ebd. 513.  
 36./ Hans Volkelt: Über die Vorstellungen der Tiere, Leipzig und Berlin, 1914. 15. und 17/8  
 37./ Pawlow: Mittwochskolloquien, a.a.O.I.341.  
 38./ Ebd.III.189.  
 39./ E.Rothhacker: Probleme der Kulturanthropologie, Bonn, 1948. 161.  
 40./ Ebd. 165.

## II.

- 1./ Aristoteles: Nikomachische Ethik, VI. Buch, Kapitel 11.  
 2./ Ebd. Kapitel 12.  
 3./ Prantl: a.a.O.I.107.Anm.  
 4./ Aristoteles: a.a.O.Kapitel 12.  
 5./ Pawlow: Mittwochskolloquien, a.a.O.II.212. Ich habe vor meiner eingehenden Beschäftigung mit Pawlows Lehre, diese Frage ähnlich gestellt und beantwortet: "Und psychologisch entsteht in Bezug auf die Intuition der unmittelbare Schein, als wäre sie konkreter, synthetischer als das abstrakte, mit Begriffen arbeitende diskursive Denken. Dies ist freilich nur ein Schein, denn die Intuition bedeutet psychologisch nichts anderes, als das plötzliche Bewusstwerden eines unbewusst sich fortsetzenden Gedankenprozesses." Existenzialismus oder Marxismus, Berlin, 1951. 24.  
 6./ Gehlen: Der Mensch, a.a.O. 67.  
 7./ Aristoteles: Rhetorik, II. Buch, Kapitel 21.  
 8./ Gehlen: Der Mensch, a.a.O.49.  
 9./ Ebd. 54. Hobbes: Von Menschen, I.3.  
 10./ Hobbes: ebd.  
 11./ Engels: Ursprung der Familie etc. a.a.O. 86/7.  
 12./ Xenophon: Erinnerungen an Sokrates. Zitiert aus: Sokrates geschilder von seinen Schülern, Leipzig, 1911, I. 205.  
 13./ Über diese Frage, die der Besonderheit wird im nächsten Kapitel ausführlich gesprochen werden. Über die logische Zusammengehörigkeit von Besonderheit und Typus vgl. mein Buch: Prolegomeni a un'estetica marxista, Roma, 1957. 228 ff.  
 14./ M.Gorki: Unter fremden Menschen, Moskau-Leningrad, 1934, 437. Früher versuchte der junge Gorki Balzacs Grandet und seinem Grossvater als gemeinsamen Typ zu fassen.

- 15./ Tschernischewski: Ausgewählte philosophische Schriften, a.a.O. 369.ff.
- 16./ Jean Paul: Vorschule der Aesthetik, Weimar, 1935, 98/9
- 17./ Darwin: Gesammelte Werke, Stuttgart, 1851, V.134.
- 18./ Lessing: Hamburgische Dramaturgie 28. Stück.

## III.

- 1./ Pawlow: Mittwochskolloquien, a.a.O. II. 378. Aehnlich in Bezug auf abstrahierende Formvorstellung bei einem Affenexperiment, ebd. 279.
- 2./ Ebd. 279.
- 3./ Engels: Dialektik in der Natur, a.a.O. 696.
- 4./ Darwin: a.a.O. V: 135/6.
- 5./ Pawlow: Mittwochskolloquien, a.a.O.XII.394/6.
- 6./ Ebd.II. 446. In den folgenden Betrachtungen ist keine, auch nur annähernde Behandlung der reichen Literatur angestrebt. Es kommt auch hier nur auf das allgemeine Exponieren des Problems an.
- 7./ Ebd. 447/8.
- 8./ H.Prinzhorn: Bildereien der Geisteskranken, Berlin, 1923, 15. und 340.
- 9./ Iréne Jakab: Dessins et Peintures des Aliénés, Budapest, 1956. 120/1.
- 10./ Ebd. 48.
- 11./ Ebd. 15.
- 12./ Ebd. 112 und 115.
- 13./ Ebd. 48.
- 14./ Prinzhorn: a.a.O. 271. ff.
- 15./ Ebd. 340.
- 16./ Ebd. 256 ff.
- 17./ Ebd. 270.
- 18./ B.Berenson: Mittelitalienische Malerei, München 1925. 21/2.
- 19./ Ebd. 13.
- 20./ Am eindeutigsten ist dieser Prozess bei einem unbekanntem schizofrenen Maler, dessen Werke in der Sammlung W.Maclays (London) aufbewahrt sind, sichtbar. Es gibt von ihm fünf Katzenbilder. Das erste ist noch weitgehend realistisch. Im Laufe des Krankheitsprozesses geht eine Wandlung ins Zweidimensional-Dekorative vor sich, bis jede Spur der Katze in einer dekorativen Orna-

mentik vollständig verschwindet. Aber auch dieses letzte Bild ist "ästhetisch" im hier angegebenen psychologischen Sinn. R.Volmat: L'art psychopathologique, Paris, 1955. 59. und 166. Illustrationen 105-109.

- 21./ Ich habe die prinzipiellen Seiten dieses Problems an der Hand eines konkreten Falles dargelegt, im Aufsatz: Tolstoi und die westliche Literatur, enthalten in: Der russische Realismus etc. a.a.O. 235. ff.
- 22./ K.Jaspers: Strindberg und Van Gogh, Bern, 1922. 72.
- 23./ Ebd. 102.
- 24./ Van Gogh, Brief, Berlin c.J. 115/7. Vgl. die ähnliche Beschreibung eines Kaffeehausbildes, zitiert bei Jaspers, 108.
- 25./ Jaspers, a.a.O. 84.
- 26./ W.Lange: Hölderlin, Eine Pathographie, Stuttgart, 1909. 109.
- 27./ W.Dilthey: Des Erlebnis und die Dichtung, Leipzig und Berlin, 1939, 456.
- 28./ N.vonHellingrath: Pindaurbersetzungen von Hölderlin, Jena, 1911, 75.
- 29./ W.Waiblinger: Der kranke Hölderlin, Xenien-Bücher, Nr.20. 37. und 43.
- 30./ Ebd. 54. Diese Tendenz ist auch bei dem vielgenannten schwedischen Maler, Ernst Josephson sichtbar. Seine Werke aus der Zeit des Wahnsinns zeigen fraglos einen lebendig gebliebenen Sinn für malerischen Anstand. Volmat, a.a.O. 81 f. Illustrationen 58/9 und 151/2.
- 31./ Lange: a.a.O. 141.

#### IV.

- 1./ Marx-Engels: Über Kunst und Literatur, Berlin, 1948. 105.
- 2./ Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, Werke, a.a.O. III. 120.
- 3./ Ebd.
- 4./ Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a.a.O. 139.
- 5./ Ebd. 139/40, auch 67.
- 6./ Pawlow: Mittwochskolloquien, a.a.O. II.500.
- 7./ Ebd. 53.

- 8./ Mit diesen spezifischen Widerspiegelungsarten werden wir uns in einem späteren Kapitel eingehend befassen.
- 9./ Béla Balázs: Filmkultura (ungarisch), Budapest, 1948, 24/5.
- 10./ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 46.
- 11./ Ebd. § 6.
- 12./ Schelling: System den transcendentalen Idealismus Wk.a.a.O.I. III.613.
- 13./ Ebd. 617.
- 14./ S.Freud: Das Unbehagen an der Kultur Wien 1930/31.
- 15./ Spinoza: Ethik V.Teil, Lehrsatz 3.
- 16./ H.Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Berlin 1954. I.68.
- 17./ G.Lukács: Goethe und seine Zeit, Berlin 1953. 52 ff.
- 18./ Goethe: Maximen und Reflexionen, a.a.O. 326. Für manchen heutigen Leser ist zu bemerken, dass Goethe unter Symbolik ungefähr das versteht, was hier als mimetisch-evokative Gestaltung bezeichnet wird: das, was in der Literatur und Kunst der zweiten Hälfte der 19. Jahrhunderts als "Symbolismus" verbreitet wurde, hatte er grösstenteils der Allegorie zugeordnet.
- 19./ Goethe: ebd. XXXVIII. 255.
- 20./ Ebd. IV. 210.
- 21./ Ebd. XXXV. 305.

## V.

- 1./ Otto Ludwig: Shakespearestudien, Werke, Ausgabe Hesse, VI.73.
- 2./ Zitiert aus: Romain Rolland: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit, Frankfurt/Main, 1923. 160.
- 3./ Eckermann: Gespräche mit Goethe, 12. II. 1829.
- 4./ Goethe: Maximen und Reflexionen, a.a.O. IV. 210.
- 5./ Ebd. XXXVIII. 280.
- 5.a./ Ich verweise erneut auf die Kritik der modernen Interpretationstheorie von Cesare Cases, Societa 1955. N.I-II.
- 6./ Ebd. XXXIX. 68.
- 7./ Ebd. IV. 231.
- 8./ Ebd. XXXIX. 87.
- 8a./ Herder: Über den Ursprung der Sprache Werk a.a.O.II.9.
- 9./ Otto Ludwig: a.a.O. 79.
- 10./ Briefe Theodor Fontanes: Zweite Sammlung, Berlin, 1910. II. 33.

- 11./ Bertold Brecht: Kleines Organon für das Theater, § 42.
- 12./ Ebd. § 33.
- 13./ Ebd. § 44.
- 14./ Dobroliubow: Ausgewählte philosophische Schriften, Moskau, 1949.  
594 ff.
- 15./ Brecht: a.a.O. § 44.
- 16./ Zitate aus dem Aufsatz Ernst Schumachers "Brechts Galilei: Form und Einfühlung" Sinn und Form 1960 IV.Heft 510 f und 522 f.
- 17./ Ich habe bei Behandlung des eigentlichen theoretischen Begründers diese Lehre, F.Th. Vischer (der Terminus "Einfühlung" stammt von seinem Sohn, Robert Vischer) seinen wesentlichen Inhalt dargestellt. Das philosophisch Wesentlichste der Einfühlung fasst Vischer so zusammen: "die ideale Anschauung schaut in das Objekt hinein, was nicht in ihm ist." Beiträge zur Geschichte der Aesthetik, a.a.O. 263.f.

INTA FIL. INT.  
Lukács Arch.