

[ZUR PHÄNOMENOLOGIE DES SCHÖPFERISCHEN
VERHALTENS]

Was uns jetzt gegeben ist, ist der früher bestimmte Begriff des Werks als ein System von Erlebnisse inadäquat vermittelnden Schemata, das so vollendet in sich abgeschlossen ist, dass seine Wirkung von nichts anderen als den immanenten Beziehungen seiner Elemente abhängt. Diese Definition kann der jetzt schon allerdings deutlicher gewordene Begriff dieser Wirkung, die dort nur als notwendig und allgemein bestimmt wurde, hinzugefügt werden. Dadurch haben wir endlich den Punkt erreicht, wo sich unser Gebiet als ästhetisches scharf von allen anderen abhebt: wenn in diesem Werk und seiner Wirkung auch noch nicht alles deutlich umgrenzt ist, und vor allem noch nicht alles von ihnen ausgeschieden ist, was eventuell damit verwechselt werden kann /dies ist nur in dem vollendeten System der Künste möglich/, so sind wir doch wenigstens bis zu dem allgemeinen Begriff des Künstlerischen vorgedrungen: das aktive Verhalten, das sich uns in der ersten phänomenologischen Skizze gezeigt hat, kann nichts anderes als der Schaffensprozess des Künstlers sein. Das Werk, das hier geschaffen wird, unterscheidet sich dadurch von allen anderen menschlichen Mitteilungsformen, dass in ihm das Vehikel des Ausdrucks zum Ziel, zur selbständigen Substanz geworden ist, weshalb auch der Wille zum Werk als

notwendiges Kennzeichen das Wollen dieser Subsantialität und Immanens des Werks an sich tragen muss, ja allein durch diese Richtung des Willens definiert werden kann. Es liegt aber in Wesen des Werks und des Verhältnisses des Menschen zu ihm, dass dieser Wille nirgends eindeutig vorfindbar sein kann. Nicht die starken Abweichungen der Theorien über den Schaffensprozess voneinander sind hier gemeint, sondern eine allen diesen Divergenzen zu Grunde liegende Strukturtatsache des ästhetischen Gebietes, durch die ein grosser Teil der verschiedenartigsten Auffassungen als relativ zutreffende ihr Recht behalten und ihr Auseinandergehen nicht mehr als ein vorläufiges und zu überwindendes Stadium der Wissenschaft, sondern als ein notwendig zu Tage tretendes Symptom des Wesens der Kunst erscheint. Es ist hier von einer Dualität die Rede, die aus alledem, was bis jetzt über Mitteilungsform und Werk gesagt wurde, ziemlich klar vorliegt: der Wille zum Werk kann nämlich erstens vom Erlebnis des Schaffenden ausgehen und sich auf das Werk als die Möglichkeit zur intensiv und extensiv stärksten Wirkung richten, er kann aber zweitens von vornherein durch das Eigenleben des Werks bestimmt sein, dieses von Schöpfer und seinem Erlebnis getrennte Dasein des Werks wollen und suchen und nur im Resultat, im Erlebnis des Receptiven zu etwas Persönlichem Werden. /Es muss hoffentlich nicht eigenst betont werden, dass es

sich hier um eine phänomenologische Typik, nicht aber um eine Bestimmung der psychologischen Typen im Schaffensprozess handelt./ In dem ersten Fall ist das gesteckte Ziel eine adäquate Form für das -- an sich unabhängig von Kunst daseiende -- Erlebnis zu finden, und das Werk und seine Ausdrucksmittel sind eben nur Mittel und Wege, die dazu führen; es kommt auf ein grosses und tiefes Sich-aussprechen und Ausdrücken des schöpferischen Menschen an. In zweiten Fall liegt der Weraccent auf dem Finden der wirkenden Mittel, der Elemente des Werks, die ihm seine in sich abgeschlossene Existenz verleihen: auf Technik. Vom Standpunkt des Werks aus betrachtet, sind beide Arten des Verhaltens inadäquat. Im ersten Fall entsteht der Konflikt zwischen dem sich in seiner -- wie wir wissen -- nicht mittelbaren Eigenart zum Ausdruck ringenden Erlebnis und der eigenen, davon prinzipiell unabhängigen Dialektik der Ausdrucksformen. Im zweiten Fall wird im Wollen des Schöpfers das wesentliche Element der gewollten Wirkung übersehen: die Inhalte, Erlebnisse erwechende Kraft der Formen, die diese Kraft nicht dem abstrakt, sondern dem erfüllt Formellen in sich verdanken, die also, um intensiv wirken zu können, entweder eine vorangegangene Intensität voraussetzen und fordern, oder in ihrem -- immanent -- emotionalem Wesen eine solche Intensität gesteigert haben müssen, die die Intensität nicht rein aus sich heraus /aus dem abstrakt Formellen/ hervorbringen, de-

ren Wesensart vielmehr darin besteht, Intensitäten -- allerdings inhaltlich inadäquat und graduell verfälscht -- zu vermitteln. So ist in dieser Dualität der Sprung vom Schöpfer auf das Werk in zwei verschiedenen Richtungen angezeigt: erstens als der Sprung von Erlebnis auf Technik und zweitens als der von Technik auf Erlebnis. Sehr wichtig ist es nun hier, dass in beiden Fällen der Receptive in der Phänomenologie des Schaffenden vorkommt, und eine entscheidende Rolle in ihr zu spielen hat, während in der Phänomenologie des Receptiven der Schaffende nur aus der Denknötwendigkeit heraus entstand, etwas, das als Einheitliches und Geschaffenes erlebt wurde, als das Werk eines einheitlichen Willens aufzufassen sei. Trotzdem aber hier der Receptive als eine weit deutlichere und konkre Gestalt erscheint, haben die Strukturen der beiden Phänomenologien doch dies eine gemein, dass der Receptive, insofern er in der Phänomenologie des Schaffenden vorkommt, nicht völlig mit dem Receptiven in der eigenen Sphäre identisch ist, noch umgekehrt. Die zwei Fassungen der Gestalt des Receptiven, die hier entstehen, könnten so formuliert werden: wenn der Schöpferwille auf den Ausdruck des Erlebnisses ausgeht, so schwebt ihm eine ihm prinzipiell verwandte, zur Aufnahme des Mitzuteilenden bereite Seele als ihm gegenüberstehende Receptivität vor; wenn dieser Wille auf die

Beherrschung der Ausdrucksmittel gerichtet ist, so ist dagegen die Wirkung das aufgegebenes Problem, und die Auffassungsformen der abstrakten Receptivität ~~war~~ die Voraussetzung, die deren Richtung und Möglichkeiten bezüglich Intensität und Steigerung bestimmt. Beide Typen der Receptivität sind entscheidende Teile der Ausgestaltung dieser phänomenologischen Schicht. Der erste Typus repräsentiert die tiefe und notwendige Illusion des Schaffenden, den unerschütterlichen Glauben, dass sein Schaffen eine letzte Enthüllung seiner wirklichen Wesenheit ist, und dass seine Mittel gerade dazu vorherbestimmt sind /ein Wunsch, der selbst hinter dem bewusst stets auf Verdeckung des Individuellen hinarbeitenden künstlerischen Willen mächtig ist/. Der Aufnehmende, der ihn so vorschwebt, ist die unerlässliche Voraussetzung seiner Existenz, durch ihn erhält sein Dasein einen Sinn. Aber hier ist nur eine Voraussetzung zu gewinnen, die Richtung der Aktivität selbst kann hierdurch nicht bestimmt werden, so dass der Sinn -- wenn ihn nicht die Gnade einer wegweisenden Gegenständlichkeit zuteil wurde -- leer und reflexiv wird und auf das Subjekt des Schaffenden sich über alle Hindernisse des Ausdrucks als nicht existente hinwegsetzt, dass er Gestaltung mit Aussprache und Wirkung mit Verstehen verwechselt, trägt in sich noch keinerlei Garantie für das Gelingen.

Denn die Illusion sich ausgesprochen zu haben und verstanden zu werden, kann nur entstehen, wenn es dem Schaffenden -- wie im Traum und ohne zu wissen, wie es geschah -- gelungen ist, zwischen sich und dem Hörenden ein blühendes Reich von in sich abgeschlossener Vollkommenheit zu errichten. Diese tiefe und glückliche Unbewusstheit kann deshalb nur dann auch eine sieghafte sein, wenn im spontanen, rein persönlichen Erlebnis die Gestaltungsformen des Werks vorgelagert und vorgearbeitet bereit stehen, wenn also das Lautwerden des Erlebnisses unwillkürlich zur Offenbarung dieser Formen wird, wenn die Aussprache nur im Bewusstsein des Sprechenden eine Verkündigung von sich und seinen Schicksalen, an sich aber ein ewiges Symbol allgemeiner und ewiger Schicksale ist. Dieser Schaffende braucht dann keine Richtung bestimmendes Regulativ in den Formen der Aufnahme-fähigkeit beim Receptiven zu besitzen; in seinen Erlebnisformen sind ja die Formen des Werks und der Wirkung bestimmt. Ohne diese Gnade, dieser harmonia praestabilita der Erlebnisformen des Schaffenden mit den konstitutiven Formen des Werks kann dieser Typus nie zum wahrhaft Schaffenden werden, und seine Mitteilungsförm nicht das Inadäquate, Bruch-tige und Flüchtige der Erlebniswirklichkeit überwinden. Wenn er auch meint, etwas geschaffen zu haben, so hat er doch nur eine mechanische, ab-

strakte und die Unmittelbarkeit abschwächende Erstarrung der gewöhnlichen menschlichen Mitteilungen hervorgebracht; sein Geschaffenes ist kein Werk, sondern ein schwaches, weil abstraktes, Hinzeigen auf das Erlebnis und den Erlebniserreger, etwas, was das unklarste Stammeln oder die einfachste das Objekt zeigende Geste im unmittelbaren Verkehr der Menschen miteinander besser zu leisten imstande wäre. Der Sprung von Erlebnis auf Technik ist nicht vollbracht und dieser Schaffende enthüllt sich als der Dilettant, als der Jakobiner des Erlebnisses, dessen Fanatismus zum unmittelbaren Ausdruck ihn, wie Goethe sagte, "Phantasie und Technik miteinander verwechseln lässt", der in komisch-heroischer Blindheit sich gegen die Inadäquatheit der Ausdrucksformen augleht, aus der gerade sein ersehntes Ziel, das ewig und überall heimische Werk erwächst. Die andere Form der hier gegebenen Receptivität scheint wie zur Vermeidung dieser Gefahr da zu sein: die Beziehung, die der zweite Typus der Schaffenden zur Receptivität hat, ist ihrem Wesen nach gerade Richtung bestimmend; der Receptive ist in diesem Fall etwas wie ein Instrument, in den gewisse, genau bestimmte Möglichkeiten zu lautwerdenden Tönen stecken, und die Aufgabe des Schöpfers ist, sie aus ihm hervorzulocken. Während also im früheren Fall Werk und

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

treffen, um die gesuchte und durch das Verhältnis des Schaffenden zum Receptiven vorgeschriebene Wirkung tatsächlich hervorrufen zu können. Wir haben aber gesehen, dass das Wesen der vom Receptiven aus ersehnten Wirkung daraus besteht, dass die wirkenden Formen nicht als Formen bewusst werden, dass das beglückende Wunder des künstlerischen Erlebnisses gerade daraus entsteht, dass infolge des absoluten aneinander Angepasstsein von Werkformen und Erlebnisformen, das Werk als eine Wirklichkeit, als ein Inhalte ausströmendes und von Inhalten erfülltes Etwas wirkt, dessen Formcharakter nur durch Reflexion, nur durch Verlassen des unmittelbaren Erlebnisses festgestellt werden kann. Das ausschliessliche Gerichtetsein des Schaffenden auf die formellen Elemente der zu erzielenden Wirkung birgt also die grosse Gefahr in sich, dass das so entstandene Werk im Receptiven als Form erlebt wird, dass der Receptive statt sich einer ihm gnadenvoll zuneigender utopischer Wirklichkeit hingeben zu können, auf Formen reflektierend, deren immanente Angemessenheit beurteilend aus seiner Unmittelbarkeit und Ergriffenheit herausgerissen wird. Die Vermeidung dieser Gefahr liegt -- geradeso wie beim umgekehrten vorher erörterten Fall -- nicht im Wesen dieses Wollens und seines Zieles; auch hier muss die Lösung durch eine hier unbewusst gebliebene Voraussetzung gesichert werden. Diese

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

Wir sahen: beide Verhaltensarten die durch die Struktur des Werks und seinem Verhältnis zum Streben des Schaffenden und zur möglichen Wirkung bestimmt sind, convergieren auf ein Postulat als notwendige Bedingung ihres Gelingens: auf eine coincidentia der künstlerisch-technischen Formen mit den unmittelbaren Erlebnisformen des Schaffenden. Nicht von einer Aufhebung des Missverständnisses ist hier die Rede, geradesowenig wie in der früher analysierten entsprechenden Angemessenheit von Werkformen und Erlebnisformen

der Receptivität, sondern im Gegenteil davon, dass es in den Formen des Werks seinen zufälligen und deshalb negativen, hemmenden und trübenden Charakter verliere, notwendig, konstitutiv und infolgedessen fruchtbar und blühend werde. Die hier postulierte harmonia praestabilita bezieht sich also nicht darauf, dass die technischen Formen inhaltlich adäquate Mitteilungsförmlichkeiten seien, dass sie das "Was" des Erlebnisses unverfälscht auszudrücken vermögen, sondern auf eine Verewigung der Erlebnisintensität, auf eine Substantiierung des "Das" und des "Wie" im Erlebnis. So wie bei dem entsprechenden Fall in der receptiven Phänomenologie keine Wirklichkeit erreicht oder getroffen, sondern ein Formcomplex als Wirklichkeit erlebt und ihr Realitätscharakter nur von der Immanenz des Erlebnisses getragen wurde, so soll hier durch diese Angemessenheit der Ausdrucksform an das Erlebnis nicht die Richtigkeit, sondern die Wirksamkeit des Ausdrucks garantiert werden. Das Grosse Scheitern jeder menschlichen Sehnsucht sich mitzuteilen, soll also hier nicht verhüllt oder gar überwunden werden: gerade in dem vollkommen geglückten Ausdruck wird diese Tragik in ihrer ganzen Schärfe offenbar; nur hat diese Tragik nichts Trauerndes und Sentimentales an sich, sie ist die Feststellung der tiefen Tatsache, dass die in sich un-

vollkommenen Ausdrucksformen das Erlebnis nicht tragen können, die vollkommenen aber es zur ewigen Unkennbarkeit in sich verschmelzen und verschwinden lassen. Aus diesem Scheitern blüht die Kunst auf und diese Niederlage des Gewollten hat nichts mit dem Schiffbruch der Dilettanten und der Virtuosen zu tun. Diese konnten ihr Ziel nicht erreichen, weil sie nicht das ganze Ziel wollten und deshalb auf ein Verkürzen und Erleichtern des Weges, der dazu führt ausgingen. Darum entsteht aus der Notwendigkeit ihres Misslingens ein eindeutiges Postulat, das wir als erfüllt denken müssen, wenn wir die Existenz der Werke der Kunst anerkennen und ihr Dasein begreifen wollen; das Postulat der Existenz des Genies. Wegen der im Wesentlichen psychologischen Anlage, die jede Aesthetik, in deren Mittelpunkt nicht das Werk steht, hat, /wie sie es auch vermeiden will/, wird immer wieder der Versuch unternommen, das Genie irgendwie psychologisch begreiflich zu machen. Diese Versuche müssen notwendig scheitern, denn in der wie immer gereinigten Erlebniswirklichkeit, mit der es die Psychologie zu tun hat, kann man nie und nimmer Elemente finden, durch deren Combination oder Steigerung das Genie erreichbar wäre. Es muss notwendigerweise zu falschen Problemstel-

lungen kommen: einmal wird die Genialität in einer Übersteigerung der Erlebnisfähigkeit gesucht, ein andermal in der Phantasie, dann in der glücklichen Mischung von Bewusstheit und Unbewusstheit, von Vision und Tatkraft u.s.w. Durch alle diese Einstellungen wird aber etwas nie Erreichbares zum Ausgangspunkt genommen und daraus ohne Möglichkeit einer bestimmten Orientierung ein Kriterium gesucht, das nur in dem Werk gefunden werden könnte -- wenn das Werk für solche Methoden erreichbar wäre. Es werden die Selbstbeobachtungen und Konfessionen der Künstler analysiert und es wird versucht in ihnen eine Typik zu finden. Dies ist aber von vornherein ausgeschlossen, denn jede Beichte eines Genies über sich, sein Werk, seine Stellung zu ihm kann nichts anderes sein, als seine Aussprache darüber, wie sich sein psychologisch erlebendes Subjekt zu der -- auch für ihn gegebenen und von ihm als unauflösbar hingenommenen -- ästhetisch-phänomenologischen Tatsache, zu dem apriorisch vom Werk aus bestimmten Verhältnis des normativen Schaffenden zum Werk verhält. Die Konfession des Schöpfers kann also nichts über das Verhältnis des Schaffenden zum Werk aussagen, sie bezieht sich vielmehr auf das Verhältnis des psychologischen Subjekts zum phänomenologischen; weil aber dieses Verhältnis

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

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

natürliche Mitteilungsform ist. Dadurch sind alle romantischen Scheinprobleme vom gescheiterten Genie, vom Raffael ohne Hände, alle Gegenüberstellung vom bloss technisch fähigen Talent und dem darüber hinausgehenden Genie a limine abgewiesen: das Genie ist vom erreichten Werk aus und nur durch das erreichte Werk, als dessen Schöpfer, definiert. Ob in der psychologischen Persönlichkeit des Genies das subjektive Erlebnis oder die zu realisierende Werkform bewusster und stärker erlebt und welches von beiden darum von ihm --psychologisch -- als vorangehendes empfunden, und welchem der Wertaccent der grösseren Bedeutsamkeit gegeben wird, kann hier für uns gleichgültig sein. Ob Goethe den Werther als Konfession schreibt und sein Erlebnis sich unwillkürlich nach den Forderungen der lyrisch-epischen Form modifiziert, oder ob Hebbel jede kleine Anekdote schon in dialektisch-tragischer Form erlebt und jede geschichtliche Episode unwillkürlich auf die Tragödie hin stilisiert in sich aufnehmen kann, ob Goya seine Stiche aus ethisch-sozialer Empörung heraus schafft oder ob Michelangelo in jedem Block eine Statue sieht, die "per la forza di levare" daraus nur befreit werden müsse -- kann und soll hier nicht wichtig sein. Entscheidend ist nur

die Tatsache: die coincidentia von Erlebnisform und technischer Form in dem Hervorbringer des Werks.

Damit sollen jedoch die tiefen Künstlertragödien durchaus nicht geleugnet und die Tatsache des Genies als freundliches Prytaneum der Auserwählten gefasst werden. Vor allem ist diese coincidentia nur als Postulat etwas Unproblematisches, für den lebenden und erlebenden Menschen aber ein Sollen und nicht ohne weiteres ein Geschenk und eine Gabe. Sie liegt im Menschen als Möglichkeit vor und indem er sie in seinen Werken realisiert, wird er zum Genie; wie er es zu Stande bringt, darüber kann die Aesthetik nichts sagen, soll es aber auch nicht. Immer wird hier eine Unerschöpflichkeit und eine Irrationalität sein, aber die Tragödien, die aus den hier errungenen Siegen entstehen, aus dem, was für sie menschlich geopfert wird, kann die Aesthetik nicht begreifen. Durch das Werk ist das Genie Genie geworden und das Werk ist, seinem Befricke nach, unproblematisch; in Beziehung auf das Werk ist das Genie wirklich "Günstling der Natur". Und die Tragödien, die aus dem Scheitern, dem Nicht-erreichen des Zieles entstehen, können in der Aesthetik nicht behandelt wer-

den, es fehlt ihr jeder Begriff, um ihnen beizukommen. Diese Künstlertragödien verdecken aber nur die Tragödie des Künstlers, wenn die Aesthetik sie also abweist, macht sie das Problem nicht zu Idylle, macht vielmehr den Weg zum Begreifen ganz anderer Konflikte und Kämpfe frei. Diese Probleme sind durch das phänomenologisch festgestellte Verhältnis des Schöpfers zum Werk bestimmt. Das Wesen des Werks bedingt nun, dass es absolut und in unerreicher Höhe über seinen Schöpfer, der es doch geschaffen hat, stehen muss. Diese Stellung des produktiven Subjekts unter den Wert, den es zu realisieren hat, scheint im Vergleich zu anderen Wertgebieten nichts neues zu bedeuten, denn es ist für Logik oder Ethik etwa ebenfalls eine Selbstverständlichkeit, dass das Subjekt sich in ihnen ewigen, es übersteigenden Normen unterwirft und ihnen nahe zu kommen sucht. Aber diese Bewegung hat in der Ethik die aus der Struktur dieses Verhältnisses natürlich folgende Richtung: der über das Subjekt stehende Wert kann nie vollständig erreicht werden; die entscheidende Betonung der Innerlichkeit, der Gesinnung des Willensmoments in der Ethik drückt ganz klar aus, dass zwischen der objektiven Struktur des Gebietes und der subjektiven Norm des Verhaltens kein Wider-

spruch besteht: der Mensch hat die Pflicht, das über ihn Stehende realisieren zu wollen, mit diesem Wollen ist aber die Pflicht erfüllt und die Ethik hat ihr letztes Wort gesagt; die tatsächliche Realisation ist für sie gleichgültig, ja wird von vornherein als unmöglich gedacht und aus ihrem Gebiet entfernt. Eine ähnliche Angemessenheit von Wert und Wertrealisierung zeigt auch die Logik: der jenseits von aller Individualität und hoch über allem Menschlichen thronende Wahrheitswert ist von dem Subjekt aus nie erreichbar. Jede Logik, die eine, wenn auch überpersönliche und objektive, doch menschliche Spontaneität des Denkens voraussetzt, wird in einer Art von infinitesimalen Annäherung an den Wahrheitswert als Methode gipfeln. Der letzte Wert kann dann prinzipiell nie erreicht werden, es kann sich nur um einen -- der Ethik analogen -- unendlichen Prozess der Annäherung handeln. Wo aber das Erreichen des Zieles als Ziel der Logik gesetzt wird, erreicht es das Subjekt nicht mehr als menschliches Subjekt und der Weg dazu führt nicht mehr über Wege und durch Mittel menschlicher Denkspontaneität: dann ist eine Welt ewiger Urbilder als Welt der Werte da und das Denken ist eine im wesentlichen ethische Bemühung des Subjekts, sich zur reinen Passi-

vität, zur Bereitschaft der Aufnahme des An-sich-seienden zu entwickeln. In der grossen Lehre von der Wiedererinnerung wird alles Menschlich-Spontane abgelegt und die von allen Kreatürlich-subjektiven reingewordene Seele kann die über ihr stehende Welt erblicken. Aber, und dies ist das entscheidende: sie erblickt sie bloss und realisiert sie nicht; diese Welt ist da und ihre Wahrheit und Wirklichkeit kann in keiner Weise durch diesen Prozess der Realisation berührt werden. Die Logik des spontanen Denkens bleibt also in ihrem Prozess menschlich, geschichtlich und kennt Begriffe wie "Neu" und Entwicklung, wenn all dies auch bloss von relativen Wert ist und sich bloss in der Sphäre der Annäherung abspielt und das wirklich Wesentliche -- unberührt und unerreichbar -- unabhängig von alledem dasteht; die Logik der Wiedererinnerung dagegen hat das Ewige und Unveränderliche als alleinigen Inhalt, und durch den Prozess, der zum Erblicken der Urbilder führt, geschieht nur mit dem Subjekt etwas, nicht aber in Bezug auf den Wert. Das Verhältnis von Wert und Wertrealisation in der Aesthetik ist der diametrale Gegensatz zu diesen Verhältnissen: der ästhetische Wert, das Kunstwerk, entsteht erst in, durch und mit dem Prozess seiner Realisation; die ewigen Gesetze,

deren Erfülltwerden das Werk zum Werk macht, haben keine von ihrer Erfüllung trennbare Möglichkeit der Existenz, ihre Ewigkeit selbst ist etwas Abstraktes, Abgezogenes, etwas nur durch Denken, nur durch Verlassen der Unmittelbarkeit, des eigenst Aesthetischen, Erreichbares, sie entstehen aber immer neugeboren und wie zum erstenmale bei jeder ihrer einzelnen Erfüllung. Darum hat das Sollen, das diese ewigen Normen aussprechen, einen ganz anderen Accent, wie das der Logik oder der Ethik: erstens ist es nicht als Unerreichbares, sondern als notwendig zu Erfüllendes gesetzt; es ist keine Annäherung denkbar, denn der nicht absolut erfüllte Wert ist identisch mit der Wertlosigkeit selbst, weshalb auch alles in dem Subjekt bleibendes /Gesinnung etc./ nur durch die Vollendung in der vollbrachten Tat bedeutsam wird, an und für sich ganz gleichgültig ist: Zweitens entsteht der Wert selbst durch die hervorbringende Aktion des Subjekts, so dass es nicht einem von ihm unabhängig existenten Wert gegenübersteht und ihn bloss erblickt, sondern selbst den, ihn überstrahlenden und von seinen subjektiven Bedingungen heraus unableitbaren und unerklärbaren Wert erschafft. Drittens ist aber das einzigartige, das mit der vorbringenden Persönlichkeit engst verbundene Moment am Werk

für es selbst entscheidend und konstitutiv: nur indem es "neu" und von allen anderen Realisationen völlig verschieden ist, wird es zum ästhetischen Wert, während diese Seite für den ethischen Wert ein Adiaphoron, für den logischen etwas zu Verneinendes ist. Der Wert ist also in einer ganz anderen Weise als irgendwo sonst an das Subjekt des Menschen gebunden, trotzdem aber kann und soll das Verhältnis der Überordnung nicht aufgehoben werden. Das Schaffen des Künstlers ist der einzige Fall im gesamten Sein, wo ein, wenn auch reingewordenes, so doch subjektiv-persönlich gebliebenes menschliches Subjekt über sich selbst hinausschafft. Aber nicht etwa durch den nach oben gerichteten Prozess, wie in der Ethik, sich höher hinaufbringt, als es für sich selbst gegeben war, sondern ein dem seinen prinzipiell übergeordnetes, höherstehendes und unproblematisches Sein, das des Werks, erschafft -- sich selbst aber in der gegebenen Problematik zurücklässt und der Erlösung, die es dem eigenen Werke gibt, selbst nicht teilhaftig wird. Wir können deshalb die Paradoxie der ästhetischen Wertrealisation so aussprechen: sie ist sowohl als Weg wie als Ziel unzertrennlich an die Persönlichkeit gebunden, das aber, was von ihr ins Werk kommt,

trennt sich von dem hervorbringenden Subjekt definitiv ab, hat mit ihm nichts mehr zu schaffen und steht als in sich erfülltes Sein fremd und unerreichbar vor ihm da. So wird das Subjekt selbst, von der einzigen Wertsphäre, in der es konstitutiv ist, nicht getroffen: gerade indem die Persönlichkeit für das Werk konstitutiv wird, ist diese Tat für sie selbst reflexiv. Ob diesem ästhetischen Verhalten eine ethische Betonung gegeben werden kann, ist für die Aesthetik gleichgültig: die ethische Formung könnte nur das Formelle /also hier abstrakte und nicht-entscheidende/ der schöpferischen Tat treffen, sie könnte nur als menschliche Handlung überhaupt ethisch wertvoll oder verwerflich sein, wodurch aber dieses Problem nicht einmal erreicht, geschweige denn gelöst werden kann. Denn hier ist die überpersönliche, aus dem Wesen der Kunst folgende Tragik des Künstlers ausgesprochen, der ewig menschliche Tatbestand, den gerade die menschlich höchststehenden Künstler stets erlebt haben: dass sie selbst unerlöst bleiben, dass alle Vollendung, die sie ihren Werken geben, all das zutiefst Erlebte, das aus ihnen in das Werk einströmt, für sie vergeblich ist, dass sie stummer, unausgesprochener bleiben als die in sich eingesperrten Menschen des gewöhnlichen Lebens,

dass ihre Werke zwar das höchste, rein menschlich Erreichbare werden, sie selbst aber die unseligsten und am wenigsten erlösten Menschen von allen sind. Brownings Andrea del Sarto sagt: "My works are nearer heaven, but I sit here".

Georg Lukács