

Vierzehntes Kapitel: Grenzfragen der ästhetischen Mimesis

I.

Musik

In unseren Tagen wird von sehr vielen Seiten der mimetische Charakter der Musik bestritten. Ja, das für Selbstverständlichkeiten der Negation ihrer Abbildlichkeit wird oft als Hauptargument gegen die Widerspiegelungstheorie überhaupt eingesetzt. Solche Gedankengänge stehen, wie wir im Folgenden zu zeigen versuchen werden, theoretisch auf schwachen Füßen. Sie begründen sich, besonders seit dem Aufkommen der expressionistischen Richtungen in der Kunst, philosophisch schon von viel früher mit dem Bezweifeln oder Leugnen der Objektivität der Aussenwelt, mit der Bestreiten, dass ihre Wirkungen die Grundlage der menschlichen Empfindungen bilden, hauptsächlich auf einem - angeblich - ausschliessenden Gegensatz von Ausdruck und Abbildung. Indem solche Philosophien und künstlerische Richtungen die Reaktionen der Subjektivität von ihrer konkreten Umwelt isolieren, sie zu einer vollen Autarchie fetischisieren, verzerren und verkümmern sie ihren Ausdruck dadurch, dass sie ihn von seiner Basis, von seinem echten Gehalt loslösen, ihn in eine solipsistische Partikularität zurückwerfen, in welcher er - bei allen marktschreierischen Gebärden des Expressionismus - statt die Wirklichkeit zu steigern, ihr gegenüber eine Verarmung, ein Ablassen an echter Intensität äussern muss. Dieses allgemeine Problem des subjektiv-künstlerischen Ausdrucks wurde bereits in anderen Zusammenhängen wiederholt behandelt. Es muss also nur das Endergebnis dieser Darlegungen kurz wiederholt werden, nämlich dass Breite, Weite, Tiefe etc. eines jeden Ausdrucks im Leben und in der Kunst von der Breite, Weite und Tiefe jener Welt, die als Widerspiegelungsmaterial im Subjekt aufgespeichert ist, die den Ausdruck in unmittelbarer wie in vermittelter Weise bestimmt, abhängt. Dass diese Wechselbeziehung zwischen Abbilden der Wirklichkeit und affektiver Reaktion auf sie keine mechanisch geartete ist, hebt die Grundtendenz, die sich in ihr durchsetzt, keineswegs auf. Eine allgemeine Feststellung dieser Art kann selbstredend nur als prinzipielle Einführung zu dem Problemkreis der Musik als Mimesis dienen, die realen Probleme, das Was und das Wie dieser Widerspiegelung selbst müssen wir in den folgenden Betrachtungen konkret aufweisen.

Dabei ist - ebenfalls als Einführung, die die allgemein philosophischen Bestimmungen historisch ergänzt - noch zu bemerken, dass die Theorie der Künste und insbesondere die der Musik Jahrtausendlang mit einer Selbstverständlichkeit, die keiner Argumentation bedürftig schien, sie als Widerspiegelung und zwar als die des menschlichen Innenlebens aufgefasst hat. Ein solcher consensus allein kann natürlich nicht als Beweis gedeutet werden; Irrtümer können unter Umständen ganze Epochen überdauern. Hier handelt es sich aber doch um anderes, um mehr. Denn die Auffassung der Musik, als eine besondere Abart der Mimesis, betont mit einer bei den Griechen keineswegs überraschenden treffsicheren Dialektik gleich eindrucklich in der Mimesis gerade das, was die Musik ~~im~~ in den Kosmos aller Künste einführt, zugleich aber - und untrennbar davon - das, was sie von ihnen unterscheidet, was ihre spezifische Eigenart ausmacht. Es unterlag für die Griechen keinem Zweifel, dass jede menschliche Beziehung zur Wirklichkeit, die wissenschaftliche ebenso, wie die künstlerische, auf einer Widerspiegelung ihrer objektiven Beschaffenheit beruht. Die inneren und äusseren Abweichungen zwischen Musik und anderen Künsten konnten diese ihre Überzeugung nie erschüttern. Andererseits sahen sie in voller Klarheit, dass das mimetisch abgebildete Objekt der Musik sich qualitativ von dem der übrigen Kunstarten abhebt: es ist das innere Leben des Menschen. Th. Georgiades gibt eine treffende Analyse dieser Auffassung des Aulosspiels in Pindars 12. pythischen Ode: "Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmässige Wiedergabe. Die Göttin Athena war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusen-Schwester Euryade /V.20./, dass sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive Gestalt zu verleihen. Dieser überwältigende, herzerreissende Eindruck des als Wehklage sich äussernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise 'dargestellt' / μιμησις V.21./. Die Wehklage wurde in Kunst / τέχνη /, in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. Athena hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten / διαλέξαται :V.8./. Pindar...unterscheidet zwischen dem Leid und dem geistigen Schauen des Leides. Das eine, der Affektausdruck selbst, ist menschlich, ist Merkmal des Lebens, ist Leben selbst. Das andere aber, dass dem Leid durch die Kunst objektive Gestalt verliehen wird, ist

göttlich, ist befreiend, ist geistige Tat." ¹⁾ Man sieht hier die Reife im ästhetischen Denken der griechischen Antike. Während viele - oft sogar sonst nicht unbedeutende - moderne Autoren den Affekt mit seiner mimetischen Darstellung verwechseln oder zumindest diese aus jenem einfach und direkt herauswachsen lassen, ist hier Pindar der qualitative Sprung zwischen beiden gerade die Hauptsache. Die mythische Darstellung geht gerade darauf aus, diesen Sprung hervozuheben: indem die Mimesis des Schmerzes als göttliche Erfindung erscheint, während dieser Selbst etwas bloss menschliches ist, ist einerseits jede Verwechslung, jedes Ineinander-verschwimmen von vorneherein ausgeschlossen, obwohl andererseits dieselbe Darstellung ein jedes Subjektivieren ausschliesst und das "Göttliche" eben als Mimesis, als Widerspiegelung des menschlichen ^{Lebens} ~~Gegensatzes~~ über den gewöhnlichen menschlichen Alltag erhebt. Es ist nicht ohne Interesse festzustellen, dass der wichtige Gedanke von Aristoteles: dass was im Leben hässlich oder unangenehm sei, könne mimetisch eine Freude bereiten, sich schon bei Pindar vorfindet.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die Entwicklung dieser Auffassung detailliert zu verfolgen. Wir führen nur die allgemein bekannte Stelle aus der "Politik" von Aristoteles an, wo dieser mimetische Charakter der Musik, mit seinem spezifizierten Objekt schon ohne jede Mythologie, rein philosophisch zum Ausdruck gelangt, wo zugleich - was uns später beschäftigen wird - die seelischen Voraussetzungen, die moralischen Folgen einer solchen Widerspiegelung genau bestimmt werden: "Die Rhythmen und Melodien kommen als Abbilder dem wahren Wesen des Zornes und der Sanftmut, sowie des Mutes und der Mässigkeit wie ihrer Gegenteil, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen, und unser Gemüt wird umgestimmt. Nun ist aber von der angenommenen Gewohnheit, sich über das Aehnliche zu betrüben oder zu erfreuen, nicht weit bis zu dem gleichen Verhalten gegenüber der Wirklichkeit." ²⁾ Es kann ruhig behauptet werden, dass dieses mimetische Wesen ~~xxx~~ der Musik von der gesamten Aesthetik - wieder: bis auf die jüngste Vergangenheit und die Gegenwart ^{anerkannt} wird. Sogar ein so prominenter Vertreter des erkenntnistheoretischen

Subjektivismus und des philosophischen Irrationalismus wie Schopenhauer begründet seine, sonst phantasmagorische und metaphysische Theorie der Musik auf ihren mimetischen Charakter¹. Auch er ist bestrebt, das Spezifische der musikalischen Mimesis von ~~den übrigen~~ der der übrigen Künste zu trennen, ohne diese selbst in Zweifel zu ziehen. Er sagt dementsprechend: "Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind."³⁾ Uns interessiert hier nicht der idealistische Charakter dieser Lehre, die, ganz so, wie die Schellingsche, die Mimesis als eine Abbildung der Ideen fasst, auf plotinischer Grundlage die kunstfeindliche "Nachahmung der Nachahmung" Platons korrigieren²⁾, denn für das Problem, das uns jetzt beschäftigt, fällt diese Differenz nicht schwer in die Waagschale. Zu erwähnen ist nur, dass Schopenhauer in der detaillierten Ausführung seinen Grundgedanken nicht konsequent zuendeführt³⁾, sondern unter dem Einfluss der romantischen Naturphilosophie, die verschiedenen Elemente der Musik auf verschiedene Stufen der Naturerwicklung bis zum Menschen als ihre Abbilder bezieht, wodurch die eben angeführte These zumindest verbessert wird.⁴⁾ Denn damit hört die spezifische Mimesis der Musik, die die Griechen so klar erkannt haben, auf. Die der Innerlichkeit als solche, nicht bloss einer, die simultan mit ihrem auslösenden ^{Nachlass} gestaltet wird, oder gar ^{nicht} auf die Gestaltung der Aussenwelt beschränkt, um dadurch das Innerliche zu evozieren.

Gerade darin kommen nun die eigentlichen Schwierigkeiten der Mimesis in der Musik zum Ausdruck. Um den richtigen ^{Zusatz = gang} zum Problem selbst zu eröffnen, müssen wir uns vor allem mit zwei - dem Anschein nach ~~entgegengesetzten~~ - entgegengesetzten Auffassungen auseinandersetzen, die jedoch beide das wesentliche Grundprinzip vertreten, dass sie die Musik unmittelbar an Naturphänomene anknüpfen und sie aus ihnen direkt abzuleiten versuchen. Wenn wir als Repräsentanten der ersten Richtung Herder auswählen, so wissen wir genau - und seine von uns sogleich zitierten Anschauungen zeigen es hinreichend deutlich - dass ihm der rein menschliche Charakter der Musik keineswegs fern lag, dass er vielmehr gerade diesen aus allgemein naturphilosophischen Voraussetzungen, aus der Fassung des Menschen als reines Naturwesen abzuleiten versucht hat. Indem hier, wie überall, wo die Rolle der Arbeit, ihre gesellschaftlichen und psychologischen Konsequenzen /ich erinnere an die Signalsystem 2 und 1'

vernachlässigt werden, entsteht aus dem an sich berechtigten Bestreben, die schroffe metaphysische Trennung zwischen künstlerischer Tätigkeit und naturhafter Existenz des Menschen aufzuheben, ein Chaos konfuser Bestimmung. Herder führt über dieses Problem in seiner "Kalligone" aus: "Alles also, was in der Natur tönt, ist Musik; es hat ihre Elemente in sich; und verlangt nur eine Hand, die sie hervorlocke, ein Ohr, das sie höre, ein Mitgefühl, das sie vernehme. Kein Künstler erfand einen Ton, oder gab ihr eine Macht, die er in der Natur und in seinem Instrument nicht habe; er fand ihn aber und zwang ihn mit süsser Macht hervor."⁵⁾ Die Verworrenheit Herders äussert sich nicht nur darin, dass er seinen paradoxen Einleitungssatz sofort zurücknimmt, sondern auch darin, dass er diesen Rückzug ganz ohne Bewusstheit vollzieht, ohne zu bemerken, dass ein Ohr, das Musik zu hören imstande ist, ein Künstler, der diese hervorlockt, ein Instrument, das er benützt, von der Natur durch einen Sprung - den ^{ger} gesellschaftlichen Entwicklung auf Grundlage der Arbeit - getrennt sind. Die Tatsache, dass auch das Tönen des Instruments von Naturgesetzen bestimmt ist, unterscheidet es ^{noch} ~~doch~~ nicht von anderen Arbeitsprodukten, wohl aber die Zweckmässigkeit in den erzielten Effekten, von jedem einfachen Naturphänomen. In dieser Hinsicht, in der Erkenntnis des spezifischen Wesens der Musik, ~~z~~ ihrer Voraussetzungen, ihrer Mitte, etc. steht der Mythos Pindars philosophisch weit höher, als die Position Herders.

Man kann aber auch von einem anderen naturphilosophischen ^{sn} Affekt an die Musik herantreten: von der der Wesensbetrachtung, im Gegensatz zum Stehenbleiben Herders bei der sinnlich-unmittelbaren Oberfläche. Es ist ohne Frage eine ungeheure, epochemachende ~~st~~ wissenschaftliche Leistung der Pythagoräer~~xxxx~~ gewesen, dass sie in der zahlenmässigen Beschaffenheit der Dinge das Vehikel zu ihrer wissenschaftlichen Erkennbarkeit entdeckt haben. Ohne hier die Bedeutung und die Schranken dieser Lehre, deren Einfluss auf die Philosophie der Musik von heute kaum mehr aufdeckbaren Anfängen bis zu Keppler und zu der Renaissance-Philosophie reicht, ~~w~~ würdigen zu können, muss doch gesagt werden, dass in ihrer direkten Anwendung auf die Erscheinungen der Natur, und noch mehr auf die Musik auch grosse Gefahren verborgen sind, deren prinzipielle Grundlagen wir hier wenigstens kurz berühren müssen, ~~mit~~ natürlich in erster Reihe als Fallgruben für die Theorie der Musik; im Zusammen-

hang damit ist es aber unvermeidlich, auch einige allgemeinen Fragen der Beziehung von Mathematik und objektiver Wirklichkeit kurz zu berühren. Den ersten gewichtigen Einwand gegen die pythagoräische Weltkonzeption und wissenschaftliche Methode finden wir in der Polemik von Aristoteles; sie ist mit seiner Ablehnung der platonischen Ideenlehre, die ja in manchen Punkten an den Pythagoräismus anknüpft, eng verbunden. Wie bei den platonischen Ideen, lehnt Aristoteles auch bei den Zahlen und Zahlenverhältnissen jede von den Phänomenen unabhängige, in sich völlig selbständige, diese kausal bestimmende Existenz ab. Es ist nun sehr interessant, dass Aristoteles die Abwehr der Ideenhaftigkeit der Zahl mit dem Inden^vordergrundschieben des Zahlenverhältnisses, dass er nicht als Idee, sondern als konkrete, an die materielle Substanz gebundene Bestimmung der Gegenstände auffasst, verbindet. Er führt aus: "Zum Beispiel wenn Kallias ein Zahlenverhältnis von Feuer, Erde, Wasser und Luft ist, so wird auch die Idee ein Zahlenverhältnis sein, von gewissen anderen Bestandteilen, die ein Substrat ausmachen, und der Mensch an-sich, ob er nun eine Zahl ist oder nicht, wird jedenfalls nicht eine Zahl schlechthin sein, sondern ein zahlenmässiges Verhältnis zwischen gewissen Elementen, und also wird die Idee keine Zahl sein."⁶⁾ Natürlich spielen Zahlenverhältnisse schon bei den Pythagoräern, in Platons "Timaios" etc. eine wichtige Rolle. Die Bedeutung dieser Kritik von Aristoteles liegt aber nicht einfach darin, dass das Zahlenverhältnis diese wichtige Bedeutung erlangt, sondern darin, dass die metaphysisch², die Substanz aller Dinge erhebende Macht des Mathematischen, des Zahlenmässigen, rein Quantitativen gebrochen wird, dass es in die Reihe der verschiedenen wichtigen Gegenstandsbestimmungen, als eine unter mehreren eingefügt wird, dass es deshalb nicht als letzthiniger Garant der objektiven Wahrheit erscheint, dass vielmehr seine Wahrheit selbst an den Tatbeständen der objektiven Wirklichkeit gemessen werden muss.

Das bei Aristoteles bloss Angedeutete erhält seine konkrete Gestalt und genau bestimmte systematische Stelle in Hegels Lehre vom Mass und von den Massverhältnissen. Die grosse Leistung Hegels besteht vor allem in der Klärung der Beziehungen von Qualität und Quantität ~~zueinander~~ zueinander. Wir haben bereits in anderen Zusammenhängen auf einige Hauptmomente dieser Theorie verwiesen, vor allem auf die ursprüngliche Gegebenheit der Qualität und auf die Quantität als ihre Aufhebung, als ihre erste Annäherung an das Wesen.

die Quantität

Indem jedoch letztere sich vollständig entfaltend und die ihr immanente Bestimmungen in Vorschein bringt, nimmt sie, zum Mass der Gegenständlichkeit geworden, - ohne ihre quantitative Wesensart zu verlieren, ohne aufzuhören, Ausdruck der quantitativen Beschaffenheit und Veränderung der Objekte zu sein - die früher aufgehobene Qualität in sein eigenes Bestimmtheitssein ein: "Das Mass ist zwar äusserliche Art und Weise, ein Mehr oder Weniger, welches aber zugleich ebenso in sich reflektiert, nicht bloss gleichgültige und äusserliche, sondern an sich seiende Bestimmtheit ist; es ist so die konkrete Wahrheit des Seins das Mass ist die einfache Beziehung des Quantums auf sich, seine Bestimmtheit an sich selbst; so ist das Quantum qualitativ." ²⁾ Damit ist das Mass als Einheit von Quantität und Qualität untrennbar an das Sein der Einzeldinge, ihrer Beziehungen, ihrer Gesetzmässigkeiten etc. geknüpft: "Aber jedes Existierende hat eine Grösse, um das zu sein, was es ist, und überhaupt, um Dasein zu haben." ³⁾ So wird das Mass zu einer Kategorie des Daseins; jede Spur jener "Ideenhaftigkeit", jenes abstrakten Schwebens in einem Himmelreich oberhalb und jenseits der konkreten Gegenständlichkeiten, die, wie wir eben gesehen haben, Aristoteles bei Pythagoras und Platon bekämpfte, ist aus seinem Begriff verschwunden und damit auch die eines jeden fetischisierenden Gegensatzes zwischen Quantität und Qualität, die im gegenwärtigen Denken - man denke etwa an Bergson - noch immer stark verbreitet ist. "Das Mass ist so", sagt Hegel, ⁴⁾ "das immanente quantitative Verhalten zweier Qualitäten zueinander." Je kompliziertere Verhältnisse mit diesen Bestimmungen gedanklich gespiegelt werden, je mehr sich die Abbildung nicht bloss auf statische Daseinsverhältnisse beschränkt, je mehr sie auch die dynamischen allgemeingesetzlichen Beziehungen in den Zusammenhängen der Phänomene, ihrer Bewegungen etc. ausdrückt, desto prägnanter kommt die unzertrennbare Verbundenheit von Quantität und Qualität als Daseinsbestimmungen - im Gegensatz zu den platonischen Ideen - zur Geltung. Schon einfache Formen, wie $2r\pi$ oder $r^2\pi$ bestimmen das Gradesosein, die spezifische Qualität, das Fürsichsein des Kreises im Verhältnis zu allen anderen krummen Linien, und Hegel beruft sich in seinen weiteren Darlegungen über die Philosophie des Masses und der Massverhältnisse mit Recht auf die Leistungen von Kepler und Galilei. Die bekannte, von Hegel entdeckte Notenlinie der Massverhältnisse, das Umschlagen von Quantität und Qualität und viceversa ist nur das dialektisch-dynamische Explicitwerden jener inneren - im Wesen der Dinge funktierten - Beziehung von Quantität

und Qualität, deren gedankliche Widerspiegelung die logische Kategorie des Masses ist.

Damit ist aber erst das richtige Verhältnis des Denkens, als Erkenntnis der Wirklichkeit zu jener Welt des "rein" Quantitativen bestimmt, die in der Mathematik ihre wissenschaftliche Form erhalten hat. Es ist klar, - und darin begründet sich ihre grosse, unbegrenzt scheinende, faszinierende Macht -, dass die immanente Dialektik in der Entfaltung der so entstehenden Bestimmtheiten, der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit, indem ihr Wesen auf dieses System von quantitativen Verhältnissen reduziert wird, indem aus dieser Reduktion ein "homogenes Medium" sui generis entsteht, Gegenständlichkeit und Gegenstandsbeziehungen mit einer sonst unerreichbaren Genauigkeit und Einheit auszudrücken fähig wird, ja dass sogar Fälle möglich sind, in denen diese Dialektik auf Wirklichkeiten früher auftritt, als Beobachtungen oder Experimente dazu fähig wären. Das ändert jedoch nichts an der Grundtatsache, dass das Wahrheitskriterium eines jeden mathematisch bestimmten Massverhältnisses die Wirklichkeit selbst, d.h. das qualitative Gradesosein des betreffenden Phänomens /im eben ange deuteten Hegelschen Sinne/ bleibt. Denn die immanent mathematische Entfaltung der quantitativen Seite der Massverhältnisse beleuchtet zwar eine unendliche oder jedenfalls unerschöpfbar scheinende Reihe von Möglichkeiten; welche von diesen aber in Wahrheit auf die objektive Wirklichkeit ^{zu kommen} auftritt, kann mit den der Mathematik immanenten Mitteln unmöglich entschieden werden. Schon die Tatsache, dass ausschlaggebend wichtige physikalisch-mathematische Formen Konstanten enthalten, weist deutliche in die Richtung einer solchen Problematik. Natürlich ist die Konstante erst recht vom quantitativer Beschaffenheit, jedoch gerade dadurch äussert sich ein ganz spezifisches Gradesosein des betreffenden Wirklichkeitszusammenhangs, des qualitativ besonderen Charakter eines besonderen Daseins, einer besonderen Beziehung etc. Planck sagt deshalb mit vollem Recht - von seiner eigenen Entdeckung in der Quantenphysik ^{ch} treffend -: "Diese Konstante ist es, ein neuer geheimnisvoller Bote aus der realen Welt, welcher sich bei den verschiedenartigsten Messungen immer wieder aufdrängte und immer hartnäckiger einen eigenen Platz beanspruchte." ¹⁰⁾ Es ist also die Wirklichkeit selbst, die auf dem Wege der desanthropomorphisierenden Methoden der ~~Ex~~ Physik aus der unendlich scheinenden Anzahl der rein mathematischen Möglichkeiten jenes Massverhältnis auswählt, das ein reales Dasein mit den Quali-

täten seines Gradesoseins in der jeweils erreichbaren festen Annäherung adäquat widerspiegeln. / Dass dabei auch die mathematische Ableitung, Ausarbeitung und Formulierung des aus der Wirklichkeit selbst gewonnenen Massverhältnisses eine grosse Rolle spielt, ist selbstverständlich, ändert aber weder erkenntnistheoretisch noch methodologisch die hier zitierte fundamentale Sachlage./

Wenn wir nun von hier uns unserer eigentlichen Zielsetzung der Erkenntnis dieser Verhältnisse in der Musik zuwenden, so muss sowohl das betont werden, was für beide Sphären gleichermassen gilt, wie das, ~~in~~ worin sie sich voneinander grundsätzlich unterscheiden. Das methodologisch Gemeinsame hat Hegel in seinem von uns herangezogenen Betrachtungen richtig beschrieben. Er sagt über die Musik: " Auch der einzelne Ton hat erst seinen Sinn in dem Verhalten und der Verbindung mit einem anderen und mit der Reihe von anderen; die Harmonie oder Disharmonie in solchem Kreise von Verbindungen macht seine qualitative Natur aus, welche zugleich ~~xxxxx~~ auf quantitativen Verhältnissen beruht, die eine Reihe von Exponenten bilden, und die Verhältnisse von den beiden spezifischen Verhältnissen sind, die jeder der verbundenen Töne an ihm selbst ist. Der einzelne Ton ist der Grundton eines Systems, aber ebenso wieder einzelnes Glied im Systeme jedes anderen Grundtons. Die Harmonien sind ausschliessende Wahlverwandschaften, deren qualitative Eigentümlichkeit sich aber ebenso sehr wieder in die Aeusserlichkeit bloss quantitativen Fortgehens auflösen." ¹¹⁾ Damit erscheint hier dieselbe Gedoppeltheit des Quantitativen und des Qualitativen wie in der Physik, ihr wechselseitiges Umschlagen ineinander bei Beibehalten der eigenen Existenz und der eigengesetzlichen Wachstumsmöglichkeiten ~~jeiner~~ jedes der beiden kategoriellen Komponenten, natürlich mit allen Folgen, die diese Bewegungen für ihre Einheit haben. Schon daraus müsste die Konsequenz gezogen werden, dass - mutatis mutandis, wie sogleich gezeigt werden muss - das oben statuierte Wahrheitskriterium auch für das Gebiet der Musik gilt, nämlich die Herrschaft des faktisch Wahren über ~~die~~ ^{das} bloss formal fundierte mathematisch Mögliche. Die Richtigkeit dieser Analogien ist leicht verifizierbar. Bekanntlich werden in der Musiktheorie die quantitativen bestimmbar Massverhältnisse der Töne von verschiedenen Gesichtspunkten systematisch geordnet und aus ihnen Regeln für die musikalische Durchführung abgeleitet. Wenn es eine Kunst gibt, in der solche Regeln ernst genommen, erkannt, wirklich angeeignet werden müssen, so ist es die Musik; freilich nicht sie allein, aber sie in erster Reihe. Die

Biographie gerade der bedeutendsten Neuerer zeigt, dass sie stets eine solche Schule durchmachen mussten, um imstande zu sein, das Neue in einer künstlerisch angemessenen, nicht dilettantischen Weise ^{us}medikalisch zu formulieren; wie ja überhaupt die Grenzlinie zwischen künstlerischem Niveau und Dilettantismus in der Musik viel strenger und rationell beweisbar^{er} gezogen ist, als in den anderen Künsten. Andererseits gilt auch hier das früher über die Physik Dargelegte: das genaue Einhalten der "Regeln" der Kompositionslehre, auch wenn es nicht in einem Pedantismus, in einer Schülerhaftigkeit steckenbleibt, auch wenn es vom Standpunkt des theoretischen Fachmannes nicht ~~zu~~ ^{nur} richtig, sondern sogar geistvoll, originell etc. ist, bietet noch keinerlei Gewähr dafür, dass dabei ein echtgeborenes musikalisches Kunstwerk entsteht. Die Musiktheorie ergibt nur Möglichkeiten, nur sozusagen negative Bedingungsgesetze - das auch diese für die Musik spezifische Schranken aufweisen, wird uns später beschäftigen - ~~strenge~~ die Verwandlung der theoretischen Möglichkeit in künstlerische Wirklichkeit beruht auch hier darauf, dass jene auf eine solche Wirklichkeit auftrifft, die diese zu widerspiegeln und mimetisch zu gestalten berufen ist.

Damit sind wir aber bei dem entscheidenden Unterschied, bei dem trennenden Gegensatz der beiden Sphären der Widerspiegelung, Physik und Musik in ihrer Beziehung zum Mathematischen angelangt. Wir können jedoch über das Auftreffen auf die Wirklichkeit in der Musik nichts Konkretes aussagen, bevor ihr Objekt, das Was ihrer Widerspiegelungsart, sowie das ~~an~~ Subjekt-Objekt^{er}verhältnis in ihr, die ihr Wie bestimmt, nicht hinreichend geklärt ist. Wir sind dabei von der schon in der griechischen Antike allgemein herrschenden Anschauungen ausgegangen, dass das Objekt der musikalischen Widerspiegelung, die menschliche Innerlichkeit, das menschliche Gefühlsleben ist. Hier muss jeder Versuch eines Konkretisierens einsetzen. Unmittelbar und ursprünglich ist aber diese Innerlichkeit als - relativ - selbständige Sphäre des menschlichen Lebens garnicht vorhanden. Sie ist ein Produkt ~~des~~ ^{der} gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit, und wir werden sehen können, dass ihr Gestaltwerden und ihre Entfaltung eine genaue Parallelität zum Entstehen und Erblühen der Musik als selbständiger Kunst aufweist. Wir haben seinerzeit die Beziehung von Arbeit und Rhythmus, auf die Forschungen Büchers gestützt, untersucht. Danach müsste das objektive, den Arbeitsvollzug ordnende und darum erleichternde Funktionieren des Rhythmus in den Vordergrund gestellt werden. Wenn

wir nun dieses Phänomen von der subjektiven Seite betrachten, so sehen wir, dass diese Abnahme der Anstrengungen, bei Zunahme des Arbeitseffekts, den Umfang einer Befreiung der Innerlichkeit, des ~~So~~ sichauslebens der die Arbeit begleitenden Empfindungen und damit des Gefühlslebens des ganzen Menschen mit sich führt. Wie in der Gedankenwelt des Menschen die Steigerung der Arbeitsproduktivität ein gesteigertes Beherrschen der Aussenwelt, vor allem durch die Musse, aber nicht nur durch sie, sondern auch infolge der geringeren Inanspruchnahme des Menschen im Arbeitsprozess selbst, auslöst, so auch auf dem Gebiet der Innerlichkeit des Gefühlslebens.

Wenn wir nun diese etwas näher ins Auge fassen wollen, so muss - modernen Vorurteilen gegenüber - die Gebundenheit eines jeden Empfindungsaktes an die ihn auslösende Aussenwelt hervorgehoben werden, die elementare Tatsache, dass die menschlichen Gefühlsreaktionen ursprünglich ihrem Wesen nach konkret, d.h. mit dem auslösenden Anlass aus der umgebenden Gegenstandswelt untrennbar verbunden sind. So viel gemeinsames die wichtigsten Affekte wie Furcht oder Hoffnung, Liebe oder Hass etc. besitzen mögen, sie haben sicher sehr langen Zeitspannen hindurch in konkret äusserst differenzierten Formen existiert und gewirkt, bevor die Menschen sie als solche Affekte auf einen solchen gedanklich vereinigenden Begriffsnenner gebracht haben. Und es ist selbstverständlich, dass dieser sprachlich-begrifflichen Subsumption unter eine der einheitlichende Bezeichnung ihre ~~empfindungs~~ empfindungsmässige Synthese zu ~~Miteinander~~ verwandten Gruppen und Untergruppen vorangegangen ist. Diesen Prozess haben wir früher bei der Behandlung der Sprache, des sprachlichen Ausdrucks der Objektswelt bereits berührt und auf das sehr späte Entstehen sogar von derart unmittelbaren sinnlichen Verallgemeinerung, wie die Farben sind, hingewiesen. Dass diese Entwicklungsrichtung für das Innenleben noch gesteigert gilt, ist von selbst einleuchtend. Denn je primitiver eine Sprache ist, desto entschiedener drückt sie das Innerliche nicht direkt aus, sondern auf dem Umweg der Darstellung jener Aussenwelt, in welcher sie erweckt wird und zur Entfaltung gelangt. Gehlen zitiert richtig den Ausspruch Madame de Staels über die Antike im Gegensatz zu ihrer Zeit: "Die Alten hätten nie aus ihrer Seele ein Objekt der Dichtung gemacht." ⁽²⁾ Da unsere am weitesten zurückgreifenden Kenntnisse sich auf bereits relativ hohe Entwicklungsstadien beziehen, zwingt sich uns die Folgerung auf, dass diese Lage in ganz anfänglichen Zuständen

Aussagen
enthalten
und sie in
sität etc.
unmittelbar
Empfindung
sondern Liebe
person in

wir nun dieses Phänomen von der subjekt
sehen wir, dass diese Abnahme der Anst
Arbeitseffekts, den Umfang einer Befre
Sozialauslebens der die Arbeit begleit
des Gefühlslebens des ganzen Menschen
Gedankenwelt des Menschen die Steigerung
ein gesteigertes Beherrschen der Aussen
Musse, aber nicht nur durch sie, sondern
Inanspruchnahme des Menschen im Arbeits
so auch auf dem Gebiet der Innerlichkeit

Wenn wir nun diese etwas näher
so muss - modernen Vorurteilen gegenüber
jeden Empfindungsaktes an die ihn auslö
hoben werden, die elementare Tatsache,
fühlsreaktionen ursprünglich ihrem Wesen
auslösenden Anlass aus der umgebenden
verbunden sind. So viel gemeinsames die
Furcht oder Hoffnung, Liebe oder Hass
sicher sehr langen Zeitspannen hindurch
renzierten Formen existiert und gewirkt
solche Affekte auf einen solchen gedant
nenner gebracht haben. Und es ist selb
sprachlich-begrifflichen Subsumption un
Bezeichnung ^{der} ihre ~~empfindungs~~ empfindungsma
verwandte Gruppen und Untergruppen vor
zess haben wir früher bei der Behandlung
lichen Ausdrucks der Objektswelt berei
späte Entstehen sogar von derart unmit
meinerung, wie die Farben sind, hingew
lungsrichtung für das Innenleben noch
einleuchtend. Denn je primitiver eine
dener drückt sie das Innerliche nicht
Umweg der Darstellung jener Aussenwelt
wird und zur Entfaltung gelangt. Gehle
sprache Madame de Staels über die Anti
"Die Alten hätten nie aus ihrer Seele
macht." ⁽²⁾ Da unsere am weitesten zurückg
bereits relativ hohe Entwicklungsstadi
die Folgerung auf, dass diese Lage in

So wenig in ihnen konkrete Aussagen
über das sie erweckende Objekt enthal-
ten sein müssen, so stark sind sie in
ihrem Inhalt, in ihrer Intensität etc.
an ihre Auslöser gebunden, unmittelbar
erscheint kein Affekt, keine Empfindung
der Liebe oder des Hasses, sondern Liebe
oder Hass einer bestimmten Person in
einer bestimmten Lage.

in noch ausgeprägterer Weise die ^Herrschende sein musste.

Das Erwecken, Organisieren, Bewusstmachen /im weitesten Sinne des Wortes/ der Affekte und Empfindungen vollzieht sich deshalb auf der Linie der Mimesis und ihrer Wirkungen auf ihre Ausüben, Zuschauer und Zuhörer. Es ist uns dabei bekannt, ~~da~~ eine wie wichtige Rolle - auch in dieser Hinsicht - der ~~Rück~~ Rhythmus bereits im Arbeitsprozess spielt, dass gerade durch sie die Anfänge ~~der~~ uns hier interessierenden Freisetzung der Innerlichkeit erfolgen. Diese Tendenzen erhalten eine qualitative, sprunghafte Steigerung in der Mimesis durch sie. Wir wissen bereits aus früheren Betrachtungen, dass dabei das Künstlerische keineswegs ihr ursprüngliches Ziel war, dass sie vielmehr als notwendige Folge der magischen Betrachtungsweise der Wirklichkeit, der magischen Bestrebung, die verborgen wirkende Kräfte und Mächte, wie das Menschliche Leben beherrschen, im gewünschten Sinn zu beeinflussen, wenn nötig, auszuschalten, oder wenigstens zu hemmen, entstanden sind. Der künstlerisch evokative Charakter der Mimesis entsteht dabei als teilweise unbeabsichtigtes Nebenprodukt. Wir sagen teilweise, denn eine bestimmte Evokation ist in der magischen Mimesis ~~nicht~~ ^{mit} gedacht und ~~nicht~~ ^{mit} gewollt, nur ist es - vom Standpunkt der Magie - weitgehend zufällig, dass das Evokative ~~der~~ Mimesis im Laufe ihrer Entfaltung immer entschiedener einen ästhetischen Weg einschlägt. Die für uns entscheidenden Züge der Musik als Mimesis des menschlichen Innenlebens, der Affekten, Empfindungen etc. entwickelt ⁿ sich dementsprechend unter einer magischen Hülle, als - sozusagen technisches - Hilfsmittel magischer Zielsetzung, allmählich zur Selbständigkeit des Ästhetischen. Wobei gleich eingangs zu bemerken ist, dass ihr vollständiges Aufsichselbstgestelltsein das Ergebnis einer äusserst langwierigen Entwicklung ist, dass es eine sehr lange Zeit dauert, bevor sie aufhört, der Begleiter /eigentlich: der ästhetischer entscheidender Organisator/ anderer mimetischen Darstellungsweisen des Tanzes, des ^{ausgesprochenen} Gesanges zu sein. Bevor wir aber auf diese ihre reine Erscheinungsweise und deren gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen eingehen können, müssen wir diese ihre ursprüngliche Funktion etwas näher ins Auge fassen, denn erst deren Verständnis macht den Weg frei zum wirklichen Verständnis dessen, was die Mimesis in der Musik eigentlich ist.

Um zuerst vom Rhythmus zu sprechen, haben wir dreierlei Erscheinungen vor uns. Erstens rhythmische Bewegungen von Lebewesen, die wir bereits im Tierreich aufgezeigt haben; diese sind biologisch begründete Tatsachen - einerlei ob sie auf unbedingten oder zu unbedingt gewordenen bedingten Reflexen beruhen -, die die Anpassung an

fest fixierten

die Umwelt erleichtern, die R_eaktionen des betreffenden Tieres auf sie wirksamer machtⁿ; in Bezug auf die Ganzheit seines Lebens jedoch Episoden ohne wesentlichen Folgen bleiben. Zweitens der Rhythmus, der in der A_rbeit entsteht; er trägt den S_tempel jenes qualitativen Sprunges an sich, der die Arbeit überhaupt von jeder bloss biologischen R_eaktion auf die Aussenwelt unterscheidet. Es wird nämlich durch ihn ein räumlich-zeitlicher Prozess im Interesse eines vom Menschen gestellten Zwecks, der E_rleichterung der Arbeit und der Steigerung ihres E_ffekts, bewusst organisiert. Der Akzent liegt auf der Organisation, denn dieser Rhythmus ist kein "natürlicher" mehr, sondern ein "künstlicher", der aus dem Abstimmen aufeinander der vom Standpunkt des A_rbeitsprozesses günstigsten B_ewägungen, ihrer zeitlichen Folge etc. und der für den Arbeitenden am wenigsten ermüdenden Handgriffen entsteht. Dass die dadurch zustandekommende Erleichterung^x des Arbeitsvollzugs angenehme Empfindungen auslöst, ist eine selbstverständliche Folge, aber vom S_tandpunkt der objektiven Zielsetzung ein Nebenprodukt. F_reilich die bewusste Organisiert^hheit wirkt auch - gleichviel wie weit spontan oder bewusst - auf das arbeitende Subjekt, und zwar vorerst in der Richtung der entscheidener^{en} B_etonung des Rhythmus durch begleitenden G_esang, der, wie Bücher hervorhebt, anfangs vermutlich keinen Text hatte, und nur die die Arbeit als solche unmittelbar spiegelnden Empfindungen durch Ausrufe zum Ausdruck brachte. Die Texte der überkommenen ältesten Arbeitslieder stammen aus verhältnismässig viel späteren Perioden, aus Zeiten nach der Auflösung des Urkommunismus, aus denen der Sklavenarbeit. Der blosse Arbeitsrhythmus wird also jetzt schon mit Worten, mit deren musikalischen B_egleitung erfüllt, in denen bereits die Stellung des ganzen Menschen zu der jeweiligen spezifischen Arbeit, seines subjektiven B_eziehung zu ihrer G_esamtst^{ell}ung in seinem Leben, zu den Arbeitsbedingungen, Arbeitsverhältnissen überhaupt, ^{zu} zum Inhalt^e der Mimesis der Empfindungen ^{ersteren} werden. Die Übergänge zwischen beiden E_tappen, die für das Hervortreten von Melodie und Harmonie äusserst ^{ist} wirklich wären, ~~gingx~~ sind meines Wissens nicht bekannt. /Der V_erfasser benützt auch diese G_elegenheit, offen zu erklären, dass er auf dem Gebiet der Musik und ihrer Geschichte nicht den Anspruch auf fachmännische Kompetenz erheben kann./

Diese entwickeltere Phase des Arbeitslieds zeigt also bereits die klaren Anzeichen der dritten Stufe, der entwickelt mimetischen. Dieses M_oment ist bei dem anderen Anwendungsgebiet

der Musik in allen primitiven Gesellschaften, beim Tanz noch augen-
fälliger. Denn der Tanz ist von Anfang an evidenter Weise mimeti-
schen Charakters, und zwar die Abbildung der wichtigsten Lebensbe-
tätigungen des anfänglichen Menschen /Krieg, Jagd, Ernte, etc./
Wir haben uns mit dieser Frage an anderer Stelle bereits eingehend
beschäftigt; hier richtet sich unsere Aufmerksamkeit nicht so sehr
auf den Tanz selbst, dessen Wesensart als Mimesis keiner Erklärung
bedarf, ~~sondern~~ als auf die Rolle der Musik in ihrer spontan ins
Aesthetische umschlagenden, menschlich-evokative^m Wesensart. Dabei
ist vor allem die wichtige Tatsache hervorzuheben, dass ein sehr
grosser Teil^v im Tanz mimetisch abgebildeten Handlungen nicht zu jener
Gruppe der Verrichtungen gehört, die, wie viele Arten der Arbeit,
schon im Alltagsleben einer Rhythmisierung unterworfen war; eine
so wichtige Rolle, die dadurch erzielten Geschicklichkeiten etwa
bei Jagd oder Krieg spielen mögen, die in diesen Gebieten entstehenden
zweckmässigen Bewegungen können im Leben selbst keine ^{best. bestimmte} statische und
stets wiederkehrende rhythmische Anordnung erfahren; ihre Rhyth-
misierung, die im Tanz erfolgt, ist also eine primär mimetische,
von mimetisch-evokativen und nicht von arbeitstechnisch zweckmässigen
Zielsetzungen bestimmt. Diese Priorität des Mimetischen bezieht
sich jedoch auch auf Arbeitsprozesse, die schon in der Wirklichkeit
rhythmisiert sind /Sähen, Mähen x etc./ . Denn für die Arbeit selbst
gilt naturgemäss die Vorschrift, dass eine jede ihre eigene, aus
ihrer spezifischen Art entspringende Rhythmik besitzen muss; es
kann bei ihnen also weder einen rhythmisierten Zusammenhang zwi-
schen verschiedenen Verrichtungen, noch rhythmische Übergänge, Über-
leitungen aus der einen in die andere geben; jeder Arbeitsprozess
ist aus technischen Gründen isoliert und für sich rhythmisiert.
Wir haben aber in einer früheren Analyse des Tanzes aufgezeigt,
dass ein jeder - mag er noch so vielerlei menschliche Bewegungs-
komplexe umfassen - vom Standpunkt des sozialen Auftrags, den die
Magie stellt, eine Einheit zu bilden hat. Umsomehr als, wie eben-
falls seinerzeit gezeigt wurde^{ch}, auf die magische Zielsetzung die
evokative Wirkung, zumindest als unentbehrliches Moment in sich
begreift, als öffentlich-unmittelbares Zeichen, gewissermassen
als gefühlsmässige Garantie der Beeinflussung der transzendenten
Mächte. Aus alledem folgt eine einheitliche musikalisch-mimetische
Bearbeitung je einer zusammenhängenden Tanzgruppe, wodurch schon
rhythmisch der Arbeit gegenüber völlig neue Aufgaben gestellt sind:
voneinander qualitativ verschiedene - und ihre Verschiedenheit auf-

Mimetischer
Charakter

Viel

bewahrenden - Bewegungskomplexe nicht bloss einheitlich aneinanderzufügen, sondern in einer, Spannungen und Entspannungen evozierender Weise, auseinander entstehen zu lassen, diese dynamischen Zusammenhänge einem krönenden Ende entgegenzuleiten und das Ganze in diesem Gipfeln zu lassen.

Es ist klar, dass diese Zielsetzung ~~en~~ - und sie stammt noch unmittelbar aus der Magie und enthält lange Zeit nur spontan-unbewusst ästhetische Bestimmungen - weit über das bloss rhythmische Anordnen von Bewegungen hinausgehen muss. Indem dabei die verschiedensten Affekte mimetisch evoziert werden sollen, muss die begleitende, die in und durch das Begleiten die konkrete Mimesis organisierende Musik selbst mimetische Elemente in sich ausbilden, denn nur durch diese kann ein mimetischer Vorgang zur vollen inneren Entfaltung, zu einer aus der Immanenz organisch herauswachsenden gediegenen Geordnetheit geführt werden. Es entsteht Melodie und Harmonie als mimetische Ausdrucksweisen der die Begebenheiten begleitenden Empfindungen. Die als Kunst noch nicht zu einem selbständigen Fürsichsein herangereichte Musik muss also ihre ureigensten Bestimmungen in sich entfalten, um als ästhetische-evokatives Prinzip für ausserhalb ihrer Immanenz liegende Gebiete figurieren zu können. Am deutlichsten ist dies wieder beim primitiven ~~Kampf~~ ^{Tanz} zu beobachten. Denn so sehr, wie wir später eingehender betrachten werden, zwischen bestimmten Arten der Wortkunst und der Musik ein noch tieferer Zusammenhang besteht, bringt hier die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung zugleich eine deutliche Trennung hervor; auch die Lyrik löst sich allmählich von der obligatorischen Musikbegleitung ab, und die Musik wird verhältnismässig früh befähigt, lyrische Gefühle ohne Worte auszudrücken. /Es sei nochmals auf Pindars Darstellung der Aufosmelodien hingewiesen./ Dagegen kann der Tanz nicht nur als Prinzip, sondern sogar als Äusserungsweise der Alltagsm^{üsse} ohne diese organisatorische Funktion der Musik überhaupt nicht existieren. Die Musik selbst ist imstande, eine Loslösung insofern zu vollziehen, als etwa die musikalisch bearbeiteten Tanzweisen in der neuzeitlichen Musik sich immer mehr vom eigentlichen Tanzen freimachen und diese nur als motivische Grundlage zum Ausdruck einer bestimmten Gefühlsinnerlichkeiten gebrauchen. Der Tanz~~x~~ aber kann sich ^{er} nur von der Musik trennen; auch wenn er längst aufgehört hat mimetische Verkörperung wichtiger Lebenstatbestände zu sein, wie noch in vielen bäuerlichen Tanzzeremonien, sondern zu einem blossen Amusement innerhalb des Alltags-

sik - die durch
le konkrete Mi
te ausbilden

bewahrendes - Bewegungskomplexe nicht bloss zufügen, sondern in einer, Spannungen und E Weise, auseinander entstehen zu lassen, dies hänge einem krönenden Ende entgegenzuleiten ~~Gipfeln~~ zu lassen.

Es ist klar, dass diese Zielsetzung noch unmittelbar aus der Magie und enthält unbewusst ästhetische Bestimmungen - weit über Anordnend von Bewegungen hinausgehen muss. densten Affekte mimetisch evoziert werden st tende, die in und und durch das Begleiten d organisierende Musik selbst mimetische Elemente denn nur durch diese kann ein mimetischer V Entfaltung, zu einer aus der Immanenz organ gediegenen Geordnetheit geführt werden. Es Harmonie als mimetische Ausdrucksweisen der gleitenden Empfindungen. Die als Kunst nöch digen Fürsichsein herangereichte Musik muss Bestimmungen in sich entfalten, um als ästhe zip für ausserhalb ihrer Immanenz liegende C können. Am deutlichsten ist dies wieder bei beobachten. Denn so sehr, wie wir später ein werden, zwischen bestimmten Arten der Wortku noch tieferer Zusammenhang besteht, bringt h lich-geschichtliche Entwicklung zugleich ein hervor; auch die Lyrik löst sich allmählich schen Musikbegleitung ab, und die Musik wir befähigt, lyrische Gefühle ohne Worte auszud mals auf Pindars Darstellung der Aufosmelodi kann der Tanz nicht nur als Prinzip, sondern weise der Alltagsprache ohne diese organisat Musik überhaupt nicht existieren. Die Musik eine Loslösung insofern zu vollziehen, als e bearbeiteten Tanzweisen in der neuzeitlichen vom eigentlichen Tanzen freimachen und diese Grundlage zum Ausdruck einer bestimmten Gefü brauchen. Der Tanz aber kann sich nur von wenn er längst aufgehört hat mimetische Verk Lebenstatbestände zu sein, wie noch in viele remonien, sondern zu einem blossen Amusement

5 muss die begleitende Musik - die durch und in der Begleitung die konkrete Mimik selbst mimetische Elemente ausbilden

lebens geworden ist, hört die Unaufhebbarkeit dieses organisierenden Fundiertseins auf Musik nicht auf. /Das Problem der Qualität einer solchen Musik steht ~~hier~~ ^{hier} noch nicht zur Diskussion./

Der Tanz der Anfangszeiten, dessen Beziehung zur Musik ~~und~~ uns jetzt interessiert, war dagegen eine Mimesis der wichtigsten Begebenheiten des Lebens, seiner ~~erhaltung~~ ^{Erhaltung} und Bewahrung, seiner Verteidigung gegen Feinde etc. Die Organisierende Funktion der Musik konnte sich deshalb nicht darauf beschränken, widerkehrende Bewegungen rhythmisch zu regeln, sie musste im wechsellvollen Auf und Ab, in dem abwechslungsreichen ~~Steigerungen~~ ^{Steigerungen}, Retardierungen etc. eines dramatischen, aber stummen Geschehens nicht nur diese Evokation leitend hervorbringen, sondern zugleich die darin enthaltenen, aber in blosser Gebärdensprache sich unmöglich erfüllende Gefühlsbeladenheit evokativ laut werden lassen. Dass bekanntlich eine solche Verbindung von Tanz und Musik in allen primitiven Kulturen spontan, - ohne irgendwelche ästhetische Bewusstheit - entstehen, hat Gründe, die tief im Wesen der Sache liegen. Denn die menschliche Gebärde enthält zwar an sich die gesamte, freilich noch nicht artikuliert gewordene Innerlichkeit. Diese erscheint, wie früher gezeigt wurde, in Malerei und Plastik, die sie in ihrer reinen Sichtbarkeit erfassen und abbilden, als blosser, aber als solche ästhetisch berechnete und unentbehrliche unbestimmte Gegenständlichkeit. Die ästhetische Ausschaltung des Zeitablaufs, die die homogenen Medien dieser Künste vollziehen, die restlose Aufhebung von Vergangenheit und Zukunft in eine zur "Ewigkeit" erhobenen Gegenwart, lassen eine Spannung entstehen, durch welche der richtige künstlerische Einklang von bestimmter /visueller/ und unbestimmter /rein innerlicher/ Gegenständlichkeit zur Wirksamkeit gelangen kann. Bleiben jedoch die Ausdrucksgebärden so, wie sie im Leben selbst sind, ununterbrochen bewegliche, vorbeihuschende Augenblicke, auftauchend aus einer vorweggenommenen Zukunft, verschwindend in einer - erinnerten oder vergessenen Vergangenheit, so können sie unmöglich das eben geschilderte intensive Einswerden von Innen und Aussen besitzen; die Innerlichkeit muss offen und artikuliert Gestalt werden, damit die reine Gebärde, die rein visuelle Aeusserlichkeit nicht zur Sinnlosigkeit entartet. "Wenn Taubstumme verrückt geworden sind", sagte Hebbel witzig-bissig über die Pantomime.

Im Leben regelt sich dieses Verhältnis gewissermassen von selbst. Natürlich gibt es immer wieder Gebärden ohne Wortausdruck;

V. Ordnung

Diese haben jedoch in der Kontinuität des verbal ausgedrückten Vorher und Nachher eine so deutlich bestimmte Stelle, dass die der Geste zugehörige Innerlichkeit "von selbst" zum klaren Ausdruck gelangt, oder in ihrer eventuellen Vieldeutigkeit durch Ablauf und Situation hinreichend begründet ist. Es erübrigt sich hier von der dramatischen Mimesis zu sprechen, da dieses Verhalten in ihr ohne weiteres klar ist. Ganz anders ist die Lage beim Tanz. Hier kann die "hinter" den flüssigen Gebärden wesende Innerlichkeit sich unmöglich zum Wortausdruck artikulieren. Die historischen Tatsachen zeigen, dass diese Artikulation überall durch die den Tanz, sein Gebärdendrama "begleitende" Musik erfolgt. Wir haben das Wort begleitend in Anführungszeichen gesetzt, denn es handelt sich um etwas anderes, um ein qualitatives Mehr als eine blosse Begleitung. Es entsteht ein einheitliches mimetisches Gebilde, in welchem zwei an sich entgegengesetzte Arten der Widerspiegelung zu einer neuen Einheit verschmelzen: eine sichtbare und bewegte, tänzerische Widerspiegelung von Begehrheiten des Lebens, in der die Handlung hervorrufenden und die von ihr hervorgerufenen Empfindungen notwendig unbestimmt bleiben müssen, und eine sich mit dieser völlig deckende musikalische Mimesis der Empfindungen, in der, ebenso notwendig, ihre Objekte in Unbestimmtheit verharren. Die ästhetische Möglichkeit des Ineinandergefügtseins der beiden Künste ist also von der Mimesis aus bestimmt. Dass beide sich, im oben angegebenen Sinne, ergänzen und wechselseitig unterstützen, ist ein nicht allzugenaues Ausdruck. Es handelt sich vielmehr um ein völliges Verschmelzen, in welchem der zeitliche Ablauf der Empfindungen und dessen räumlich-gebärdenhaftes Sichtbarwerden eine untrennbare Einheit bilden. /Es versteht sich von selbst, dass je einfacher und selbstverständlicher der Inhalt des Tanzes ist, desto einfacher, "primitiver" kann die Musik sein; es sind Grenzfälle des Anfangs vorstellbar - so viel ich weiss, sind uns solche nicht bekannt -, in denen die Musik sich fast auf ein rhythmisches Ordnen beschränken konnte. Andererseits, wenn die Gebärdensprache des Tanzes an Lebensgehalt verarmt, verblasst, wenn sie dementsprechend konventionell wird, wie im späteren höfischen Ballett, eine Diskrepanz entgegengesetzter Artung entsteht: die unbestimmte Gegenständigkeit der Musik wird bewegter, dramatischer, gefühlsbeladener als die bestimmt-visuelle des Tanzes. Die Probleme, die daraus entstehen, gehören aber nicht in den Rahmen dieser Betrachtungen./

Nach *interessant*
Das uns allein Interessierende ist, dass die Musik nur als Mimesis des Innenlebens diese Funktion, die ihr die gesellschaftlich-geschichtlichen Verhältnisse jeder beginnenden Kultur notwendig aufgebürdet haben, erfüllen kann; die Aufgabe der Kunstphilosophie besteht darin, jene kategoriellen Zusammenhänge aufzudecken, die dabei zur Geltung gelangen. Es ist ohne weiteres Einleuchtend, dass die eben geschilderte ordnende Funktion der Musik eine wesentlich zeitliche sein muss. Die räumlich-visuelle, *espressive* Ordnung der Bewegungen und Gebärden der Tanzenden wird von der Choreographie bewerkstelligt; diese ist aber stets der musikalischen unterstellt. Diese Subordination ist keineswegs zufällig; da die Bewegungsmimesis des Tanzes im Dienst des zu evozierenden Gefühlsgehalts steht, ist es selbstverständlich, dass dieser das letztthin ordnende Prinzip für jene ~~abzugeben~~ abzugeben hat. So wird ein raum-zeitliches homogenes Medium, das des Tanzes von einem rein zeitlichen, dem der Musik beherrscht. / Im Drama, wenn es sich von der Musik befreit hat, und reine Wortkunst geworden ist, entstehen für die szenische Darstellung ganz anders geartete Probleme, in denen die Raum-Zeitlichkeit wieder das Übergewicht über die reine Zeitlichkeit erhält; aber auch in der Oper, wo nicht ~~die Musik an sich~~ ~~die Musik an sich~~ die Musik an sich, sondern eine, an den Sprachgesang gebundene, für das homogene Medium ausschlaggebend wird, entstehen für Spiel und Regie ganz neue, selten gelöste, auch theoretisch wenig geklärte Probleme. / Diese Beziehungen sind verhältnismässig einleuchtend, die Schwierigkeit beginnt erst, wenn wir die Musik selbst als Mimesis zu betrachten haben. Wenn wir indessen daran denken, wie selbstverständlich der Widerspiegelungscharakter der Musik für die Antike, nach ihr bis zur Aufklärung war, scheint es uns notwendig, den in der Gegenwart obwaltenden Widerstand auf seine philosophischen Grundlagen hin zu betrachten. Dies scheint umso vorteilhafter, als eine solche Analyse ebenso geeignet ist, das allgemeine Wesen der Mimesis über das bisher Erreichte hinauszukonkretisieren, wie auch die spezifische Beschaffenheit der musikalischen besser zu erhellen.

Das erste Motiv, das hier auftaucht, ist uns längst bekannt: die Annahme, dass Widerspiegelung gleich Photokopie ist, woraus - obwohl diese haltlose Behauptung berechtigterweise bestritten werden kann - die Widerlegung des mimetischen Charakters der Kunst, vor allem der Musik gefolgert wird. Ohne bisher Ausgeführtes zu wiederholen / jedoch entschieden daran erinnernd / kann gesagt werden,

dass solche Argumentationen sich zumeist auf die ~~Unähnlichkeit~~ Unähnlichkeit von Original und Abbild berufen, in unserem Fall darauf, dass auf der objektiven Seite bestimmte, zahlenmässig genau feststellbaren Schwingungen entstehen, auf der subjektiven dagegen auditive Wahrnehmungen und diese begleitenden, mit ihnen verbundenen Empfindungen. Diese unmittelbare Unähnlichkeit ist zweifellos eine Tatsache; sie zeigt sich am prägnantesten in den direkt physiologischen Einwirkungen der Aussenwelt auf den Menschen: die grüne Farbe, in welcher wir etwa einen Wald oder eine Wiese wahrnehmen, ist dem Schwingungskomplex, der sie auslöst, direkt sicherlich ^{ähnlich}. ^{früher} Dies veranlasste schon den bedeutenden Forscher Helmholtz in ihnen ~~g~~ blosser "Symbole" zu erblicken, d.h. konventionelle Zeichen, die sich praktisch zu bewähren haben, bei Betonung der völligen Heterogenität von Vorstellung und Vorgestelltem. Diese Behauptung geht an dem philosophischen Problem der Widerspiegelung vollständig vorbei. Denn einerlei, ob diese idealistisch oder materialistisch gefasst wird, also einerlei, ob es sich um die Beziehung von Ideen und Abbild oder um die ~~Korrespondenz~~ von materiellem Objekt und Abbild handelt, nimmt keine Widerspiegelungslehre hier eine Einheit, ein restloses Zusammenfallen, eine monistische Homogenität an, ja die Gegenüberstellung von Original und Abbild, ihre unaufhebbare Dualität ist sogar die philosophische Grundlage einer jeden Abbildstheorie. Die Inkonsequenz von Helmholtz - die Wiederholung der von Kant in der Frage der Dinge an sich - ist, dass er einerseits in den Sinneswahrnehmungen blosser "Symbole", also etwas Konventionelles erblickt, sie aber andererseits als notwendige Folgen der Einwirkungen der ~~Objektive~~ auf uns betrachtet. Wenn aber etwa die grüne Farbe als physiologisch notwendige Reaktion auf eine bestimmte Schwingungszahl im Bewusstsein erscheint, was ist sie anderes, als das Abbild dieses Phänomens in der menschlichen Seele?

Die Unhaltbarkeit des positivistischen Ersetzenwollens der Abbildung durch konventionelle Zeichen erweist sich noch deutlicher, wenn die Widerspiegelung, im Sinne des dialektischen Materialismus, als blosser Annäherung an eine unerschöpfliche, unendliche Objektwelt aufgefasst wird. Wenn das Fehlen der "Ähnlichkeit" schon in der unmittelbaren-physiologischen Abbildung nicht als Gegenbeweis dienen kann, so noch viel weniger im weit vermittelteren Gedank^{en}prozess der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Wir haben an seinem Ort die desanthropomorphisierenden Methoden ausführlich behandelt. Ihr Wesen liegt darin, dass eine physische

und geistige Instrumentur geschaffen wird, mit deren Hilfe auch unmittelbar verborgene, für die menschliche Sinneswahrnehmung prinzipiell unzugängliche Gegenstände, Beziehungen, Zusammenhänge etc. exakt, in ihrem Ansichsein widerspiegelt werden können. Je mehr gerade in Wesen widerspiegelt wird, desto weniger kann die "Aehnlichkeit" im unmittelbaren Sinne überhaupt als Problem auftauchen, obwohl das Kriterium eines Wesens erfassens hier erst recht nur in der Übereinstimmung von ansichseiendem Urbild und widerspiegelmtem Abbild bestehen kann. Die Schwäche einer jeden nicht dialektischen Widerspiegelungslehre besteht gerade darin, dass sie die Objektivität des Wesens, seine Existenz unabhängig vom Bewusstsein nicht zu erfassen vermag. Mit dieser Frage haben wir uns bereits wiederholt beschäftigt. Hier sei nur bemerkt, dass bei einer Widerspiegelung des Wesens von einer "Aehnlichkeit" im hier untersuchten unmittelbaren Sinn noch weniger die Rede sein kann, als bei den unmittelbaren Sinneswahrnehmungen.

Es ist klar, dass diese allgemeine Struktur - mutatis mutandis - auch für die anthropomorphisierende Widerspiegelung der Kunst, gilt. Das Herrschendwerden des von uns eingehend geschilderten Signalsystems 1' ist die psychologische Grundlage dafür, dass bei Aufhebung der "Aehnlichkeit" des Abbilds mit dem es unmittelbar auslösenden Reiz aus der Aussenwelt, also vom unmittelbaren Urbild, doch eine Widerspiegelung entstehe, die auf das Wesen der objektiven Existenz des Menschengeschlechts im Menschen auftrifft, d.h. eines ihrer wesentlichen Momente richtig reproduziert. Das Problem der "Aehnlichkeit" erfährt dabei eine dialektische Verschärfung und Vertiefung: die die Unmittelbarkeit des Alltagslebens aufhebende und wiederherstellende neue Unmittelbarkeit des Kunstwerks entfernt einerseits das von ihm Gestaltete sehr weit vom abgebildeten "Modell" im Alltag, ja kann eine phantastische Welt darstellen, die - direkt betrachtet - überhaupt kein Vorbild im Leben hat. Andererseits wird gerade dadurch die "Aehnlichkeit" des künstlerisch Gespiegelten mit den wesentlichen Momenten der objektiven Wirklichkeit der Menschheitsentwicklung weitaus stärker betont und evokativ² gemacht, als sonst im Leben. Über die ~~Unähnlichkeit~~ "Unähnlichkeit" der unmittelbaren psychophysiologischen Widerspiegelung mit der sie auslösenden physikalischen Begebenheit haben wir bereits gesprochen. Indem die künstlerische Widerspiegelung durch Ausbildung des Signalsystems 1' sich zwar nicht wie die desanthropomorphisierende von dem unmittelbar

menschlich-psychophysiologischen Abbilden der objektiven Wirklichkeit ablöst, vielmehr diese ^{ihre} Grundelemente reinigend, homogenisierend, nach menschlicher Wichtigkeit ordnend, höherbildet, erst steht ^{ihre} von uns eingehend geschilderte Eigenart: die dialektische, fruchtbar-widersprüchliche Einheit von "Aehnlichkeit" und "Unähnlichkeit" mit dem Wirklichkeitsvorbild auf der Ebene der neuen Unmittelbarkeit, unzertrennbar verknüpft mit dem unmittelbaren Evokativwerden der wesentlichen Momente der Entwicklung der menschlichen Gattung; wobei die "Aehnlichkeit" in der Abbildung solcher Merkmale gerade darin zum Ausdruck gelangt, dass sie über grosse Spannen von Zeit und Raum unmittelbar erlebt werden können. Gerade hier wird der Widerspiegelungscharakter einer jeden Kunst - Musik mitinbegriffen - bei Ablehnung einer direkten "Aehnlichkeit" handgreiflich fassbar: gerade die das Wesentliche erfassenden und gestaltenden grossen Kunstwerke erwecken und bewahren dieses Bleibende im Gattungsleben, und zwar nicht als ein "Zeitloses" allgemein Menschliches, sondern als konkretes Entwicklungsmoment, zusammen mit den konkreten hic et nunc seiner historischen Erscheinungsweise, während das oberflächliche und darum "ähnlichere" Spiegeln von vorübergehenden Zeitererscheinungen vom historischen Ablauf zur Unverständlichkeit, zum Vergessenwerden verurteilt wird.

Im jetzt behandelten Fall musste der Widerspiegelungscharakter der Musik noch zusammen mit den anderen Künsten behandelt werden, obwohl es jedem evident sein wird, dass die Dialektik der "Aehnlichkeit" gerade in ihr die zugespitzteste und auffälligste Form erhält. Wir treten jedoch ihrer spezifischen Eigenart weit näher, wenn wir einen Blick auf das ^{wichtige} philosophische Vorurteil unserer Zeit werfen: wir meinen das Problem der Zeit. Ihre gegenwärtige - falsche - Auffassung wird im Wesentlichen von der Erkenntnistheorie Kants bestimmt. Bekanntlich behandelt er die Zeit sowohl von den Problemen der theoretischen Erfassbarkeit der Objekte getrennt in seiner ~~transzendentalen~~ "transzendentalen Aesthetik" zusammen mit dem Raum, wie auch, innerhalb dieses eigenen Rahmens, als eigene, selbständige Apriorität der menschlichen Sinnlichkeit, deren Wesenszüge deshalb von denen des Raums streng geschieden bleiben müssen. Dass die späteren, mit Bergson einsetzenden Philosophien aus dieser metaphysisch starren Trennung eine feindliche Entgegensetzung von Raum und Zeit machen, braucht uns hier nicht zu beschäftigen, da unsere Polemik sich gegen das Sprengen der untrennbaren Zusammengehörigkeit von

transzendenten
getrennt so-
hen Erfass-

21

menschlich-psychophysiologische
 keit ablöst, vielmehr diese ^{ihre} ~~ihre~~
 nierend, dach menschlicher Wich
^{seine}
 ihre von uns eingehend geschild
 fruchtbar-widersprüchliche Einh
 keit" mit dem Wirklichkeitsvorb
 barkeit, unzertrennbar verknüpf
 der wesentlichen Momente der En
 wobei die "Aehnlichkeit" in der
 darin zum Ausdruck gelangt, das
 und Raum unmittelbar erlebt wer
 spiegelungscharakter einer jede
 Ablehnung einer direkten "Aehnli
 die das W_esentliche erfassenden
 erwecken und bewahren dieses Bl
 nicht als ein "Zeitloses" allge
 Entwicklungsmoment, zusammen mi
 historischen E_rscheinungsweise,
 "ähnlichere" Spiegeln von vorüb
 rischen Ablauf zur Unverständli
 wird.

Im jetzt behandelten
 der Musik noch zusammen mit den
 wohl es jedem evident sein wird
 keit" gerade in ihr die zugespi
 Wir treten jedoch ihrer spezifi
 einen Blick auf das zweite ^{wichtig} phil
 fen: wir meinen das Problem der
 Auffassung wird im Wesentlichen
 stimmt. Bekanntlich behandelt e
 der theoretischen E_rfassbarkeit
~~xxxxxxx~~ "transzendentalen Aest
 auch, innerhalb dieses e_igenen
 Apriorität der menschlichen Sin
 von denen des Raums streng gesc
 teren, mit Bergson einsetzenden
 starren T_rennung eine feindlich
 machen, braucht uns hier nicht
 sich gegen das Spreng^m der untr

T Bekanntlich behandelt er in seiner "transzendenten
 Aesthetik" die Zeit - wie den Raum - getrennt so-
 wohl von den Problemen der theoretischen Erfass-
 barkeit der Objekte,

Freudensandes usw

Raum und Zeit überhaupt richtet und die Nuancen im Überbieten der blossen Dualität in eine gefühlbetonte Gegen-satzlichkeit für das grundlegende Problem nichts wesentlich Neues zu bieten vermögen.

Wir führen jene wesentlichen Gedanken Kants an, die einen direkten Bezug auf die uns jetzt beschäftigende Frage haben: "Die Zeit ist nichts Anders, als die Form des inneren Sinnes, ~~das~~ d.i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung äusserer Erscheinungen sein; die gehören weder zu einer Gestalt oder Lage etc., dagegen bestimmt sie das Verhältnis der Vorstellungen in unserem inneren Zustande." ¹³⁾

Wir haben bei der Behandlung der entfetischisierenden Mission der Kunst auch die objektive Untrennbarkeit von Raum und Zeit hingewiesen und haben zu zeigen versucht, dass diese ihre vom Bewusstsein unabhängige Beschaffenheit, ihre objektive Wirklichkeit, tiefgreifende Folgen in ihrer ästhetischen Widerspiegelung hervorrufen muss. Damals galt es der Kantschen Auffassung gegenüber, das innere Recht jener urwüchsigen, spontanen Anschauung zur Geltung zu bringen, die Raum und Zeit überall zusammengehörig und zugleich als von der bewegten Materie "bevölkert" ansieht. Die Hegelsche Philosophie hat diesem Lebensgefühl ein philosophisches Fundament verliehen. Schon das sie Raum und Zeit nicht als abstrakte Aprioritäten in der Einleitung ~~zum~~ zur Erkenntnistheorie untersucht, wie dies Kant tat, sondern in den allgemein einführenden Betrachtungen zur Naturphilosophie, zeigt den springenden Punkt dieser Differenz an: das Problem der Zeit kann unmöglich getrennt von dem des Raums, der Materie und ihrer Bewegung vernünftig, den Tatbeständen der Realität entsprechend behandelt werden. Die von Raum und Bewegter Materie isolierte, rein innerliche Zeit ist eine fetischisierte und fetischisierende Abstraktion, die selbstverständlich, wie jede Theorie mit einer breiten und langwierigen Wirksamkeit, ihre Wurzeln im gesellschaftlichen Sein bestimmter Schichten der kapitalistischen Gesellschaft haben muss; jedoch ein derartiges soziales Begründetsein sagt noch nichts zu Gunsten ihrer Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit aus. Im Gegenteil. Die genaue Analyse dieser sozialen Genesis würde gerade die Gründe ihrer fetischisierenden Entstellung der wahren Struktur der Zeit aufdecken. Die Analyse dieses Zusammenhangs, die für die Fassung der Gegenständlichkeit in der modernen Kunst von nicht unbedeutlicher Wichtigkeit ist, gehört in den historisch-materialistischen Teil der Aesthetik.

T /Das schliesst eine objektiv desanthropomorphisierende getrennte Behandlung der ontologischen Eigenart von Raum und Zeit nicht aus, wie sie sich in der Naturphilosophie von N. Hartmann vorfindet und die als Abwehr der subjektivisierenden Tendenzen der modernen Physik höchst wichtig ist. Nur ist dieses Problem in einer Dimension gestellt, die sich mit den hier behandelten Fragen nicht berührt./

Feder

Hier muss das Problem der Zeit nochmals gestreift werden, um der spezifischen Gegenständlichkeit der Musik näher zu kommen. Von diesem Standpunkt ergeben sich aus der Gegenüberstellung von Kant und Hegel die beiden - miteinander eng zusammenhängenden - Kontraste: einerseits der der objektiven oder der subjektiven Zeit, andererseits der leeren, "behälter"-artigen oder der gegenständlich erfüllten, d.h. der abstrakten oder der konkreten Zeit. Die unmittelbare Folge der von Kant beeinflussten Stellungnahme in beiden Dilemmen führt zu der völlig "gereinigten" Innerlichkeit in der Deutung der zeitlichen Erlebnisse. Es entsteht die Konzeption, als ob jede Gegenständlichkeit, ja jedes Gegenüberstehen von Subjekt und Objekt in diesen aufgehoben, unexistenz geworden wäre; als ob die Gegenständlichkeit der Objekte nur aus der Apriorität des Raumes /und der formenden Tätigkeit des Verstandes und der Vernunft an ihnen / entstehen könne. In der Zeit, die ~~ix~~ hier notwendigerweise /freilich/ noch nicht in entschiedener Weise /bei Kant selbst/ immer stärker mit dem Zeiterlebnis des Subjekts identifiziert wird, tritt eine immer rätselhaftere Macht des Fließens an sich uns gegenüber, in der alles was im erlebten Augenblick Dasein zu haben schien, rettungslos verschwindet. Mag der begleitende Gefühlsakzent der der Trauer sein, wie beim jungen Hofmannsthal, oder der des Rausches, das Wahre, imaterielle Wesen des Kosmos erfasst zu haben, wie bei Bergson: Zeit und Zeitlichkeit lösen sich von der wirklichen materiellen Welt immer mehr ab, und erhalten einen gesteigerten Akzent des von ihr getrennten, selbständigen Daseins in der reinen Subjektivität, in deren fetischisierten Trennung von ihrer Umwelt und im ebenfalls fetischisierten Kontrast zu ihr. Das ~~x~~ in der Zeit sich notwendig vollziehende Vergehen wird zu einem Abgrund, in welchem alle Gegenstände spurlos verschwinden, oder höchstens durch die ebenfalls rätselhafte, rein innerliche Tätigkeit des Subjekts, des Gedächtnisses, der Erinnerung in rein subjektiver, ausschliesslich auf das Subjekt bezogenen Weise ein Schattendasein zwischen Sein und Nichtsein, wie in der Vorhölle Dantes, fristen. So entstehen im Zusammenhang mit der isolierten und im Subjekt eingeschlossenen Auffassung der Zeit eine Art des seelischen Gefühlssolipsismus.

Der extremste Ausdruck einer solchen Subjektivierung und Entgegenständlichung der Zeit ist für die Musiktheorie der reine Formalismus. Schon Kant sieht in der Musik "ein schönes Spiel der Empfindungen" und die Musik ohne Text gehört für ihn in die Rubrik

der "reinen" /nicht ~~anz~~ anhängenden", nicht gegenständlich bestimmten/ Schönheit, d.h. sie steht nach Kants Worten in einer Reihe mit "Zeichnungen à la grecque", mit "Laubwerk zu Einfassungen" oder mit "Papiertapeten".¹⁴ Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits darauf hingewiesen, dass bei Hanslick aus solchen Voraussetzungen eine Auffassung der Musik als "Tonkaleidoskop" entstanden ist. Diese in ihrer Extremität absurde Auffassung beunruhigt auch ernste, auf Objektivität strebende Denker. N.Hartmann lehnt es z.B. schroff ab, die Musik als "Schachspiel mit den Klängen" aufzufassen. In der Konkretisierung seiner Anschauungen gerät er in folgendes Dilemma: einerseits bestimmt er den subjektiven Akt ihrer Wirkung im betonten Gegensatz zu Rezeptivität in den bildenden Künsten und in der Literatur dahin, ~~ä~~ "dass das eigene Seelenleben von der Bewegung des Tonwerkes ganz aufgenommen und in seinem Bewegungsmodus hineingezogen wird; dieser teils^t sich ihm mit, wird im Mitvollziehen zu dem seinigem. Dadurch wird das Gegenstandsverhältnis in der Tat aufgehoben und in etwas anderes umgewandelt: die Musik dringt gleichsam in den Hörer ein und wird im Hören die ~~keine~~." Andererseits muss er, um die Musik nicht in inhaltlose, ungegenständliche ~~Ex~~ Ekstase oder in einen ebenso inhaltslosen, ungegenständlichen Formalismus aufzulösen, zu der Folgerung kommen: "Dennoch bleibt die Musik gegenständlich."¹⁵ Ja selbst Hegel, dessen Theorie der Zeit für uns den entscheidenden Anstoß zur Lösung dieses Problems ~~zugeben~~ hat, verfällt gelegentlich in seiner "Aesthetik" der Verführung, die Zeitlichkeit des rein Auditiven mit einer Objektslosigkeit des musikalisch-ästhetischen Verhaltens, und sogar mit ihrem ästhetischen Wesen gedanklich zu vereinigen. Dieser Abwendung Hegels von der eigenen dialektischen Auffassung der Zeit hängt aufs engste mit seinem Idealismus zusammen, der ihn die mittelalterliche These, dass Gehör sei "ideeller als das Gesicht" erneuern lässt. Er sagt dementsprechend über die Musik, dass in ihr die Unterscheidung vom genießendem Subjekt und objektivem Werk nicht fest und dauernd sei, wie in den bildenden Künsten, sondern "verflüchtigt umgekehrt seine reale Existenz ^(das sinnliche Dasein des Objekts u.ä.) zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben... Sie befängt daher das Bewusstsein, das keinem Objekt mehr gegenübersteht..."¹⁶ Zum Glück ist Hegel in dieser Frage nicht konsequent und führt diese Auffassung nicht bis in ihre absurden Folgen durch.

Dabei ist, worauf wir bereits hingewiesen haben, gerade seine Theorie von der unlösbaren Zusammengehörigkeit von Raum, Zeit, Materie und Bewegung der einzige Weg, um die Eigenart der Musik richtig zu erfassen. Denken wir - um an früher Ausgeführtes zu

erinnern - an den Zusammenhang von Tanz und Musik. Wenn Hegel in seinen einleitenden Bemerkungen zur Physik sagt: "Die Bewegung ist der Prozess, das Übergehen von Zeit in Raum und umgekehrt: die Materie dagegen die Beziehung von Raum und Zeit, als ruhende Identität." ¹²⁾, so hat er damit den raum-zeitlichen Charakter des Rhythmus, worüber ebenfalls schon früher die Rede war, philosophisch exakt begründet. Die Zusammengehörigkeit dieser Kategorien determiniert bereits das Leben, sie erhalten eine deutliche Gestalt in der Arbeit, und ihre Weiterführung, die die Musik vollzieht, ist nur eine Steigerung - freilich eine qualitative - der von Hegel richtig erfassten Grundkonstellation. Nur in der Geometrie /und demzufolge im geometrischen Ornament/ kann eine für das Weltbild fruchtbare Abstraktion vollzogen werden, nämlich das Setzen eines Raumes ohne Zeit. Hegel weist aber richtig darauf hin, dass diese Abstraktion nicht umkehrbar ist: keine Zeit ist ohne Raum vorstellbar, keine "Geometrie" der Zeit möglich. ¹³⁾ Selbst die abstrakteste Form der Zeit kann nicht von Raum, Materie und Bewegung absehen. Das zeigt sich nach Hegel darin, dass ihre Bestimmungen "die Einheit des Seins und des Nichts" sind. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden einerseits je eine Einheit dieses Gegensatzes, andererseits sind ¹⁴⁾ voneinander in Bezug auf das Entstehen und Vergehen unterschieden. Hegels Verdienst ist, dass er sowohl die Objektivität, wie die Gegenständlichkeit in allen diesen Beziehungen hervorhebt. "Die Vergangenheit ist wirklich gewesen als Weltgeschichte, Naturbegebenheiten, aber gesetzt unter der Bestimmung des Nichtseins, das ihm hinzutritt." , während - philosophisch - "in der Zukunft ist das Nichtsein die erste Bestimmung, das Sein, die spätere, wenn gleich nicht der Zeit nach." Die Gegenwart ist dabei - abstrakt angesehen - eine bloss "negative Einheit", blosses Jetzt, und in diesem Sinne kann man sagen: "Nur die Gegenwart ist, das Vor und Nach ist nicht; aber die konkrete Gegenwart ist das Resultat der Vergangenheit, und sie ist prächtig von der Zukunft."

Wenn Hegel diese Betrachtungen damit schliesst: "Die wahrhaftige Gegenwart ist somit die Ewigkeit", ¹⁵⁾ so klingt seine Aussage beim ersten Anhören überspannt idealistisch, fast mystisch. Jedoch schon im Leben zeigt es sich, dass nur das Erheben zur Gegenwärtigkeit (das Ansich) von Vergangenheit und Zukunft zu einem Füruns machen kann, wobei natürlich das Nichtseiende in ihrem notwendigen Gesetztsein nur zum Füruns, nicht aber zum Ansich erhoben werden

kann, wodurch diese Ewigkeit kritisch betrachtet, eine wenn auch notwendige und die objektive Wirklichkeit richtig spiegelnde, jedoch eine bloss subjektive Kategorie bleibt. Diesen Charakter einer vom Wesen des Objekts notwendig bestimmten Subjektivität muss auch die künstlerische, speziell die musikalische Widerspiegelung übernehmen. Wir erinnern an unsere früheren Betrachtungen über den Quasiraum in der Musik, den wir dort ebenfalls als einen subjektiven bezeichnet haben. Auch ästhetisch hebt diese subjektive Beschaffenheit des Quasiraums in der Musik /und auch in der Dichtung/ die Objektivität ihres Geltens nicht auf. Denn, wie seinerzeit gezeigt wurde, ist das Nebeneinanderbestehen zeitlich getrennter Gegenständlichkeit²⁰, also das subjektive Aufheben des Zeitflusses eine unerlässliche Voraussetzung für das Wirken des Kunstwerks als Einheit. Thomas Mann hat die gemeinsame Eigenschaft dieses Aktes für Musik und Dichtung richtig bestimmt: "Ein Werk der Kunst trägt man immer als Ganzes, und möge die ästhetische Philosophie auch wollen, dass das Werk des Wortes und der Musik zum Unterschied von dem der bildenden Kunst auf die Zeit und ihr Nacheinander angewiesen ist, so strebt auch jenes danach, in jedem Augenblick ganz da zu sein. Im Anfang leben Mitte und Ende, das Vergangene durchdrängt das Gegenwärtige, und auch die äusserste Konzentration auf dieses spielt die Vorsorge fürs Zukünftige hinein." Als Postulat der ästhetischen Wirkung ist also das Setzen des Quasiraums in seiner subjektiven Notwendigkeit vollaus^p berechtigt. Es gilt nur, einzusehen, dass hinter dieser Forderung auch eine sachlich begründende Notwendigkeit steht: die konkrete und objektive Beschaffenheit der Zeit selbst, die sich in ihrer ästhetischen Widerspiegelung durchsetzen muss. Denken wir nochmals daran, was Hegel über die Gegenwart als Ewigkeit gesagt hat, und an unsere Interpretation dieser Aussage. Indem wir in der Musik gestaltete Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft - ohne ihr originäres Wesen zu zerstören - in ein erlebtes Nebeneinander verwandelt werden^m, werden sie tatsächlich zu einer Fülle der Zeit, zu ihrer subjektiven Aufhebung. Da jedoch dieser Akt nur eine Widerspiegelung, ein subjektives Realisieren dessen ist, was im Wesen der objektiven und konkreten Zeit an sich liegt, nämlich ihre untrennbare, seinshafte Zusammengehörigkeit mit dem Raum und der sich in ihm^m bewegenden Materie, verliert er jede Spur einer subjektivistischen Willkür. Vollends in der Musik, als Mimesis der Mimesis, wo die Welt der Empfindungen von der sie auslösenden objektiven

Im Sinne Pindars und der Antike überhaupt.

Aussenwelt deshalb getrennt wird, um ihr ein volles Ausleben zu sichern, erhält diese formelle und subjektive Rückbeziehung auf die objektive Struktur der Aussenwelt den Akzent einer Rettung

der echten Innerlichkeit, die in der Musik deshalb zu sich kommt, um ihre menschheitlichen Beziehungen zu einem Kosmos der Innerlichkeit zu verwandeln, nicht um dieser eine eitle und selbstgefällige, nur scheinbar fürsichseiende Existenz zu verleihen.

Darin ist aber enthalten, worüber Hegel nicht spricht, was aber eines der allerwesentlichsten Inhalte seiner Philosophie ausmacht: jeder konkrete Zeitablauf ist letzten Endes historischen Charakters. Der berühmte herkleitische Ausspruch, dass man nicht zweimal in denselben Fluss steigen könne, klingt nur wegen seiner abstrakten Fassung, nur wegen des abstrakten Sicherhaltens eines abstrakten Objekts und wegen der Gleichgültigkeit seiner normalen Wandlung für das Subjekt paradox. In Wirklichkeit drückt er gerade das konkrete Wesen der Zeit aus: das allgemeine Entstehen und Vergehen einer jeden konkreten Gegenständlichkeit, einer jeden Gegenstandsbeziehung und zugleich damit, in ihrer Folge, vermittelt der Widerspiegelung ihres Ablaufs, das wirkliche Sein - das sich im Werk verhaltende - einer jeden Subjektivität. Das Versinken des Vergangenen ins Nichts, das Entschieden des Zukünftigen aus dem Nichts, ist, wie Hegel richtig sieht, nur in der höchsten Abstraktion die angemessene Erscheinungsweise der Zeit. In der konkreten gegenständlichen Wirklichkeit bleibt überall das Geformtsein durch das nunmehr Vergangene weitgehend aufbewahrt, und die Zukunft ist in mannigfachen Keimen, Tendenzen, Ansätzen etc. schon im Jetzt gegenwärtig. Die abstrakte Wahrheit ist damit nicht widerlegt, denn die Irreversibilität der Zeit ist unerschütterlich; das Vergangene als solches verharrt in seinem unveränderlichen Nichtmehrsein, nur die dadurch veränderten Objekte und Beziehungen wirken weiter und bilden eine unentbehrliche Komponente der jeweiligen Gegenwart; auch alle auf die Zukunft drängenden Tendenzen sind durch einen qualitativen Sprung von ihrer Verwirklichung getrennt. Die abstrakte Dialektik von Sein und Nichts konkretisiert sich so zu der widerspruchsvollen Einheit von Kontinuität und Diskontinuität, von Erhaltenbleiben im Wechsel und Veränderung im Sichbewahren. Die Kontinuität ist vor allem im objektiven Sinn zu fassen, d.h. diese in der Unumkehrbarkeit des Zeitablaufs sich vollziehende qualitative Veränderung der Objektwelt braucht kein Subjekt um einen historischen Charakter zu besitzen.

Über die
Zeit

Dass die Veränderungen oft so grosse Zeitspannen brauchen, dass sie für die menschliche Praxis nicht in Betracht kommen und darum für diese den Schein einer "ewigen Existenz" erhalten, hat mit der objektiven Historizität aller zeitlichen Vorgänge nichts zu tun. Es ist ja auch für die Geschichte in engerem Sinne, für die des Menschengeschlechts bezeichnend, dass vieles Jahrtausendlang als "ewig" galt, was erst später als historisch entstanden erkannt wurde, dass die Empfänglichkeit für den historischen Charakter der evtl. bloss kapillarischen Veränderungen selbst ein Produkt der Geschichte, der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Subjektivität ist.

Erst von diesem Hintergrund hebt sich die wahre Beschaffenheit der Widerspiegelung der zeitlichen Vorgänge in der Kunst ab. Von der Sonderstellung der geometrischen Ornamentik haben wir bereits gesprochen, auch davon, wie sich diese Lage in den bildenden Künsten zeigt /Problem der Quasizeit/; über die diesbezüglichen spezifischen Frageⁿ in der Architektur wird im nächsten Abschnitt die Rede sein. Wenn wir uns nunmehr jenen Künsten zuwenden, in denen die direkte Spiegelung der Zeitlichkeit ein integrierendes Moment ihres homogenen Mediums bildet, nämlich der Dichtung und der Musik, so ist ihre Verwandtschaft und ihre Divergenz auf den ersten Anblick sichtbar. Jene spiegeln den konkreten zeitlichen Ablauf als solchen gerade in seiner Historizität, in seiner gegenständlichen Dialektik von Entstehen und Vergehen, von Kontinuität und Diskontinuität, und zwar so, dass dabei stets sowohl die objektive Wirklichkeit wie ihre subjektiven Reflexe im menschlichen Innenleben zur Gestaltung gelangen. Dass in der Unterscheidung der einzelnen Genre den Differenzen in Bezug auf das spezifische Gewicht dieser Komponenten eine bedeutsame Rolle zukommt, ist allgemein bekannt und wurde auch hier wiederholt besprochen. Es sei deshalb nur darauf kurz rückverwiesen, dass - im Gegensatz zu einzelnen modernen Theorien - die Lyrik in dieser Hinsicht sich nicht prinzipiell von den anderen Dichtkunstarten abhebt: auch die Lyrik in ihr erscheint die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der lebendigen Wechselbeziehung ihrer subjektiven und objektiven Bewegungskräfte. Die spezifische Wesensart des Widerspiegelungsaspektes in ihr, so wichtig sie für eine Theorie der literarischen Genre auch sein mag, ist für diese Betrachtung nicht entscheidend. Denn überall handelt es sich um einen einheitlichen - jeweils anders homogen gemachten - Abbildungsprozess der subjektiven und objektiven Faktoren der menschlichen Wirklichkeit in ihren konkreten Wechselwirkungen. D.h. es

werden gleicherweise die objektiven Tatsachen des Lebens, die Widerspiegelungen im Innenleben des Menschen auslösen, dichterisch reproduziert, wie auch jene subjektiven Abbilder, die von diesem verursacht im Inneren des dargestellten Menschen entstehen. Jede Literatur gibt also zugleich die Abbilder der Wirklichkeit selbst und die Abbilder der Abbilder in den dargestellten Subjekten /unter Umständen als direkten Ausdruck des Autors/, diese jedoch ~~n~~ immer im jeweiligen homogenen Medium der Epik, Lyrik oder Dramatik zu jener untrennbaren, wenn auch widerspruchsvollen Einheit gebracht, die ihre Originale im Leben der Menschen selbst besitzen müssen, um ihre normalen Reaktionen auf die Bedingungen ihrer Existenz vollführen zu können. Nur der Vollständigkeit willen sei auf die bereits behandelte Tatsache hingewiesen, dass die bildenden Künste - im unmittelbaren Sinne - keine Abbilder der Abbilder gestalten können; diese erscheinen in ihnen nur in der Form einer unbestimmten Gegenständlichkeit, die die Widerspiegelung des Wirklichkeitsoriginals im Zuschauer - freilich mit ästhetischer, aus der gegenständlichen Gestaltung entspringender Notwendigkeit - auslöst.

Nach alledem scheint es uns nunmehr möglich, die Widerspiegelungsart der Musik genauer zu bestimmen: es handelt sich in ihr prinzipiell und so gut wie ausschliesslich um Abbilder der Abbilder. Diese allerallgemeinsten Feststellung bedarf aber noch einer gründlichen Konkretisierung. Sie bezieht sich vor allem auf die objektive Beschaffenheit dieser Abbilder der Abbilder. Im Innenleben des Menschen entstehen nämlich im Widerspiegelungsprozess der Begebenheiten der Aussenwelt die verschiedensten Arten von Reaktionen auf sie: von den einfachsten, man könnte sagen, bloss registrierenden Wahrnehmungen dehnt sich ihre Reihe bis zum abstraktesten Nachdenken über das Wesen der Wirklichkeit aus. Die Affekte, Gefühle, Empfindungen, die die Menschen haben, sind also einerseits mit den unmittelbaren Einwirkungen der Aussenwelt, vermittelt durch deren direkte Widerspiegelung, andererseits mit der oben angedeuteten Totalität der subjektiven Reaktionen auf sie innig verbunden, und sie vermischen sich im Innenleben des ganzen Menschen oft bis zur Ununterscheidbarkeit mit ihnen. Aus dieser psychologischen Lage ergibt sich die Dialektik dieses Innenlebens. Man könnte ihre allerwesentlichsten Züge in möglichster Konzentration so aussprechen: ein wirklich bewegtes Innenleben kann sich nur in intensivster Wechselwirkung aller Fähigkeiten des ganzen Menschen mit dem extensiven Reichtum

Dieses allgemeine Verhältnis zwischen Innenleben des Menschen und Entfaltung seines äusseren Schicksals gibt erst die Möglichkeit, die spezifische Stelle, die Gefühle und Empfindungen darin einnehmen, genauer als bisher zu bestimmen. So sehr man nämlich daran festhalten muss, dass auch sie, wie die anderen Elemente der menschlichen Innerlichkeit, nur aus der Wechselbeziehung des Menschen mit seiner Umwelt entstehen und nur innerhalb dieser sein Leben wirksam beeinflussen können, ebenso sehr darf nie vergessen werden, dass sie im Gesamtkomplex des Inneren eine ganz spezifische Stellung einnehmen; sie bilden ohne Frage den subjektivsten Teil der menschlichen Psyche.

Das bedeutet natürlich nicht, dass die Subjektivität ausschliesslich, ja auch nur überwiegend durch sie charakterisiert wäre. Sie bestimmen zwar weitgehend jene Atmosphäre, die jede Persönlichkeit umgibt, jene spezifische Qualität, die diese im Verkehr mit ihren Mitmenschen ausstrahlt. Der Bereich der Individualität ist aber weit ausgedehnter, als die Welt der Gefühle und Empfindungen, ihre letztthinigen Bestimmungen greifen viel tiefer, als dazu blosser Gefühle oder Empfindungen fähig wären. Wir haben in anderen Zusammenhängen uns mit der Frage beschäftigt, dass der Mensch letzten Endes ein praktisches Wesen ist; das hat zur notwendigen Folge, dass auch sein inneres Schicksal von Entschlüssen abhängt, deren Ausgang seinen bisherigen Gefühlen und Empfindungen zuweilen schroff widersprechen kann. Damit wird natürlich nicht behauptet, dass diese im Ausfall derartiger Entschlüsse nicht oft eine sehr wichtige, ja ausschlaggebende Rolle spielen würden, jedoch die vom gesellschaftlichen Sein oder vom Persönlichkeitskern direkter ausgelöste Impulse können weit mehr die Handlungen und die Gedankenwelt des Menschen /bis zu den weltanschaulichen Stellungnahmen/ radikal umgestalten, als dies seine Gefühle und Empfindungen zu tun im Stande wären. Es mag dazu allerdings bemerkt werden, dass letztere in vielen solchen Fällen eine ungewöhnlich starke Remanenz zeigen, das heisst, sie können relativ mehr oder weniger in ihrer alten Dynamik weiter funktionieren, auch wenn der Mensch seine Lebensführung, seine Position im Leben, seine Überzeugungen etc. bereits in diametral entgegengesetzten Richtungen fortgebildet hat. Das hat offenbar auch physiologische Grundlagen. Pawlow macht z.B. darauf aufmerksam, dass bei Hunden, denen man die Grosshirnrinde entfernt hat, das erste Signalsystem aufhört zu funktionieren, der "emotionale Fond", wie er es nennt, jedoch noch immer in Wirksamkeit bleibt.^{26a)} Diese Selbständigkeit ist

im normalen Leben selbstredend keine absolute. Sie bringt bloss eine äusserst komplizierte Wechselwirkung zwischen der Empfindungswelt und den anderen seelischen Reaktionsformen des Menschen auf die Aussenwelt hervor.

Wenn wir von diesen Funktionen der Empfindungswelt im seelischen Haushalt der Menschen auf ihre innere Beschaffenheit übergehen, so fällt sogleich ihre losere Objektsgebundenheit anderen Reaktionsweisen gegenüber aus. Von der einfachen Wahrnehmung bis zum klaren Gedanken tritt nicht nur überall eine Intention auf ein bestimmtes Objekt in Wirksamkeit, sondern es gehört auch zum Wesen jeder solchen psychischen Aktivität eine Tendenz, die reale Beschaffenheit des Gegenstandes, der sie auslöst, auf den sie gerichtet ist, mit ihren spezifischen Mitteln zu erfassen, sein Ansich in ein Füruns zu verwandeln. Natürlich ist diese Beziehung desto stärker, je mehr sie mit Impulsen zur Praxis, zu Handlung und Tat direkt verknüpft ist. Bei den Gefühlen und Empfindungen ist dieses Verhältnis weitaus lockerer und unbestimmter. Das will keineswegs soviel besagen, dass sie der Regel nach nicht unmittelbar - letzten Endes: immer - von der Aussenwelt ausgelöst, dass sie nicht Reaktionen auf diese wären. Diese Reaktionen bleiben aber ihrem Grundcharakter nach subjektiven Charakters. Sie bestimmen weit weniger das objektive Fürung des Gegenstandes als ~~wie~~ die rein persönliche, rein subjektive Verhaltensweise des Menschen zu ihm. Sie haben weiter eine - relativ - weitgehende Unabhängigkeit vom Objekt und von dessen wechselvoller Beziehung zum Subjekt. Während alle praktischen Verhaltensarten zur Wirklichkeit, die Suspensionen der direkten Praxis mitinbegriffen, gerade durch solche lebendige Wechselwirkungen mit dem Objekt bestimmt sind, in ihnen, durch sie erstarren, sich abschwächen, Inhalt und Richtung festhalten, modifizieren oder aufgeben, sind in den Beziehungen der Gefühle und Empfindungen zur Wirklichkeit qualitativ verschiedene Bewegungsarten durchaus möglich. Das "und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an!" ist eine Verhaltensweise, die gerade für diesen Teil des menschlichen Innenlebens, trotzdem es einen Ausnahmefall repräsentiert, strukturell charakteristisch ^{ist} /Das Goethe hier anregende Modell, die amor dei intellektualis Spinozas ist gerade eine Methode ⁱⁿ der objektiven Erkenntnis der Wirklichkeit, unbekümmert um subjektive Neigungen ^{unerschütterlich} ~~treu~~ festzuhalten, ist also psychologisch das Gegenteil des höchst wahren und tiefen

Das Goethe
Kernmodell

Ausspruch^{von} Philine~~s~~, eben weil dieser sich auf die Gefühlswelt, jene Methode sich auf die Gedankenwelt bezieht. $\sqrt{E_s}$ ist also durchaus möglich, dass Gefühle, Empfindungen von einer bestimmten Begebenheit der Aussenwelt ausgelöst werden, sich aber danach von ihren weiteren Einwirkungen auf das Subjekt freimachen und im Subjekt ein eigenes Leben ~~zu~~ führen^{können}, unabhängig von den sonstigen Eindrücken der Aussenwelt ~~fähig sind~~, ja ihr Verhältnis zu ihnen kann in gewissem Sinne eine Art von "gegen den Strom" zur Umgebung sein. Dies alles kann dann zur Folge haben, dass die äusseren Reize immer stärker den Charakter einer blossen Veranlassung erhalten, dass die Adäquation zwischen dem Auslöser von Gefühlen und diesem selbst weitgehend zu verblasen, ja auszulöschen scheint. Die Gefühle und Empfindungen sind mithin, soweit sie Widerspiegelungen der Wirklichkeit sind, weitaus subjektiver, weitaus entfernter von einer Annäherungstendenz an deren wahre Beschaffenheit, als alle anderen Reaktionen der Menschen auf sie. In ihnen überwiegt das Moment des subjektiven Reagierens, die Bedürfnisse und Eigenheiten des aufnehmenden Subjekts, die ^{schon} im Leben oft fast zu einer Verdoppelung des Widerspiegelungsprozesses führen: es ist weniger das Objekt, das direkt wirkt, als vielmehr ^{ihre} ~~ihre~~ umbildende Spiegelung im emotionalen Leben des Subjekts. Wir können hier diese Phänomengruppe unmöglich in ihrem ganzen Reichtum an Variationen behandeln. Einerseits gehört dieses Selbständigwerden der Innerlichkeit, der Gefühlswelt zu den typischen Wachstumserscheinungen der Kultur, andererseits zeigt aber dieselbe Entwicklung bei einem starken Überwiegen dieser Tendenz nicht geringe Gefahren gerade für das innere Leben der Menschen. Wenn also das Erstarren solcher Eigenbewegtheiten der Gefühle und Empfindungen das innere Leben der Menschen bereichert, vor allem indem es die Wechselbeziehungen zur Umwelt breiter, tiefer, abgestufter, verwickelter macht, so kann eine überaus starke Lockerung in diesen ~~Beziehungen~~ Beziehungen zu einem Versanden der Gefühle selbst, zu einem Leerlauf ihrer Bewegtheit führen. /Man denke an Goethes und Hegels Kritik der "Schönen Seele". /Die Problematik steigert sich noch weiter, wenn die einzelnen Komponenten der seelischen Ganzheit und Einheit fetischisierend voneinander getrennt, sogar einander als feindliche Mächte gegenübergestellt werden.

Aus alledem ergibt sich eine weitere Komponente des dialektischen Verhältnisses von Innen und Aussen, die viel seltener in Betracht ge-

zogen wird. Wir meinen die Tatsache, dass dieselbe Wechselwirkung zwischen Innen und Aussen, deren Fruchtbarkeit wir eben gesehen haben, auch hemmend auf das totale Sichausleben der Empfindungen als solche auswirkt. Die Empfindungen haben nämlich, ebenso wie die Gedanken, ihre eigene "Logik" /wenn dieses Wort gestattet ist/, ihre eigene Dynamik der vollen Entfaltung. Aber auch das Leben mit seinen ununterbrochen auftauchenden und wieder versinkenden "Forderungen des Tages", die die Empfindungen, die Gedanken erwecken, denen sie zu dienen unmittelbar berufen sind, haben eine Dynamik wie Logik sui generis, die das Ausreifen der Gedanken und Empfindungen eines jeden Subjekts zu ihrer immanenten Vollendung sehr oft hemmen~~x~~, ja verhindern. Die qualitativen Unterschiede in der Objektsbezogenheit der Gedanken von den Gefühlen ergeben jedoch qualitative Unterschiede in ^{sich} den Wechselbeziehungen zwischen Subjektivität und Objektswelt, je nachdem das entscheidende Moment in der Reaktion jener auf diese Gefühle oder Gedanken ausmachen. Wir haben in früheren Betrachtungen aufzuzeigen versucht, dass ~~da~~ der gesellschaftlich lebende Mensch zur Suspension der unmittelbar praktischen Zielsetzungen gezwungen ist, um die gedankliche Widerspiegelung der Wirklichkeit~~x~~, das Sichausleben der Gedanken bis zu ihrer äussersten Konsequenz verwirklichen zu können. Die desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit schafft für das Denken, als Abbildungskraft der Welt, diesen Spielraum, und die Erfahrungen von Jahrtausenden zeigen, dass die menschliche Praxis erst auf diesem Umweg zu einer wirklich umwälzenden werden konnte. Aber auch unsere Betrachtungen der künstlerischen Tätigkeit haben einen ähnlichen unmittelbaren Entfernung vom Leben gezeigt, ebenfalls mit dem Ergebnis, dem Leben besser dienen zu können, indem durch eine Suspension der Gebundenheit an die Inhalte und Formen des Alltags, die Welt des Menschen in einer Deutlichkeit zur Gestalt ~~wird~~, indem die ~~aus~~ ^{aus} sich vom Menschen geschaffene eigene Welt von diesem erst als ästhetisches Füruns - im fürsichseienden Kunstwerk - zum eigentlichen Besitz gemacht werden konnte. In allen diesen Fällen und in denen der unmittelbaren Praxis erst recht handelt es sich um teleologische Prozesse, in denen den Gedanken, den künstlerisch-schöpferischen Fähigkeiten, den ihnen dienenden Wahrnehmungen etc. die Rolle eines Organs, eines Instruments zufällt, um das teleologische Zwecksetzen zu realisieren. Wenn dies gelungen ist, haben sich Gedanken, schöpferische Fähigkeiten, etc. ausgelegt: ihre Erfüllung liegt im geschaffenen Werk, in der vollendeten Tat.

mögeⁿ diese sonst voneinander noch so verschieden sein, in dieser Hinsicht unterliegen sie ähnlichen Gesetzen und Schicksalen.

Ganz anders ist die Beziehung der Gefühle und E_mpfindungen zur objektiven Wirklichkeit geschaffen. Eben infolge ihres bereits beschriebenen V_erhaltens zur Objektwelt haben sie primär keinen teleologischen Charakter, gehört das Umsetzen in Verwirklichung durch die Praxis nicht notwendig zu ihrem W_esen. /Natürlich können aus ihnen Leidenschaften entstehen; über deren Bewusstheit und Gerichtetsein ~~xxxx~~ auf E_rfüllung durch teleologisch-praktische Handlungen haben wir in anderen Zusammenhängen bereits gesprochen. / So lange also G_efühle und Empfindungen sich nicht in eine teleologisch gerichtet Praxis umsetzen, muss das äussere - und fügen wir hinzu: zumeist auch das innere - Leben des Menschen der D_ynamik und der Logik der B_egebenheiten der objektiven Wirklichkeit untergeordnet werden. Die eigene Dynamik und Logik der Gefühle und E_mpfindungen kann sich demnach nicht ausleben, wird ununterbrochen von den Notwendigkeiten der Umwelt in ihrer Entwicklung abgeschnitten, abgelenkt, in andere Bahnen überführt etc. Und wir haben bereits darauf hingewiesen^x - man denke an die tiefgreifende innere Problematik der "schönen S_eele" - , dass ein Sichzurückziehen von der äusseren W_elt, ein Sichinsperren in die eigene Innerlichkeit ebenfalls keine Lösung darbietet, im Gegenteil den Empfindungen und G_efühlen falsche Richtungen, unechte I_nhalte gibt, ja in den meisten Fällen sie zu einer wesentlichen Unfruchtbarkeit auch für den sie erlebenden Menschen verdammt. Diese Widersprüchlichkeit zeigt, dass es sich um eine Grundtatsache in der W_echselbeziehung von menschlicher Innerlichkeit und Verwirklichung der menschlichen E_xistenz im Leben handelt, wo die mit gleicher Notwendigkeit wirkenden gegensätzlichen Kräfte und Tendenzen im Leben selbst nur ganz ausnahmsweise zu einem Ausgleich gelangen können. Solche Verwirklichungen sind in derartigem Masse Grenzfälle, dass sie für das

reduzierte
also nicht unmittelbar im Leben selbst, als erlebnishafte Reaktion auf seine Ereignisse, sondern als eine auf die mimetische Darstellung, die sich - alles Heterogene ausschliessend - sich einzig und allein auf diese Empfindungsseite konzentriert, und damit im *Ansich*, durch das Leben zum eigentlichen Subjekt dieser Erlebnisse gewordenen Menschen, kathartische Gefühle auslöst. Dass dies im Leben selbst so gut wie *nur* möglich ist - Grenzfälle, in denen sie sich doch verwirklicht, sind derartige Ausnahmen, dass sie für das allgemein-soziale Bedürfnis nicht in Frage kommen - ~~ist~~ *ist* allgemein bekannt. Der so tief empfindende, ja zuweilen sogar empfindungsseelige Dichter Theodor Storm schreibt:

Begrabe nur dein Liebstes! Dennoch gilt's
Nun weiterleben; - und im Drang des Tages,
Dein Ich behauptend, stehst bald wieder du.

Ich
Und Henrik Ibsen gibt in seinem Drama "Klein Eyolf" ein ironisch-psychologisches Bild des Tatbestandes, das auch beim aufrichtigsten Schmerz über den Verlust des einzigen Kindes, selbst wenn der Schmerz durch Gewissensbisse vertieft wird, sein psychologisches Durchhalten unmöglich ist. Nicht nur andere Wollen, aus Mitgefühl, ablenken, auch ~~im~~ im Inneren entstehen ununterbrochen Hemmungsmomente. So scheitert hier der Versuch von Alfred Allmers sich ganz seiner Trauer hinzugeben. Einmal sagt er seiner Schwester, Asta, die Trostgespräche mit ihm führt: "Er ~~z~~ /nämlich der tote Sohn, G.L./ verschwand aus meinem Sinne - aus meinen Gedanken. Während unseres ganzen Gesprächs sah *ich* nicht einen Augenblick vor mir. Er war versunken und vergessen die ganze Zeit." Und später in noch krasserer Weise: "Ehe du kamst, da wand ich mich doch unsagbar in meinem herzerreissenden Leid... Mitten im Schmerz ertappte ich mich auf dem Gedanken, was wir heute Mittag wohl zu essen bekämen." (Was jedoch im Leben die äusseren und inneren Hemmungen zunichte zu machen pflegen, kann in der Rezeption der Mimesis zur Erfüllung erblühen). Um jedem Missverständnis vorzubeugen, sei *noch mehr* zugleich hinzugefügt: diese Ohnmacht des Lebens, die Empfindungen als solche sich restlos auswirken zu lassen, ist in dieser Allgemeinheit keine Schranke, weder im gesellschaftlichen, noch in einem allgemein menschlichen Sinne, sondern die notwendige Folge der allein möglichen praktischen Reaktion des Menschen auf seine Umwelt. Dass - diese Lage ergänzend - ein solches Bedürfnis nach voller Erfüllung der Empfindungen ~~z~~

existiert, dass ihr mimetisches Verwirklichen den Menschen bereichert und vertieft, zeigt zwar auch an, dass die meisten Gesellschaftsformationen der allzeitigen Entwicklung Hindernisse in den Weg stellen, aber hauptsächlich, dass diese allseitige Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten vom Menschen selbstgeschaffenen sein natürliches Dasein ergänzenden, sie ausdehnenden und ~~sich~~ vertiefenden Instrumenturen bedarf.

Wir werden sehen - und haben es bereits in der Ode von Pindar sehen können -, dass die Musik aus diesem allgemeinen gesellschaftlich-menschlichen Bedürfnis entspringt, um seiner Erfüllung willen ihr spezifisches, einzigartiges homogenes Medium schafft, um seiner willen ~~sich~~ in ihrer Form einer gedoppelten Mimesis ^{sich} zur Kunst konstituiert. Dass dieses Bedürfnis auch unabhängig von der Musik sich Bahn bricht, zeigt z.B. die einst allgemein verbreitete Sitte der Klageweiber, deren auf Ungehemmtheit ausgerichtetes Weinen und Wehklagen eine Mimesis der Schmerzempfindungen sein soll, und zwar eine solche, bei der das ~~Sich~~ Auslösen der nachgeahmten Empfindungen weder durch äussere, noch durch innere Hemmungsmomente gestört wird. Die restlose Entfaltung der Empfindungen erfolgt also hier nicht unmittelbar im Leben selbst, als Erlebnishaftes Reaktion auf seine Ereignisse, sondern als eine auf die mimetische Darstellung reduzierte, die ~~es~~ -alles Heterogene ausschliessend - sich einzig und allein auf diese Empfindungskreise konzentriert und damit im, durch das Leben zum eigentlichen Subjekt dieser Erlebnisse gewordenen, Menschen ~~x~~ kathartische Gefühle auslöst. Dabei müssen drei Momente, die geeignet sind das Wesen einer solchen Mimesis zu erhellen, besonders hervorgehoben werden. Erstens, dass es sich bei den Klageweibern um eine Mimesis der Gefühle und nicht um diese selbst handelt, ^{zu} in denen das "Nachahmen" des Vorgangs, der Gegebenheiten selbst bewusst in den Hintergrund gedrängt wird, fast verschwindet. Zweitens, dass der Rezeptive deshalb, in dem diese Vorführungen Gefühlsentladungen ~~sich~~ bis zur Katharsis auflösen, sich dessen bewusst ist, einem Abbild der Wirklichkeit und nicht dieser selbst gegenüberzustehen. Drittens erfolgt hier keinerlei Identifikation des Rezeptiven mit der mimetischen Darstellung; diese löst in ihm Empfindungen von einer grösseren Stärke und Ungehemmtheit aus, als das Leben, als seine eigenen Reaktionen auf dieses zu erwecken imstande wären, aber gerade deshalb, weil sie ihm objektivierend gegenüberstehen, weil sie speziell darauf angelegt sind, den Strom seiner Empfindungen in der Richtung auf Steigerung, auf volles Sichausleben zu leiten; er steht ihnen als einer ganz bestimmten Objek-

tivation gegenüber.

Der Weg zur Objektivierung der menschlichen Emotionen in ihrer subjektiven Reinheit und Echtheit eröffnet sich, wie überall, aus dem eigenen Wesen des Lebensstoffes, obwohl selbstredend die vollendete Objektivierung von diesem aus nur durch einen qualitativen Sprung erreichbar ist. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass in den Gefühlen und Empfindungen sehr häufig eine Tendenz zur ~~xxx~~ - relativen - Loslösung von den sie erweckenden Ursachen und Anlässen steckt, eine Tendenz zur Selbstbespiegelung, die zu einer spontanen Mimesis der Mimesis führen kann. Diese müssen also - vom Standpunkt jener Bedürfnisse, die wir hier ~~xx~~ analysieren - notwendig unfruchtbar werden. Das bloße, subjektiv bleibende Schwelgen in den eigenen Gefühlen, ihre gerührte oder ironische, selbstgefällige oder selbstzerfleischende Spiegelung im Ich kann weder an der Struktur der Empfindungen und Gefühlen, noch an ihrer Beziehung zur Aussenwelt etwas Wesentliches ändern; ihre mimetischen Elemente führen also aus der grundlegenden Widersprüchlichkeit nicht heraus. Die spontan mimetischen Gebräuche, wie die erwähnten Klageweiber, ^{gehen} ~~den~~ bereits, wie wir gesehen haben, aus der Wirklichkeit in ihre Abbildung über und schaffen dadurch einen Spielraum für das schrankenlose, ungehemmte Auslösen der Gefühle auf mimetischer Grundlage. Eine solche Lösung ist aber einerseits nur für ganz bestimmte Gefühle zu bewerkstelligen, niemals für ihren ganzen Bereich, der ja sämtliche Lebensäußerungen umfasst, die gesellschaftlichen ebenso wie die privaten, die allgemeinen und typisch wiederkehrenden ebenso wie die rein individuellen, auf Einmaligkeit gerichtete. Andererseits wurde hier eine Lösung ~~h~~ gesucht, die nur auf primitiver Stufe wirksam werden kann. Denn es handelt sich - trotz des Vorrangs der reinen Gefühlsauslösung - doch um ein homogenes Medium des verbalen Ausdrucks, dessen innere Entwicklungsgeschichte notwendig dahin führt, Gefühle und Empfindungen nicht bloss in ihrer inneren Beschaffenheit, sondern gerade in ihrer lebendigen Wechselwirkung mit der objektiven Wirklichkeit abzubilden: ~~für~~ zur Poesie zu werden. Es braucht nicht eigens gesagt zu werden, wie wichtig diese Widerspiegelungsart für die Menschheit geworden ist. Aber gerade ihre Stärke verbietet ihr, eine Antwort auf die besondere, hier gestellte Frage zu geben.

Wenn wir nun den philosophischen Ausgangspunkt für das Allerspeziellste an der Musik in einer unmittelbaren Negativität suchen, nämlich in ihrer, und bereits bekannten, radikal unbestimmten Gegen-

ständigkeit in Bezug auf die Aussenwelt, so drücken wir uns scheinbar paradox aus. Die intensive Totalität als Fundament einer jeden Kunst, einer jeden Werkindividualität äussert sich zwar überall in einer höchst positiven, gestaltenden, welterschaffenden Weise. Es darf aber nie vergessen werden, dass das jeweilige Setzen einer bestimmten Art von intensiver Totalität unweigerlich die absolute und radikale Negation einer unbegrenzten ~~Menge~~ Menge von Bestimmungen mit sich führt, die der Abzubildenden Wirklichkeit an sich als extensiver und intensiver Totalität eigen sind. Auch für das Setzen eines jeden homogenen Mediums gilt der oft zitierte Satz Spinozas: "Omnis determinatio est negatio". Dass dies bei der Musik am Auffälligsten in Erscheinung tritt, ändert nichts an seiner allgemeinen Geltung für jede beliebige Kunst. So "negiert" die Plastik sämtliche Wechselwirkungen des gestalteten Körpers mit seiner Umgebung; er steht für sich da, in einer in sich vollendeten Selbstabrundung, begründet sich rein auf sich selbst. Aber das Zumausdruckbringen des Menschen als körperlichen Wesens /und eben darum und dadurch als körperlich-seelischen Wesens/ mit einer unendlichen Ausdrucksskala, die von der in sich ruhenden harmonischen Schönheiten bis zum tragischen Pathos seines Fürsichseins ^{reicht} sei, wäre undenkbar ohne ein derartiges unerbittliches Aufschliessen einer grenzenlosen Reihe von noch so ausschlaggebenden Bestimmungen der objektiven Wirklichkeit aus dem Bereich der Plastik; diese kann nur durch das Positivwerden dieses Verzichts, dieser Negation ihre eigene Grösse verwirklichen. Betrachtet man das Wesen welcher Kunstart immer, so muss man zu ähnlichen Ergebnissen gelangen, nur ist Inhalt und Art der Negation, Inhalt und Art der dadurch entstehenden einzigartigen Positivität in jeder Kunstgattung von jeder anderen radikal verschieden.

Solche Erwägungen lösen die scheinbare Paradoxie unseres Ausgangspunkt in einen blossen Schein auf. Die merkwürdige Simultaneität von äusserster Lebensferne und Lebensnähe der Musik klärt sich dadurch von selbst. Denn ihre Lebensferne, die Tatsache, dass ihr homogenes Medium unmittelbar nichts mit der gegebenen objektiven Wirklichkeit zu tun hat, dass es deshalb unmittelbar nicht einmal als deren Mimesis erscheint, verschmilzt darin von selbst mit ihrer Lebensnähe, dass sie - scheinbar - ohne jede Vermittlung das subjektivste, innerlichste Wesen des Menschen ausspricht; wenn man nämlich von der oben angedeuteten Negation als Determination ausgeht. Das homogene Medium der Musik kann die Gefühle und Empfindungen der Menschen gerade darum in durch nichts

gehemmte E_r -füllung, in völlig ungetrübter Reinheit zum Ausdruck bringen, weil sie die in dieser oft spontan stattgefundenen Mimesis der Wirklichkeit durch eine verdoppelte M_i -mimesis vor allem von ihrer zwiespältigen Objektsgebundenheit radikal befreit. Indem in der gedoppelten M_i -mimesis, in dem so entstandenen homogenen Medium der Töne, wo die abgebildeten Gefühle und E_m -pfindungen durch die unbestimmte Gegenständlichkeit jede äussere Gegenstandsgebundenheit verlieren, sie sich völlig ihrer eigenen Logik und Dynamik entsprechend auslösen können, bleibt im mimetischen Gebilde die Wahrheit des gespiegelten Lebensvorbilds nicht nur restlos aufbewahrt, sondern erhält Erfüllungsmöglichkeiten, die ihnen im Leben selbst notwendig versperrt bleiben müssen. Es entsteht sogar die wieder paradox scheinende Lage, dass gerade das, was im Leben selbst der schwächste Punkt einer Verhaltensart zum Leben war, die schwankende Beziehung der Gefühle und E_m -pfindungen zur Objektwelt, in der M_i -mimesis als unbestimmte Gegenständlichkeit zur Grundlage einer maximalen Evokationsfähigkeit des mimetisch bearbeiteten Lebensstoffes wird. Auch dies ist für die Kunstphilosophie kein absolutes Novum. Jeder weiss, dass das unentwirrbar scheinende Vermischtsein von Zufall und Notwendigkeit eines der grössten Hindernisse für eine befriedigende gedankliche Orientierung in der Welt und erst recht für ein erlebnishaftes Heimatsgefühl in ihr ist. Nun schafft die T_r -agödie aus der Ausschaltung des Zufalls, die klassische N_o velle aus seiner Vorherrschaft ~~je ein~~ ein homogenes Medium, in welchem die wahrheitsgetreue Widerspiegelung der Wirklichkeit eine für den Menschen sinnvolle Welt, eine ihm geistig und seelisch beheimatete, mimetisch darbietet. Wie früher am Beispiel der Plastik, ist hier unschwer einzusehen, dass die gedoppelte M_i -mimesis der Musik, die Abbildung der die Wirklichkeit abbildenden Gefühle und E_m -pfindungen ihrer Grundstruktur nach sich nicht von den anderen ästhetischen Widerspiegelungsarten abhebt, geschweigedenn, dass sie ihnen ausschliessend gegenüberstehen würde. Dass sich in ihr ein völlig einzigartiges Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit als völlig einzigartige mimetische Gestaltung offenbart, unterscheidet sich erlebnishaft, konkret ästhetisch von allen anderen Künsten, jedoch von Prinzipien ausgehend, die ihren letzten allgemeinen Grundlagen nach sämtlichen weltschaffenden Künsten gemeinsam sind.

Milieu, vermittels einer "Sprache" erfolgen kann, die diese Hindernisse nicht jeweils konkret überwindet, sondern sie auf ihrem Gebiete als nichtseiende setzt. So absolut diese ordnende Seite der Abbildung der Abbilder auch sein mag, so relativ kann sich die inhaltliche Seite dieses Komplexes vom Leben abgrenzen, und zwar sowohl als Ganzes, wie in den Details. Erinnern wir uns daran, was bei der Behandlung der Kategorie der Besonderheit über die Musik gesagt wurde. Die als notwendig abgeleitete Transformation der von der Wirklichkeit erweckten, diese spiegelnden Empfindungen in deren Abbilder vertilgt, wie wir eben gesehen haben, das hic et nunc ihres Auslösers und damit ^{dessen} ihr konkretes, sozusagen persönlich-biographisches Geradesosein, wodurch die spezifischen Merkmale der Einzelheit aus dieser "Sprache" verschwinden; and andererseits, da sie keinen verbalen Charakter haben kann, - auch wenn die Musik und schon das Jammern der Klageweiber in Worte gefasst wird, verschwindet aus diesen das im begrifflichen Sinn Gegenstandsbestimmende, die "Sprache" verwandelt sich in einen Komplex der Aufbauelemente der jeweiligen ~~Stu~~ stimmungshaften Atmosphäre, ^u fehlt in ihnen jenes eindeutige Formulieren, jene Abrundung nach "Oben", die von der Kategorie der Allgemeinheit ausgedrückt wird.

Dennoch ist diese "Sprache" weder verschwommen, noch ein unartikulierte Sammeln von blossen Gefühlsausbrüchen. Die Besonderheit erhebt sich einerseits als offenkundige Verallgemeinerung über alles Einzelne und drängt - eben durch diese Verallgemeinerung - darauf, die typischen Züge aus jeder partikularen Erscheinung herauszuheben; die Musik unterscheidet sich in dieser Hinsicht von den anderen Künsten darin, dass diese das Typische in einem einheitlichen Konnex mit dem, bei richtiger Gestaltung sorgfältig gesichteten, Einzelheiten ^{darstellen} gestaltet, während in jener das Typische als solches ohne in die Sphäre der Einzelheiten hinunterzugreifen, ihre Formung erhält. Andererseits muss in der Musik die Allgemeinheit nicht, wie vor allem in der Dichtung, vermittels eines spezifischen Stilisierungsprozess zum Besonderen konkretisiert werden, sondern die Besonderheiten repräsentiert die in ihrer ⁱⁿ reichbaren höchsten Stufe des Inerscheintretens einer jedweden Allgemeinheit. So wird die musikalische Abbildung der Empfindungen /Abbild der Abbilder/ im konkretesten Sinne individualisiert, sowohl in Bezug auf die Wesensart des Ganzen, in welchem das konkrete Geradesosein in der Entfaltung einer Gefühls-evolution zum Ausdruck gelangt, wie in Bezug auf die Teile, auf die Momente, die sich zwar von der bestimmten Gegenständlichkeit des

Verstilgt

V-

auslösenden Anlasses befreit haben, jedoch seine spezifischen Empfindungsfolgen unversehrt, ja durch Typisierung auf eine höhere Stufe der Individualisierung erhoben, in sich aufbewahren.

Vbestimmt
Mit alledem sind die Umriss^e des spezifischen homogenen Mediums der Musik in grösster Allgemeinheit. Die anderen Künste widerspiegeln unmittelbar die konkrete Gegenständlichkeit der menschlichen Aussen- und Innenwelt, und die so gewonnenen - vom Standpunkt der betreffenden Kunst in Betracht kommenden - konkreten Gegenständlichkeitsformen werden zu einheitlichen Kompositionen homogenisiert, um darin ~~die~~ ^{das} leitende, Evokationen erweckende Funktionen der ästhetisch gestaltenden Formen zum Ausdruck zu bringen. Das homogene Medium der Musik beschränkt sich dagegen ausschliesslich auf diese leitende, evokative Rolle. Da es nicht in den konkreten Gegenstandsformen des Lebens die leitend-evokativen Möglichkeiten entdeckt und realisiert, sondern ein schon an sich evokativ beschaffenes, nur als Evokationsmedium existierendes seelisches Material ins Künstlerische erhebt und reinigt, entstehen leicht die von uns bereits behandelten schiefen Konzeptionen vom Wesen der Musik, sowohl die von der - fast mystisch anmutenden - "reinen", objektlosen Subjektivität ihrer Wirkung, wie die von ihren rein formellen Charakters. Beide haben wir bereits widerlegt; über die erste sei nur noch bemerkt, dass, wenn etwa vergangene Empfindungen in der Erinnerung auftauchen, wo sie also - wenn auch nicht im ästhetischen Sinn - als Abbilder von Abbildern dem Subjekt gegenwärtig werden, es schwer wäre zu behaupten, dass sie nicht ihm gegenübergestellte Objekte seien. Über die zweite haben wir eben das Entscheidende beim Betonen der spezifischen Besonderheiten des homogenen Mediums in der Musik ausgeführt. Ergänzend sei hier noch zu sagen, dass bei der Anerkennung dessen, dass die in Musik transformierten, von ihr abgebildeten Empfindungen ihren Gehalt, gerade als den Grundzug ihrer qualitativen Eigenart, in ihr neues Dasein mitnehmen müssen, dass dies erst durch die volle kompositionelle Entfaltung dieser Eigenart wirksam werden ^{können}, auch die in den anderen Künsten längst festgestellte Priorität des Inhalts vor der Form, die Auffassung der Form als die eines besonderen Inhalts anerkannt wird.

Damit wird jedoch auch der durch und durch historische Charakter der Musik sowohl inhaltlich wie formell bejaht. Die Tatsache selbst ist gerade in unseren Tagen zu einer unleugbaren Selbstverständlichkeit geworden. Es sind ja von den unseren qualitativ verschiedene, alte, orientalische, volkstümliche etc. Tonsysteme allge-

mein bekannt ~~xx~~ geworden, und wir waren zugleich, mit dem Erlebnis der atonalen Musik, zu Zeitgenossen der Entstehung einer neuen geworden. Und hier - gerade so wie in den anderen Künsten~~x~~ - hebt das eine System das andere nicht in dem Sinne auf, wie in der Wissenschaft eine richtigere Theorie eine sich als falsch oder unzureichend erweisende, sondern die echten Kunstwerke eines jeden Tonsystems bewahren ihre volle ästhetische Geltung. Dass dieses als Signum eines bestimmten Zeitalters, einer bestimmten gesellschaftlich-geschichtlichen Lage erscheint, dass alle seine Details, nicht nur in ihrer Genesis, sondern auch in ihren Wirkungen diesem Wandel unterworfen sind, fügt von einem anderen Gesichtspunkt - ohne ihre spezifische Beschaffenheit anzutasten - die Musik in die Reihe der anderen Künste ein. Adorno sagt: "Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren ~~länge~~. Davon aber ist das kompositorische Material so verschieden, wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. Nicht nur ~~xxx~~ verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses. Sie führen die historische Notwendigkeit umso vollkommener ^{mit sich} richtig, ~~xx~~ je weniger sie mehr unmittelbar als historische Charaktere lesbar sind. Im Augenblick, da einem Akkord sein historischer Ausdruck nicht mehr sich anhören lässt, verlangt er bündig, dass seinen historischen Implikationen Rechnung trage, was ihn umgibt, Sie sind zu seiner Beschaffenheit geworden. Der Sinn musikalischer Mittel geht nicht in ihrer Genesis auf, und ist doch von ihr nicht zu trennen." ²¹⁾ Beispiele liessen sich beliebig ~~xxxx~~ anführen, wir beschränken uns auf einen von Ernst Bloch herangezogenen Fall: "...ist Beispielsweise der glänzende und harte verminderte Septakkord, der st einzigmal neu war, neu wirkte, und so bei den Klassikern für alles, für Schmerz, Zorn, Erregung und jedes heftige Gefühl stehen konnte, jetzt, nachdem der Radikalismus verschwunden ist, unrettbar in die bloße Unterhaltungsmusik als sentimentaler Ausdruck sentimentaler Angelegenheiten gesunken." ²²⁾

Die Innerlichkeit also, die vom scheinbar bloss formal angelegten homogenen Medium zum Erwecken der Evokation, zur hörbaren Erscheinung objektiviert~~x~~ wird, ist eine "Welt," ein~~x~~ intensive Totalität, die in ihrer spezifischen Weise alles umfasst und zur

Gestalt erhebt, was aus der Wechselbeziehung des Menschen mit seiner Umwelt für sie, für ihre volle Entfaltung und Abrundung von Wichtigkeit ist, wodurch diese Innerlichkeit zur Selbständigkeit erhoben, zu einer wirksamen Macht des gesellschaftlichen Lebens der Menschen wird. Wir haben bereits auf den dialektischen Widerspruch hingewiesen, der in dieser Selbständigkeit der inneren Potenzen des Menschen steckt und wirksam wird. Das Hypostasieren der Innerlichkeit zu einer vom materiellen Dasein des Menschen unabhängigen Existenz ist das ständige Thema der meisten Religionen. Ohne hier auf die Problematik einer derartig gedachten "Seele" als eigene, als fürsichseiende Substanz überhaupt einzugehen, müssen wir nochmals darauf hinweisen, dass das, was wir Innerlichkeit, Seele /ohne Anführungszeichen/, nennen, deren reale Bedeutsamkeit im individuellen wie im sozialen Leben der Menschen niemand bestreiten wird, ein Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung ist. Schon die bloße Fähigkeit des Menschen, seine Beziehung zur Umwelt mit allen ihren Determinationen und Wechselwirkungen als Subjekt-Objekt-Verhältnis setzen zu können, ist, wie wir gesehen haben, ein Ergebnis der Arbeit. Die von uns wiederholt geschilderten Bewegungen zu einer wachsenden Bedeutung des subjektiven Faktors, seiner Verselbständigung zur Innerlichkeit, ist eine Folge der immer komplizierteren Aufgaben, die die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung jedem Einzelmenschen stellt. Wir erinnern bloss an unsere Ausführungen über die Rolle des ^{RTS} ~~Tanzes~~ im menschlichen Verkehr, jedoch auch sozial gewichtigere Funktionen, wie z.B. das Inden-vordergrundrücken der moralischen und ethischen Reaktionen und Ablösung ihrer "selbstverständlichen" Regelung durch die Sitte zeigen, wie entschieden die innere Ausweitung, Vertiefung etc. des Innenlebens zu einem wichtigen gesellschaftlichen Problem wird, zu welcher Bedeutsamkeit also ihre Ausbildung vom sozialen Standpunkt erwächst. Es genügt, sich darauf zu besinnen, welche Rolle dieser Komplex in der griechischen Kultur bei Sokrates, Platon, Aristoteles gespielt hat. Es ist auch keineswegs zufällig, dass in ihrer ethischen Pädagogik, in der Erziehung des bereits zur Individualität gewordenen Menschen zum richtigen Staatsbürger als Erziehungsmittel ein sehr grosses Gewicht (auf die Musik) gelegt wurde. Mögen Platon und Aristoteles dabei in wichtigen Fragen diametral entgegengesetzte Positionen beziehen, über die Wichtigkeit der Musik für die Sozialpädagogik besteht zwischen ihnen kein Gegensatz. Diese Übereinstimmung bei allen sonstigen philosophischen wie sozialen Gegensätzen hat ihre Basis darin, dass beide die Musik als Mimesis

Vdie

der menschlichen Empfindungen auffassen und von ihr - wie von der Dichtung - kathartische Wirkungen auf das Ethos der künftigen und der real tätigen Staatsbürger erwarten.

Damit wird ^{die} nun von der musikalischen Mimesis ausgelöste Wirkung, die in den Anfängen der Entwicklung, in der magischen Periode nur ein - mehr oder weniger unbeabsichtigtes - Nebenprodukt der Mimesis als Zauberei war, zur Zentralfrage, und damit scheint der Entstehungsprozess der Musik als selbständiger Kunst vollendet. Wir sagen, scheint, denn, ~~so~~ soweit unsere Kenntnisse reichen, sind in dieser Geschichte doch qualitative Sprünge enthalten; insbesondere der Sprung, der die Musik der letzten Jahrhunderte, als völlig selbständiger Kunst von jeder früheren Stufe trennt. Dass erst die moderne Musik eine ganz auf sich selbst gestellte Instrumentalkunst hervorgebracht hat, die in früheren Etappen weitgehend unbekannt war, ist unseres Erachtens eher eine Folge der neuen Lage, als diese selbst. Denn einerseits gibt es bis in die neueste Zeit immer wieder eine grosse Musik, die gar nicht für sich allein wirken will, sondern in voller Bewusstheit sich, gewissermassen wie in den Anfangszeiten, an Wort und Bewegung anlehnt, andererseits - schon der von uns zitierte Ausspruch Pindars zeugt dafür - musste es schon sehr früh zu rein musikalischen "Nachahmungen" von Empfindungen kommen, die der verdeutlichenden Stütze des in Sprache oder Gebärden ausgedrückten konkretisierten Sinnes nicht bedurften, um eine sinnhafte Mimesis der Empfindungen vorzustellen. /Mit dem Problem das hierin enthalten ist, werden wir uns alsbald beschäftigen./ Mag man also diesen Gegensatz noch so sehr auf quantitative Proportionen herabdrücken, mag man historisch noch so viele gleitende Übergänge aufdecken, der qualitative Sprung ist doch da; sein Grund darf aber nicht in der immanenten Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel und Evokationsweisen gesucht werden, sondern im Wandel des letztthinigen Objekts der musikalischen Mimesis, in dem der menschlichen Innerlichkeit.

Natürlich ist hier nicht der Ort, diese Evolution auch nur andeutend zu skizzieren, und zudem ist der Verfasser auch in dieser Frage seiner fachmännischen Inkompetenz vollauf bewusst. Die Geschichte lehrt uns, ^{Wie} die gesellschaftliche Entwicklung von Formation zu Formation in rapid steigender Weise die menschliche Innerlichkeit gewissermassen "freisetzen"; d.h. es entstehen auf immer höheren Stufenleiter ökonomisch-soziale Verhältnisse, staatliche

und klassenmässige Bindungen und Beziehungen etc., die das vom gesellschaftlichen Sein determinierte Handeln der Menschen in der Form von individuellen Entschlüssen, Entscheidungen verwirklichen lassen. Nicht die Notwendigkeit der gesellschaftlichen Bestimmungen nimmt ab, sondern bloss ihr direktes Funktionieren ändert sich, d.h. diese Notwendigkeit nimmt einerseits - vom Individuum aus gesehen - im steigendem Masse die Form einer Freiheit auf, bürdet dem Einzelnen als solchem Verantwortung auf, die ihm in früheren Zuständen unbekannt sein mussten; andererseits erscheint die Notwendigkeit in einer weitaus abstrakteren Weise, als in früheren Zeitaltern, was oft Illusionen über eine grössere Freiheit hervorruft, ~~obwohl~~ obwohl objektiv die Zwangsläufigkeit und Gebundenheit eher zunimmt, als ~~das~~ sie ^{abgeschwächt} ~~wäre~~ wäre. Die konkrete Art im Sichdurchsetzen der gesellschaftlichen Notwendigkeit steigert jedoch trotzdem den Spielraum für die Entfaltung der Innerlichkeit, indem der handelnde Einzelmensch in seinen einzelnen Aktionen viel stärker von eigenen Initiativen unmittelbar geleitet zu sein scheint. Es genügt an eine mittelalterliche Stadt mit Zunftzwang, Preisregelung etc. zu denken, und sie mit dem kapitalistischen Markt zu vergleichen, um diese qualitative Verschiebung in der Struktur der menschlichen Tätigkeit als Richtung auf ^{eine} entfaltete Subjektivität wahrzunehmen. Über die rein ideologischen Seiten dieser Entwicklung erübrigt es sich ausführlich zu sprechen, da sie allgemein bekannt sind. Die Reformation, die von ihr ausgelösten Weltanschauungskämpfe, Sektenreligiositäten etc. zeigen Tendenzen, die früher höchstens sporadisch aufgetaucht sind, nunmehr als gewaltige Massenerscheinungen.

Eine Gegenüberstellung von älterer und neuerer Kunst auf dieser Grundlage erfolgt schon bei Schiller, sie erhält eine entwickeltere Form in den Aufsätzen des jungen Friedrich Schlegel, in den ~~ästhetischen~~ Aesthetiken von Schelling und Solger und wird zuletzt von Hegel als romantische Kunst ästhetisch kodifiziert. Hier erhält die Musik - die Hegelsche Aesthetik betrachtet nur die neuzeitliche - zusammen mit der Malerei die Charakteristik einer typischen Kunst der romantischen Periode, d.h. der Neuzeit. Wir haben bereits darauf hingewiesen - und müssen bei der Behandlung der Architektur es nochmals tun - dass die Hegelsche direkte Zuordnung einzelner Künstler an einzelne historische Entwicklungsstufen eine idealistische Konstruktion ist, die beim Aufdecken einzelner wichtiger Zusammenhänge auch grosse Verirrungen für die Erkenntnis der wirklichen Entwicklung der Künste stiftet. Was Hegel

letzthin meint, dass gewisse Perioden bestimmte Künste zu herrschenden erhebt²² und dass ihre gesellschaftlich-geschichtliche Rolle in ihnen selbst bestimmte Möglichkeiten zu einer höheren Entfaltung bringt²³, ist ein richtiger und tiefer Gedanke, jedoch in die architektonische Konstruktion eines idealistischen Systems eingebaut, muss diese Konzeption den wirklichen historischen Ablauf gedanklich vergewaltigen. Sogleich in der hier behandelten Frage von Musik und Malerei als romantische Künste. Bei der Musik wird dabei die ganze Jahrtausende währende frühere Entwicklung vernachlässigt; bei der Malerei wird der qualitative Sprung, der mittelalterliche und neuzeitliche Malerei trennt, nicht zur Kenntnis genommen. Wenn wir bei dem letzteren Punkt für einen Augenblick verweilen, so tun wir es bloss, um die hier zum Ausdruck kommende Verselbständigung der Innerlichkeit, die für die neue Musik ausschlaggebend wird, von einer anderen Seite besser zu beleuchten. Auch für das Mittelalter war nämlich die Malerei eine der herrschenden Künste. Der offizielle Grund dafür war aber - und das Mäzenatentum der Kirche beruhte darauf - dass man in ihr Mittel sah, den Analphabeten, d.h. der überwältigenden Mehrheit der Bevölkerung die Wahrheit in der Religion näher zu bringen.²³ Mit der Renaissance entsteht ein Funktionswandel in den gesellschaftlichen Bedürfnissen, die die Malerei befriedigt. Am auffälligsten ist dies in Venedig zu sehen. Berenson sagt richtig²⁴, "im 16. Jahrhundert nahm die Malerei im Leben des Venezianers so ziemlich die Stelle der Musik in unserem Leben ein."²⁴ Es ist nicht unsere Aufgabe diese Entwicklung, so wie die Wendung der Malerei in der Hochrenaissance, im Manierismus und im Barock zum Repräsentativen zu verfolgen; etwa die Linie von den Stützen Raffaels, bis zu Rubens, natürlich bei gründlicher Aenderung sowohl des Gehalts wie der Ausdrucksmittel. Auf diesen Wandel im gesellschaftlichen Auftrag musste nur darum hingewiesen werden, weil erst in diesem Rahmen das spezifisch Neue der ~~xxx~~ explosiv sich bahnbrechenden Innerlichkeit in der Malerei richtig verstanden werden kann. Wir meinen die neue Gefühlswelt und mit ihr die neue Ausdrucksweise, die sich - bei jedem Kunstwerk²⁵ in verschiedenen Art, bei Tintoretto, bei Greco, bei Rembrandt zum Vorschein gelangt. Dass diese grosse und die wichtigsten Zeitaltern verkörpernde Malerei nicht eine offiziell herrschende werden konnte, folgt aus den Klassenkämpfen dieser Zeit, in der die absolute Monarchie, die die Religion an diese und mit ihr an die damalige Entwicklungsstufe des Kapitalismus anpassende Gegenrefor-

mation vorübergehend zu Siegern geworden sind. Natürlich repräsentierten sie gerade deshalb dem Mittelalter gegenüber ebenfalls eine Steigerung der selbständig gewordenen Innerlichkeit, jedoch in einer von diesen Ordnungsmächten sorgfältig und raffiniert kanalisiertem Weise, während bei den eben erwähnten Outsidern die neue Innerlichkeit in ihrer reinen Form erscheint. Auch auf diese Gegensätze können wir uns hier nicht näher einlassen. Es sei nur flüchtig erwähnt, dass Pietro Aretino den späten Michelangelo, von dem die ganze neue Innerlichkeit in den bildenden Künsten ausgeht, dahin denunzierte, dass die Freiheit, die er sich nehmen, den Skandal des Luthertums verstärken könnten.²⁵⁾

Es ist bezeichnend, dass Romain Rolland an diese Tatsache die Bemerkung anknüpft: gerade diese Form des Unterdrückens einer sich offen und inhaltlich bestimmt zeigenden Innerlichkeit wäre für die beginnende Blüte der Musik förderlich geworden. Diese Feststellung gründet sich auf die Synthese von emotioneller Eindeutigkeit und möglichem intellektuellen Inkognito in der Musik, die ihre Schleichwege, Sackgassen, Konflikte, Kompromisse, tragische Zusammenstöße ersparen kann, auch dort, wo solche für Dichtung oder bildende Kunst fast unabwendbar ~~sind~~ sind. /Man denke an das Schicksal Rembrandts./ Darum kann die allertiefste Musik sich mit höfisch-zeremoniellen Vorführungen verbinden, ohne am Mittelpunkt, am reinen Ausdruck der Innerlichkeit Schaden zu erleiden; darum kann sie sich mit einer sonst schon stark erstarrten Religiosität vermählen, ohne irgendetwas von ihrer Tiefe einzubüssen, ohne durch eine solche Vereinerlichung verflacht zu werden, da sie - und nur sie - imstande ist, direkt an den Gefühlsgehalt der echt religiösen Texte zu appellieren, ihren Sinn auf die Höhe der besten zeitgemässen Subjektivität zu erhöhen, ohne dass die hier sachlich obwaltende Diskrepanz zur offenen oder versteckten Blasphemie würde /wie etwa in der Kreuzigung von Brueghel/; ohne dass die neue Interpretation, die Umdeutung der religiösen Gefühle in eine völlig untheologische, undogmatische Innerlichkeit zu einer Isolierung des Künstlers innerhalb seiner Zeit führen musste, wie dies beim späten Rembrandt der Fall war. Diese für die neue Musik so günstige Lage entsteht daraus, dass die spezifische Grösse und die spezifische Begrenztheit ihrer Ausdrucksweise, welche letztere ihrem Charakter als "Welt" keinen Abbruch tut, durch die Gunst der gesellschaftlich-geschichtlichen Umstände mit den tiefsten Bedürfnissen der

Periode konvergiert, und zwar desto stärker, je energischer die Musik ihre Ausdrucksmittel der selbständig gewordenen Innerlichkeit zu entfalten imstande ist. Der soziale Auftrag fördert also die neue Tendenz nicht nur im Allgemeinen, sondern wirkt sich auch in der Richtung aus, ihre spezifisch bahnbrechenden Züge zu verstärken. Denn das ist, was hier zum ersten Mal die Weltbühne betritt: die menschliche Innerlichkeit als "Welt" für sich, als in sich abgeschlossener Kosmos, dessen Inhalt alles umfasst, was den Menschen von der Aussenwelt her in Bewegung setzt, alles, womit er deren an sein Wesen gerichtete Fragen beantwortet, alle Fragen, die er selbst an sie stellt, alle Siege seiner Seele über diese Welt und alle ihre Niederlagen dieser Welt gegenüber. Die Eigenart eines solchen Kosmos besteht darin, dass er gerade insofern zu einer "Welt" wird, als er die gegenständliche Welt verschwinden lässt; besser gesagt: diese ist mit allen ihren Spuren, mit den feinsten wie den brutalsten, den erhabensten wie den verzerrtesten überall und doch nirgends gegenwärtig. Dieser Widerspruch ist kein "Wunder"; er ist einfach der Ausdruck dafür, dass die Musik als Mimesis einer Mimesis sich selbst gefunden, sich zum Fürsichsein konstituiert hat.

Ein solches Formwerden kann nur als Ergebnis tiefster gesellschaftlich-menschlicher Bedürfnisse entstehen, aber auch nur dann, wenn es als die entscheidende Weise ihrer Befriedigung aufzutreten imstande ist. Auf die gemeinsame Tendenz in der Gesellschaft und auch in den anderen Künsten haben wir bereits hingewiesen. Wenn wir jetzt noch eine analoge Erscheinung hervorheben, so tun wir es vor allem, um das spezifische Wesen der Musik zu beleuchten; wir denken an den "Don Quixote". Das weltliterarisch Neue in diesem Roman ist, dass hier zum erstenmal die menschliche Innerlichkeit der Aussenwelt in selbsttätiger Gegnerschaft entgegengestellt wird. Natürlich gibt es schon bis dahin, im Vergleich zur Antike, ein ständiges Wachsen der Macht und der Bedeutung der menschlichen Innerlichkeit; so von Dante bis Ariosto. Bis dahin jedoch nahm nur das spezifische Gewicht der menschlichen Innerlichkeit innerhalb eines unlösbaren Kontextes von Mensch und Umwelt ununterbrochen zu. Das bahnbrechend Neue an Cervantes ist, dass sein Held eine ganze "Welt" in seinem Inneren aufbaut und diese kämpferisch der äusseren gegenüberstellt, dass er bei jeder unvermeidlichen tatsächlichen Niederlage den siegreichen Kampf immer wieder in die selbstgeschaffene innere Welt einbezieht, aus

d. darum
gleichkeiten
schen
erstar-
lbst. Die
aktualisiert",
hnt und ver-
smos der
les, was
t existiert

Vfrüher

V
Dass dabei die Gefühlsreflexe und darum die musikalischen Gestaltungs *möglichkeiten* der intellektuellen, der denkerischen Seite des Menschenlebens ständig erstarren müssen, versteht sich von selbst. Die Musik wird dadurch nicht "intellektualisiert", wohl aber wird ihre Welt ausgedehnt und vertieft. Der von ihr gestaltete Kosmos der Empfindungen umfasst wirklich alles, was in der menschlichen Innerlichkeit existiert und wirksam wird.

Periode konvergiert, und zwar Musik ihre Ausdrucksmittel der zu entfalten imstande ist. Der neue Tendenz nicht nur im Allgemein in der Richtung aus, ihre spezifischen stärken. Denn das ist, was hier tritt: die menschliche Innerlichkeit in sich abgeschlossener Kosmos den Menschen von der Aussenwelt er deren an sein Wesen gerichtet die er selbst an sie stellt, Welt und alle ihre Niederlagen art eines solchen Kosmos besteht zu einer "Welt" wird, als er lässt; besser gesagt: diese ist feinsten wie den brutalsten, überall und doch nirgends gegen "Wunder"; er ist einfach der Mimesis einer Mimesis sich selbst konstituiert hat.

Ein solches Formwerk gesellschaftlich-menschlicher dann, wenn es als die entscheidende zutreten imstande ist. Auf die schaft und auch in den anderen wiesen. Wenn wir jetzt noch es so tun wir es vor allem, um die ~~xxx~~ beleuchten; wir denken an risch Neue in diesem Roman ist liche Innerlichkeit der Aussenwelt entgegengestellt wird. Natürlich gleich zur Antike, ein ständige tung der menschlichen Innerlichkeit Bis dahin jedoch nahm nur das Innerlichkeit innerhalb eines Umwelt ununterbrochen zu. Das dass sein Held eine ganze "Welt" diese kämpferisch der äusseren unvermeidlichen tatsächlichen immer wieder in die selbstge-

Vfrüher

ihm einen Bestandteil der eigenen festgefügteten Innerlichkeit macht. Selbstredend endet der Kampf mit dem Niederwerfen des traurigen Ritters, der am Schluss sein "Wahnsystem" aufgibt und sich wieder als normaler Mensch in die normale Wirklichkeit einstellt. Man besinne sich aber jener Melancholie, jenes erschütterten khatartischen Bedauerns, mit welchem der Leser diese "Gesundung" des Helden zur Kenntnis nimmt. An sich ist freilich ein Eingesperrtbleiben in die blosse Innerlichkeit letzten Endes die Psychologie des Wahnsinnigen. Aber die Tragikomödie Don Quixotes ist darum so tief, weil in ihr Recht und Unrecht der Innerlichkeit genau ausgewogen sind: wäre seine Verneinung der aufziehenden neuen, das Rittertum vernichtenden Welt - bei aller Narrheit - nicht zugleich tief berechtigt, müsste die Menschheit auf dem Wege ihrer Erneuerung Don Quixotes Unglauben an die Berechtigung dieser neuen Welt nicht als unverwundbares Erbe aufbewahren, so wäre ~~er~~ er einfach ein Narr. So ist aber in ihm die Berechtigung bestimmter Formen der Innerlichkeit dem einfachen äusseren Geschichtsablauf gegenüber verkörpert. ~~W~~ Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni. Man denke weiter daran, wie tief diese völlig neue Struktur in die epische Dichtung bis in unsere Tage hineinragt und immer wieder in neuen Formen, in inhaltlich neuer Dialektik erscheint. In einem nicht formal, sondern welthistorisch gefassten Formsinn, haben wir hier ein "Modell" der neuzeitlichen Musik vor uns. Selbstredend darf diese Modellhaftigkeit nicht wörtlich genommen werden. Denn in der Dichtung siegt nicht nur - im eben angegebenen Sinn - die wirkliche Welt über die Einbildungen, über die - auch historisch berechtigten - Illusionen der blossen Innerlichkeit, sondern auch gestalterisch stehen beide in einer untrennbaren Wechselbeziehung. Die Modellhaftigkeit bedeutet nur das Auf sich gestellt sein, die Welthaftigkeit des Seelischen, wenn es wirkliche Tendenzen der Menschheitsgeschichte spiegelt, die Möglichkeit, die in ihr lebenden Abbilder zu einer - immanent - ebenso sinnhaften Einheit zusammenzufügen, wie die Wirklichkeit selbst für den Menschen ist, bildet.

Gerade dies kann die Musik in künstlerischer Reinheit und Vollendung leisten. Nicht als einfaches oder starres Abgesondertsein, als Sichabsperrern von der Aussenwelt, sondern als gewissermassen weltanschaulich fundiertes Setzen der Innerlichkeit in ihrem Fürsichsein, in welchem die Gegenstände, Beziehungen, Begebenheiten der objektiven Wirklichkeit aufgehoben, nur als unbestimmte Gegen-

ständigkeit erhalten bleiben. Damit ändern sich alle Akzente des typisch neuzeitlichen Don Quixote-Schicksals: das welthistorisch Berechtigte /also mehr als subjektiv Partikulare/ am Verhältnis der Innerlichkeit zu ihrer historischen Umwelt vermag sich ungehemmt, alle ihre immanenten Bestimmungen restlos vollendend zu entfalten, wobei ihr äusseres Geschick in der Wechselbeziehung zur historischen Realität mehr oder weniger, zuweilen bis zur Unkenntlichkeit verblasst. Das ist aber keine Unvollkommenheit der musikalischen Einheit von Form und Gehalt. Im Gegenteil. Ihre überwältigende, ^{kräftig} selbst unter sonst ungünstigen Umständen zur wahren Grösse emporzuwachsen, ihre Fähigkeiten auf Rezeptive, die sich sonst derartigen Inhalten zu versperren pflegen, hinreissende Wirkungen auszuüben, hat gerade hier seinen Grund. Denn die Mission der Innerlichkeit im Leben der Menschengattung besteht gerade darin: unbekümmert ~~um~~ ^{um} die Möglichkeit der praktischen Verwirklichung, unbekümmert um das historische Schicksal der in den Gefühlen verworren enthaltenen Forderungen, so weit sie im Leben zu Forderungen des Tages, ja der Epoche werden können, dieses Weltempfinden rein und ungehemmt, ^{einer} zur gediegenen und kompletten "Welt" zu entfalten. Es ist ohne weiteres evident, dass dies aus bereits angedeuteten Gründen nur in der Musik möglich ist. Sie hat die denkbar tiefste und reichste innere Wahrhaftigkeit, indem sie diese Empfindungen in einer ~~reinen~~ rücksichtslosen Reinheit und inneren Vollendung ausdrückt; sie ist zugleich völlig unreal, unmittelbar völlig unabhängig von dem momentanen Stand der gesellschaftlichen Kämpfe, ~~indem~~ ⁱⁿ jener Welt der realen Gegenstände und Beziehungen, innerhalb deren Rahmen diese ausgetragen werden, in ihr verschwinden, oder zumindest bloss als ferne Andeutungen am Horizont sichtbar werden. Auf diesem Boden erwächst die spezifische Erfüllungstiefe der Musik: ~~in einem~~, durch die äussere Welt, durch ihr Ablaufstempo, durch ihre Entwicklungsstruktur etc. ungehemmt¹ Aufblühen solcher Empfindungen. Die Einwirkungen der Aussenwelt sind jedoch nur als solche, nur in ihrem unmittelbar-faktischen Wirksamwerden künstlerisch zunichte geworden; sie haben ja ursprünglich die musikalisch gestalteten Empfindungen ausgelöst, und werden ~~im~~ ^{um} neuen Medium in ihrem ursprünglichen Geradesosein musikalisch reproduziert; diese ~~ja~~ sind wesentlich ihre Abbildung^{un}. Und die Musik, als Abbild solcher Abbilder kann deren wesentlichen inneren Gehalt - als Bestimmung der Empfindungen selbst - unmöglich vertilgen, nicht zur Kenntnis

nehmen, ja sie kann dies nicht einmal wollen, ohne ihre eigene Basis zu zerstören. Das oben angedeutete Verblenden der unmittelbar wahrnehmbaren Gegenständlichkeit der Aussenwelt /die von allen anderen Künsten direkt gestaltet werden// erscheint in der musikalischen Mimesis der Empfindungen unmittelbar nur als ihre besondere Färbung, als ihre eigenartige Betonung, als ihr spezifischer Empfindungsgehalt. So ist diese Unabhängigkeit eine formale, wobei die Form sich nur ~~darum~~ dann vollenden kann, wenn ~~wir~~ ihre Inhalte gesellschaftlich-geschichtlich bedeutsame sind. Ihr soziales Schicksal spielt sich bis in die letzten Tiefen der Gestaltung hinein, aber eben nur als \bar{x} durch die Form bedingte x und begrenzte - Innerlichkeit. ¹

Es ist ein gleiches Vorurteil ^{von} bei Rationalisten wie Irrationalisten, dass bei einer solchen Loslösung, bei einem solchen Aufsichgestelltsein die Empfindungen chaotisch werden müssten; es kommt aufs gleiche an, ob dieses Chaos nun bejaht oder verneint wird. Da die Empfindungen eine existierende, in sich zusammenhängende historische Weltordnung spiegeln, haben sie auch ^{unter} ~~einander~~ einen - eventuell verborgenen - logischen Zusammenhang, der jedoch, wie wir gesehen haben, in der Wirklichkeit dem der Aussenwelt untergeordnet werden muss. Erst durch die hier geschilderte Mimesis der Mimesis in der Musik ^{legt} die sonst verdrängte, unterdrückte Logik der Empfindungen auf, entwickelt sich zur eigenen Vollendung; als vermittelte Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und als direkte Antwort auf sie erlangt sie die ihr innewohnende Erfüllung. Diese schliesst natürlich die schrillsten Widersprüche nicht aus, nur haben sie in diesem homogenen Medium einen anderen Charakter als sonst im Leben: sie erscheinen nicht so sehr als Gegensätze zwischen Subjektivität und Objektwelt, wie im "Don Quixote", vielmehr vorwiegend als innere Widersprüche der Innerlichkeit selbst, wobei in bestimmten Fällen das am Horizont noch so blass erscheinende Aeusserere diesen Widersprüchen eine spezifische Färbung verleihen kann. ¹st der letztthinige Gegenstand der Musik so bestimmt, so erhalten unsere früheren polemischen Bemerkungen gegen den Formalismus, unser Appell an die Notwendigkeit, dass die Mimesis der Musik auf die Wirklichkeit auftreffe, erst ihren klaren Sinn. Darin ist zugleich die innere Hierarchie dieser Mimesis im Sinne der Kunst im Allgemeinen - ohne das Spezifische an der Musik zu vernachlässigen - ebenfalls erhalten: die sich in der Abbildung der Abbildung äussernde Innerlichkeit kann eine weltumfassende oder bloss partikuläre, eine tiefe oder

¹ Es genügt vielleicht, wenn wir auf das schroffe Aufeinanderstossen der Freiheitssehnsucht mit der tief empfundenen Schmach der Unterdrückung in einer ganzen Reihe von Handels Oratorien hinweisen.

flache, eine reiche oder ärmliche etc. sein; darin kommt zugleich zum Ausdruck, auf welche Wirklichkeit die musikalische Mimesis auftrifft, und wie sie es tut. Dabei muss jedoch ein Sonderzug der Musik hervorgehoben werden: die ästhetische Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz, vollzieht sich hier vehementer, als in den anderen Künsten; das aus dem wirklichen Leben entspringende Vorher kann ^{Künste} zumeist diese Umwandlungen weniger hemmen als sonst. Andererseits ist naturgemäss das Nachher der Wirkung weniger inhaltsbestimmt, auf bestimmte Inhalte orientiert. So ist die Musik vom ^{dem} Leben zugleich näher und ^{von ihm} weiter entfernt als die anderen Künste; sie enthält unmittelbarer die Kategorien der ethischen Entscheidungen in sich und greift zugleich weit weniger konkret in diese ein; sie rüttelt ihren Zuhörer unmittelbarer und mitreissender auf und ist zugleich in Bezug auf das Nachher der Wirkung weit weniger verpflichtet. Man will oft diese ganz eigenartige Stellung der Musik im System der Künste dadurch verwischen, dass man ihre Subjektivität mit der der Lyrik gleichsetzt. Man vergisst dabei, dass auch das allersubjektivste, ganz in Stimmungen aufgelöste lyrische Gedicht bestimmte Objekte der Aussenwelt unmittelbar - freilich mit den Mitteln der dichterischen Sprache - widerspiegeln muss, dass es die von ihnen ausgelösten Empfindungen als Wechselbeziehungen gleichwertiger Komponenten gestaltet sich, während diese in der Musik nur eine unbestimmte Gegenständlichkeit erhalten können. Vergleicht man etwa die Wirkung der Gedichte Shelleys mit der Eroica oder der IX. Symphonie Beethovens, so ist dieser Unterschied klar zu sehen, gerade weil alle diese Kunstwerke revolutionäre Reaktionen auf die Zeit nach der französischen Revolution waren. Der grössere Widerstand gegen solche Gedichte, auch bei Menschen, die sich bedingungslos von diesen Symphonien hinreissen lassen, kann die eben gestreifte Besonderheit der musikalischen Wirkung illustrieren. Hier konnten naturgemäss ~~die~~ nur die allerallgemeinsten Züge dieser Eigenart der musikalischen Wirkung, ihre kategorielle Beschaffenheit angedeutet werden; die wirkliche Konkretisierung gehört auch als philosophische Analyse in die Genre-Theorie.

Wir haben bis jetzt auf die weltgeschichtlichen Kräfte hingewiesen, die zur Blüte der Musik als selbständiger Kunst geführt haben. Diese Entwicklung hat aber auch ihre rein künstlerische Seite, die wir, wenn auch ebenfalls nicht konkret, sondern bloss abstrakt-kategorial kurz betrachten müssen. Wieder sehen wir, worauf wir in anderen Zusammenhängen bereits oft gestossen sind, dass jede

Kunst das Produkt einer langwierigen gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung ist und niemals zu den angeborenen, anthropologischen /oder gar ontologischen/ Eigenschaften des Menschen gehören. Es ist evident, dass die Selbständigkeit der neuzeitlichen Musik eine hochausgebildete musikalische "Sprache" voraussetzt, sowohl in der Handhabung der Ausdrucksmittel, wie in der Bereitschaft und Fähigkeit ihres Verstehens. Dass eine solche von Anfang an nicht vorhanden sein konnte, ist selbstverständlich, schon weil das Objekt, die menschliche Innerlichkeit, die "Welt" der menschlichen Empfindungen selbst ein Produkt dieser Entwicklung ist. Es ist darum ohne weiteres verständlich, dass die Mimesis, ihre Darstellungsformen und deren Rezeptivität nicht früher da sein konnten, als die Sprache selbst. Die Schwierigkeit, die nun entsteht, wenn die Genesis der Musik und des Sinnes für sie aufgedeckt werden sollen, ist gleichfalls einleuchtend: wir können keine Dokumente für die erste Entwicklungsphase der Musik ~~besitzen~~ besitzen, wie etwa für die der Werkzeuge. Selbst die allerprimitivsten Völker, die wir kennen, haben sich bereits sehr weit von den ersten Anfängen entfernt. Trotzdem muss gesagt werden, dass bei der sehr engen Verbundenheit von Tanz, Gesang und Musik in den uns bekannten - relativen - Anfangsstadien es äusserst unwahrscheinlich scheinen muss, dass die wirklich ersten Versuche nicht ein noch engeres Zusammen gezeigt hätten. Sogar ~~bei~~ bei einem künstlerisch so hochentwickelten Volk, wie die Griechen waren, stellt Th. Geprgiades eine ganz enge Bindung der Musik an Tanz und Gesang fest: "Pindars Verse waren nicht nur Musik, sondern auch Tanz, sie waren nicht nur 'Dichtung', nicht nur 'Gesang', sondern *χορεία* /Choréia/, das bedeutet: 'das Ganze von Gesang und Tanz'.

Das ist die Definition von Platon ~~in~~ /Gesetze 654 B/. Auch eine Stelle bei Aristoteles /'Metaphysik' 1087 b / zeigt, dass für die Griechen der Rhythmus mit dem Gefühl für das Körperhafte innig verbunden war, dass er nicht für sich, abstrakt, als nur-musikalische Erscheinung gedacht werden kann. Aristoteles benützt als Beispiele für die kleinste rhythmische Masseinheiten den Schritt und die Silbe. Ihm fällt nicht etwa ein, die 'Kürze', also ein rein musikalisches Element zu nennen, so wie wir vielleicht einen Notenwert, z.B. das Viertel  oder das Achtel  oder gar einen absoluten, abstrakten Zeitwert nach dem Metronom angeben würden." Und er meint, dass erst im 5. Jahrhundert mit dem "neuen Dithyrambos" ein etwas loserer Zusammenhang der Musik mit den anderen Künsten einsetzt,

wogegen Platon heftig protestierte.²⁷⁾ Es ist die Aufgabe der Fachleute, die Etappen dieser Entwicklung konkret zu bestimmen und zu charakterisieren. Der Verfasser hält sich nicht für befugt, über solche Fragen konkrete Urteile zu fällen. Immerhin sprechen die allgemeinen Tendenzen einer jeden Entwicklung dafür, dass ihre Linie im Großen Ganzen von der engsten Verbundenheit von Tanz, Gesang und Musik zu einer sehr allmählichen Differenzierung und mit ihr zur wirklichen Selbständigkeit der Musik führt. Vom Standpunkt unserer philosophischen Erwägungen ist dabei erstens zu wiederholen, dass ein so reiches und - relativ - für sich seiendes Empfindungsleben, das von hier aus als Basis der neuzeitlichen Musik erscheint, selbst das Produkt eines langen historischen Weges sein musste. Zweitens, wenn die Musik, wie hier, als Mimesis der Empfindungen aufgefasst, es natürlich und naheliegend ist, dass die damit einsetzt, die primäre Mimesis, die der Lebensstatsachen, welche die Empfindungen auslösen, zu begleiten, gewissermassen gefühlhaft zu kommentieren, ihre mimetisch unmittelbar verständliche Darstellung - in Tanz und Gesang - nach eigenen Bedürfnissen zu ordnen, zu stilisieren. Die musikalische Ausdruckskraft der Empfindung und die Aufnahmebereitschaft für sie haben sich offenbar in dieser langen Zeit in unlösbarer Gemeinschaft entwickelt, haben sich auf alle Gebiete des Lebens erstreckt, sich zum Ausdruck immer differenzierteren Empfindungen verfeinert und auch für das Subtilste und Tiefste eine Empfänglichkeit erzogen. So konnte, als die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung die Innerlichkeit des Empfindungslebens zu einer gesellschaftlich-selbständigen Lebensmacht erwachsen liess, die musikalische Mimesis der Empfindungen sich als für sich seiende Gestalt objektiviert. Die Menschheit stellt sich, nach Marx, "immer nur Aufgaben, die sie lösen kann, denn genauer betrachtet, wird sie stets finden, dass die Aufgabe selbst nur entspringt, wo^{die} materiellen Bedingungen ihrer Lösung schon vorhanden oder wenigstens im Prozess ihres Werdens begriffen sind."²⁸⁾

Diese Verbindung verschiedener Künste ist die innigste von denen, die uns im Bereich des Ästhetischen bekannt ist; sie geht weit über die von der Architektur mit Plastik und Malerei hinaus. Was den Tanz betrifft, ist sie - gerade von seinem Standpunkt aus - eine unlösbare, während die Wortkunst sich schon relativ aus solchen absoluten Banden befreit. Wenn wir aber diese Verhältnisse vom Standpunkt der Musik betrachten, so sehen wir, dass ihr Aufhängestelltsein sehr bestimmte innere Grenzen hat, d.h. dass ästhetische

Erkämpfen der Selbständigkeit beinhaltet keineswegs eine radikale Trennung von jeder Verbundenheit mit Tanz und Gesang. Man könnte vielleicht versucht sein, die Verknüpfungen in den ersten Übergangsstadien rein auf den sozialen Auftrag zurückzuführen, in ihnen etwas Aeusserliches, Aufgezwungenes zu erblicken; ^{unmerklich} mag einer solcher Auftrag höfischen oder kirchlichen Charakters ^{ist} sein. / Oper und Ballett einerseits, Messe, Passion etc. andererseits. / Diese Auffassung scheint uns jedoch, wenn sie den Anspruch auf restlose Erklärung erhebt, als ^{leer} Oberfläche. Denn wir sehen ja, dass etwa im 19-20. Jahrhundert, als die Musik, ebenso wie die anderen Künste, gerade am Verblässen, am Kraftloswerden des sozialen Auftrags leidet, diese Verbindungen doch nicht aufhören für ihre Entwicklung bedeutsame zu sein. Um vom Lied, das in der grossen Kunst gerade jetzt entscheidend wichtig wurde, vorerst garnicht zu reden, spielen Oper und Ballett, Kantaten etc. bis in die Produktion solcher ~~Kunstwerke~~ ~~wie~~ Künstler wie Schönberg und Strawinsky, wie Bartók und Alban Berg eine wichtige Rolle. Dieses Phänomen kann die verschiedensten Erklärungsversuche hervorrufen. Im 19. Jahrhundert wurde die Theorie Wagners vom "Gesamtkunstwerk" viel diskutiert, und der junge Nietzsche wollte sogar die Tragödie aus dem Geiste der Musik entstehen lassen. Wir glauben, solche Hypothesen kann man heute ^{heut} rund als endgültig begraben betrachten; die griechische Tragödie war ebenso wenig ein "Gesamtkunstwerk", wie die "Musikdramen" von Wagner selbst; jene waren wesentlich literarische Werke, bei deren Aufführung die Musik eine heute schwer nachkonstruierbare Begleitrolle spielte, diese eine persönlich spezifizierte Apart der Oper, eine Etappe in der Entwicklung der Musik. Aber auch eine völlig entgegengesetzte Erklärung, eine rein formalistische, dass nämlich der Komponist bloss die Klangfarbe etc. der menschliche Stimme für sonst rein, immanent musikalisch abgeschlossene Zwecke gebraucht und dass die Bedeutung der dabei verwendeten verbalen Ausdrucksmittel ~~als solche~~ als solche völlig irrelevant wären, entspricht ebenfalls nicht der tatsächlichen historischen Entwicklung der neuzeitlichen Musik. Der geistige Gehalt, die gesellschaftlich-menschliche Schicksalsatmosphäre ist aus der Musik der "Zauberflöte" ebenso wenig wegzudenken, wie aus dem ^F"Wozzek" Alban Bergs oder aus der "Cantata profana" Bartóks.

Diese durch keine noch so radikalen Wandlungen des sozialen Auftrags dem Inhalt und der Form nach erschütterbaren Anziehung der besten und höchsten Musik durch ^{das} ein konkret Seelisches offenbarende Wort oder durch ^{die} eine expressive Gebäude weist auf Schichten der

Zusammengehörigkeit hin, die zwar jeweils durch konkrete gesellschaftlichen Lagen und Bestrebungen in Bewegung gesetzt werden, die aber zugleich tief im Wesen der musikalischen Mimesis verankert sind. Wir meinen die spezifische Form der unbestimmten Gegenständlichkeit in ihr, die gerade das umfasst, was Wort und Gebärde auszudrücken fähig sind, nämlich jene Begebenheiten der Aussenwelt, die die in der Musik abgebildeten Empfindungen ausgelöst haben. Das so entstehende Verhältnis ist, wie früher gezeigt wurde, beim Tanz unmittelbar einleuchtend. Es kann hier eine vollendete Einheit von Empfindung und Aeusserung entstehen, die offenbar in Frühzeiten weit taus umfassender und inniger war, als später; in Tänzen orientalischer Völker, bei denen die alten Traditionen lebendiger geblieben sind, als in Europa, ist dies noch heute wahrnehmbar. Die spätere Entwicklung zeigt natürlich äusserst divergierende Tendenzen. Erstens werden die durchschnittlichen Tänze selbst immer inhaltloser, immer weniger expressiv; da die sie begleitende Musik sich notwendig diesen Tendenzen anpasst, fällt sie immer mehr aus der Sphäre der Kunst heraus. / Bei der Behandlung des Angenehmen werden wir auch auf diese Frage zurückkommen. / Zweitens können Tanzmotive Elemente rein musikalischer Kompositionen werden. Dass dabei ihre Rhythmik etc. besondere Arten von Empfindungen zu evozieren verhilft, dass in ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit Erinnerungen an die spezifische dynamische Bewegtheit des "Originals" erweckt werden können, ändert nichts an der Tatsache, dass solche Motive für die Musik eben nur zu bearbeitende Motive sind, die sich von auf anderen Gebieten ^{ent}stammenden prinzipiell nicht unterscheiden. Es bleibt also als eigentliches Problem nur das Ballett im engeren Sinne übrig. Hier ist die grosse Musik stets bestrebt gewesen, auf Grund der Mimesis völlig neuer Empfindungen eine neue organische Einheit zwischen sich selbst und der Gebärdensprache und der Tanzsprache wiederherzustellen. Allem Anschein nach liegt die Problematik dieser Bestrebungen heute weit weniger in der Musik selbst, als in der Richtung, die die neuzeitliche Tanzkultur eingeschlagen hat. Die höfische Oper hat für ihre Balletteinlagen eine entsprechende - höfisch-konventionelle - Ausdruckssprache der Bewegungen geschaffen, die schon im 19. Jahrhundert und im gesteigertem Masse jetzt nicht mehr geeignet ist, die neuen Empfindungen, die in der Musik laut werden, in einer ihm adäquaten Gebärdenswelt umzusetzen. Wie weit diese Lage auf die Musik selbst zurückwirkt, können nur die kompetenten Fachleute beurteilen; hier kam es nur darauf an, das Problem selbst in

völliger Allgemeinheit aufzuzeigen.

Theoretisch weitaus komplizierter scheint die Beziehung von Wort und Musik zu sein, jedoch gerade diese unmittelbar auftretende Verwickeltheit zeigt den Weg zu ihrer prinzipiellen Lösung. Vor allem muss daran erinnert werden, ~~et~~ was im Kapitel über das Signalsystem 1' bezüglich der dichterischen Sprache ausgeführt wurde, dass nämlich diese den abstrakten, logischen Sinn, der in jedem Wort, in jedem Satz enthalten ist, / Sprache als Signalsystem 2 / ununterbrochen aufzuheben trachtet. Das Aufheben ist hier im striktesten Sinne zu verstehen: dieser abstrakte Sinn wird keineswegs einfach vernichtet - sonst würde die Sprache ihre Kraft, Gegenstände eindeutig zu bestimmen, verlieren -; ~~dieser~~ wird bloss einerseits immer auf ein Subjekt bezogen, d.h. soll nicht bloss den Gegenstand im Allgemeinen, sondern ihn in seiner sinnlich-seelischen Besonderheit, in seiner einmaligen Verknüpfung mit anderen Gegenständen, mit Menschen, Beziehungen von Menschen ~~und Menschen~~ zum Ausdruck bringen und auch dies immer unzertrennbar an eine bestimmte Subjektivität gebunden. / In Lyrik und Epik wird diese vom Dichter oder vom Erzähler verkörpert, im Drama ist unmittelbar stets durch die jeweilig agierende Figur, nur durch das Ensemble ähnlicher Gestalten, also nur vermittelt vom Dramatiker selbst bestimmt. / Andererseits schafft ein solches Anthropomorphisieren der Sprache ein Gleichgewicht zwischen Sinn und Sinnfälligkeit der Wörter, ja oft ein Übergewicht von diesen; die Wörter, die Sätze T erhalten eine spezifische, einzigartige und doch typische Atmosphäre, eine Aura der Empfindungen, die sie auslösen, von denen sie ausgelöst werden. Selbstverständlich ~~knüpft~~ knüpft die Musik an diese dichterisch transformierte Sprache an, es wäre jedoch eine unzulässige Vereinfachung, hier stehenzubleiben und zu glauben, eine dichterische Sprache allein würde ausreichen, ~~um für die~~ ^{der} Musik jenen Verdeutlichungsgrad ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit zu ~~leisten~~ ^{verleihen}, der, eben als Massverhältnis, als Spielraum zwischen einem unbedingt nötigen Minimum und einem genau begrenzten Maximum diesen Hilfsdienst für die musikalische Gestaltung zu leisten fähig wird. Natürlich ~~gibt~~ gibt es Ausnahmen. Es ist sicher kein Zufall, dass die grosse deutsche Lyrik von Goethe bis Heine für die Liedkomposition der Periode Schubert-Brahms in unveränderter Form als verbale Grundlage dienen konnte. Aber selbst bei dieser höchsten und treuesten Hingabe an einen endgültig geformten Dichtertext ist wahrnehmbar, dass auch diese Musik in ihrer Gestaltung weit über

T entfernen sich von der reinen Begrifflichkeit, streben einer Vorstellungsartigkeit zu,

jene Aura, jene seelische Atmosphäre hinausgeht, die die Wortzusammenklänge selbst gestalteten, und dass es - gerade in dieser Sphäre - manche Beispiele gibt, in denen die Musik, dichterisch angesehen, ganz mittelmässige Gedichte mit der Glorie der ewigen Gefühle umgibt. Auch hier liegt also der Akzent auf der reinen Abbildung von Abbildern. Die grössten Dichterworte sind ~~dazu~~, wie alles Aeussere, nur ein Anlass; freilich zugleich ein Anlass, der der gedoppelten Mimesis eine gesteigerte innere Konkretion verleiht, die allerdings auch ^{einer} bloss durchschnittlichen, ^{Musik als} ~~eine~~ verbal-verdeutlichende Unterlage ~~bilden kann~~, ^{dienen können}.

Der hier zu lösende Widerspruch zwischen der künstlerischen Logik des Wortes und der der Musik beruht - wie wir es bereits dargelegt haben - darauf, dass die Musik sich auf das restlose Sichauslegen der Gefühle gründen muss, & während diese in der Wortdichtung nur ein Element unter anderen bilden und sich deshalb dem Gang des Ganzen, der Handlung und ihrer dialektischen Entfaltung immer wieder unterordnen müssen. Sie nehmen deshalb im Drama, natürlich mit einer qualitativen Steigerung an Intensität, dieselbe Proportion ein, wie im Leben, wogegen sie in der Musik nichts Hemmendes in ihrer immanenten Entfaltung dulden dürfen. In Messe, Oratorium, ~~Kantate~~ etc. kann diese Entgegensetzung der ordnenden und leitenden Prinzipien bei Wort und Ton sich durch verschiedene Mittel ausgleichen, nur in der Oper muss dieser gordische Knoten entzweigschnitten werden. Wagner hat dieses Problem sehr verwirrt, und seine Texte sind, vom allein entscheidenden Standpunkt der Musik, desto besser, je weniger er seine bewussten Intentionen verwirklichen konnte. Die alte italienische Oper löste diese Frage mit einer naiven Selbstverständlichkeit, mit einer bedingungslosen Unterordnung von Handlung, Verwicklung, Charakteristik, Dialog etc. unter die Ausdrucksnotwendigkeiten der Musik. Romain Rolland beschreibt in pittoresquer Zustipzung die so entstehende Lage: "Wir finden bei dem italienischen Publikum des 18. Jahrhunderts eine nicht zu überbietende Gleichgültigkeit für die dramatische Fabel; bei dieser vollkommenen Unbekümmertheit um das Thema kommt man leicht dahin, den zweiten oder dritten Akt einer Oper von dem ersten zu spielen... Und doch begeisterte dasselbe Publikum, dem das Drama gleichgültig war, sich geradezu ~~in~~ frenetisch an irgendeiner dramatischen Stelle, losgelöst aus dem Ganzen der Handlung. Es ist nämlich vor allem lyrisch gestimmt, aber von einem Lyrismus, der gar nichts Abstraktes hat, der sich an ganz bestimmte Leidenschaften, an ganz besondere Fälle hält."

✓ Denn in den Passionen, Oratorien etc. von Bach oder Händel ergab es sich mit organischer Selbstverständlichkeit aus der Aufgabe selbst, dass alle Gefühlsmomente der jeweiligen konkreten Wirklichkeit - mögen sie für sich betrachtet epischen, lyrischen oder dramatischen Charakters sein - sich ungestörter Selbständigkeit, ohne unmittelbare Rücksichtnahme auf ~~in~~ das Vorangehende oder Folgende musikalisch restlos ausleben können. Der musikalisch-geistige Gehalt der Werkindividualität kommt gerade in den mitunter äusserst schroffen Kontrasten eines solchen Nacheinander zur Geltung, ohne ihr Aneinanderknüpfen anders als ~~stimmungs-~~ stimmungs-mässig in Betracht ziehen zu müssen. Damit erhält hier die spezifisch musikalische Dramatik den denkbar grössten, die grösste Freiheit darbietenden Spielraum, gerade weil sie sich um den dramatischen Gesamtaufbau der Wortkunst überhaupt nicht zu kümmern braucht. Weitaus komplizierter, schwerer lösbar und seltener adäquat gelöst ist dieses Problem in der eigentlichen Oper.

Das Wort Lyrik soll hier möglichst breit und nicht pedantisch-engherzig verstanden werden. Romain Rolland und seine Quellen meinen damit gerade das musikalisch Wesentliche an der Musik, das, was wir das restlose ~~Bichauslösen~~^{Leben} der Empfindungen genannt haben, ihre streng logische Ordnung im ~~Leiten~~^{Leben} von Erfüllung~~x~~ zu Erfüllung. Und würde man die textlichen Grundlagen der späteren grossen~~x~~ Werke von diesem Standpunkt analysieren, so würde man in oft vertiefter und verinnerlichter Form auf dasselbe Problem stossen. ~~xx~~ J.V. Widmann hat aufgezeichnet, wie Brahms sich eine solche Grundlage für eine geplante Opernkomposition vorgestellt hat: "Vor allem schien ihm das Durchkomponieren der ganzen dramatischen Unterlage unmöglich, ja schädlich und unkünstlerisch. Nur die Höhenpunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Musik ihrem Wesen nach wirklich etwas zu sagen finde, sollten in Töne gesetzt werden. So gewinne einerseits der Librettist mehr Raum und Freiheit zur dramatischen Entwicklung des Gegenstandes, andererseits sei auch der Komponist unbehinderter, ganz nur den Intentionen seiner Kunst zu leben, die doch eigentlich am schönsten erfüllt würden, wenn er in einer bestimmten Situation musikalisch schwelgen und z.B. in irgendeinem jubelnden Ensemble sozusagen ganz allein zum Worte kommen könne. Dagegen sei es ~~xxx~~ eine für die Musik barbarische Zumutung, einen eigentlichen dramatischen Dialog durch mehrere Akte hin mit musikalischen Akzenten begleiten zu sollen." ³⁶⁾ Wenn man etwa an Boitos Text für Verdis "Othello" denkt, unseres Erachtens vielleicht die beste Umsetzung eines bedeutenden Dramas in eine die Musik fördernde Unterlage, so zeigt sich schon in den Auslassungen eine ähnliche Tendenz, wie die, die den Forderungen von Brahms zu Grunde liegt. Boito streicht resolut die ganze poetische Entstehungsgeschichte der Liebe zwischen Othello und Desdemona; nur lyrisch brauchbare Fragmente werden in die grosse Liebesszene am Ende des ersten Aktes eingebaut. Auch das ganze - von vielen Kommentatoren des Dramas vernachlässigte, aber sachlich für die Tragödie höchst wichtige - Verhältnis Othellos zur Republik Venedig, das erst den wichtigen Hintergrund zum Aufschwung und zum Absturz der grossen Liebe im Drama ergibt, das von der Exposition bis zum Selbstmordmonolog Othellos das ganze Werk Shakespeares durchdringt, wird konsequent eliminiert. Selbst dort, wo Boito aus diesem Komplex etwas übernimmt, wie Teile des wundervollen Monologs, den Othello nach der Erschütterung seines Glaubens an Desdemona hält, in welchem der grosse Held und Staatsmann mit seinem eigentlichen eigenen Leben

endgültig abrechnet, von ihm Abschied nimmt, wissend, dass er nunmehr hilflos von seinen Leidenschaften in den Untergang geschleudert wird, ist ^der geistig-emotionale Zusammenhang ein völlig anderer: in der Tragödie ist dieser Monolog ein Ruhepunkt, die letzten ^{ganze} Bange Stille vor dem Sturm, in der Oper wird ^{m. d. z.}er restlos vom Fut der Affekte, die Jagos Verdächtigungen entfachen, mitgerissen, verliert jede sinnlich-seelische Selbständigkeit.³⁾ Wir können hier unmöglich auf Details eingehen, obwohl auch diese in ihrer Konsequenz sehr interessant sind, z.B. die Vereinfachung von Emilias Charakter etc. Dieser Konsequenz liegt die Absicht zugrunde, die breite und umfassende Lebensbasis der Tragödie auf das Liebesschicksal zweier Menschen zu verengen, damit die tragische Kurve von dithyrambischen Liebesglück des Anfangs über das Toben der Eifersucht und der Vereinsamung der bisher ~~x~~ innig Vereinten bis zu Mord und Selbstmord rein im homogenen Medium der restlos ausklingenden Empfindungen und Leidenschaften auf Grundlage des unbedingt notwendigen Minimums der verursachenden Auslöser zum Ausdruck gelangen.

ungen über der
wenn man bede
Begründende r
eitet, in dem
e, die die Zus
klärung auslös
os bis Humor z

Untersucht man von diesem Standpunkt etwa die "Zauberflöte" in ihrem Zusammenhang mit der Aufklärung, so kommt man zu einem prinzipiell ähnlichen Ergebnis. Das Prinzipielle liegt in der spezifischen unbestimmten Gegenständlichkeit der Musik und ist die notwendige Folge ihres ästhetischen Wesens als Abbildung der Empfindungstotalität, also als Mimesis einer Mimesis. Es liegt deshalb im Wesen der Sache, dass die Geschichte der Musik einen grenzenlosen Reichtum an Abstufungen produziert, die diese ihre Beziehung zur gedoppelt abgebildeten Objektwelt in einer Skala zeigen, die von der - nach aussen - völligen Unbestimmtheit bis zu jenen Bestimmtheiten reicht, deren innere Grenzen wir in den vorangegangenen Ausführungen zu ziehen versucht haben. Eine solche Zuwendung zum ~~x~~ - höchst relativen - Bestimmtheit durch das Einarbeiten in die ~~musikalische~~ Musik von Wort und Gebärde wäre ästhetisch unmöglich, wenn sie einen durch nichts vermittelten Sprung der ganz auf sich selbst gestellten Musik gegenüber bedeuten würde. Davon kann aber keine Rede sein. In Bezug auf die eigentliche ^{musikalisch gestimmte} Gegenständlichkeit ergibt die ganze Reihe dieser Differenzender unbestimmten überhaupt keinen Unterschied: genau dieselben - allerdings nd musikhistorisch entwickelten und verändernden - ästhetischen Gesetze der musikalischen Führung beherrschen in gleicher Weise das ganze Gebiet. Freilich, da in der unbestimmten Gegenständlichkeit wichtige Momente des dem jeweiligen Werk zugrundeliegenden,

rein

rich

8

Es gibt nicht wenige Fälle der relativ konkretisierten Unbestimmten Gegenständlichkeit in der textlosen reinen Musik, wo die Verwandtschaft des inneren Aufbaus mit den eben angedeuteten Prinzipien klar zum Vorschein kommen. Ich führe nur Liszts "Faust-Symphonie" als Beispiel an; hier wird resolut die ganze einheitlich verflochtene Dramatik des literarischen Themas über Bord geworfen und die Essenz des dichterischen Gehalts doch musikalisch aufbewahrt, indem die Gefühlsreflexe, die die Hauptgestalten auslösen, zu Stimmungsporträts von Faust, Gretchen und Mephisto kondensiert werden; auch die Reihenfolge ergibt eine musikalische Steigerung, deren pessimistischer ~~Schluss~~ Gefühlsfolgen durch den Schlusschor aufgehoben werden. Da auf diese Weise

9 Die diametral entgegengesetzten Anschauungen über den Sinn bis zu Tiefsinn - lösen sich auf, wenn man beide als pragmatisch-kausal Verbindende und Begründende rauschließlich jene Anlässe herausarbeitet, in dem ~~musikalischen~~ Musik gewordenen Gefühlreflexe, die die Zustimmung Licht und Finsternis im Sinne der Aufklärung auslösen. Kraft in allen Schattierungen vom Pathos bis Humor zur Geltung gelangen lassen.

endgültig abrechnet, mehr hilflos von se^dert wird, ist er g^d in der Tragödie ist Stille vor dem Sturm die Jagos Verdächtig^d sinnlich-seelische S^d Details eingehen, ob^dressant sind, z.B. di^d Dieser Konsequenz lie^dsende Lebensbasis der^d schen zu verengen, da^d Liebesglück des Anfan^d einsamung der bisher^d rein im homogenen Me^d Leidenschaften auf Gr^d der verursachenden Au

Untersucht m

in ihrem Zusammenhang prinzipiell ähnlicher zifischen unbestimmte notwendige Folge ihre d^dungstotalität, also

Wesen der Sache, dass

Reichtum an Abstufun^d gedoppelt abgebildete

der - nach aussen - v^dten reicht, deren inn^d

führungen zu ziehen v^d

~~h~~ - höchst relativen

~~musikalischen~~ Musik vo^d

wenn sie einen durch

selbst gestellten Mus^d

keine Rede sein. In

te Gegenständlichkeit

unbestimmten überhaup^d

dings ^Vmusikhistorisch

Gesetze der musikali^d

das ganze Gebiet. ^VFre^d

keit wichtige M^omente

Vrein

Vdich

8

Es gibt nicht wenige F^d Gegenständlichkeit in^d schaft des inneren Auf^d zum Vorschein kommen. I^d spiel an; hier wird res^d tik des literarischen I^d dichterischen Gehalts d^d reflexe, die die Haupt^d Faust, Gretchen und Me^d ergibt eine musikalisch^d fühlfolgen durch den S

seelischen Gehalts zum Lichte drängen, kann dieses Problem auch für die Entwicklung der Musik selbst nicht als gleichgültig betrachtet werden. Man muss jedoch zugleich begreifen, inwiefern und wieweit es die ästhetischen Beschaffenheiten der Werke bestimmt. Aus den obigen Feststellungen folgt von selbst, dass das ^{zu} Ziel einer Periode, einer Künstlerpersönlichkeit, der Phase ihres Lebenswerks unmöglich von hieraus begriffen werden kann. Auf den ersten Ablick scheint es, als ob die Differenzierung in Bezug auf die Deutlichkeit der unbestimmten Gegenständlichkeit für die Bestimmung der Genre innerhalb der Musik von Wichtigkeit wäre; ob dies richtig ist, darüber ^{ist} sich der Verfasser keine Kompetenz an. Es spricht dagegen, dass die hier behandelte Differenzierung sich auch auf jene Musikwerke ausdehnt, die für den Ausdruck ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit keinerlei Verbindung mit Wort oder Geste suchen. Angefangen von den sicheren künstlerisch ernst gemeinten, auf eine spezifische Determination der musikalisch abgebildeten und gestalteten Empfindungen hinzielende Bezeichnungen einzelner Werke /Troica, Pastorale, Appassionata etc./ geht diese Bewegung so weit, dass sie sich im 19. Jahrhundert als besondere Richtung, als Programmmusik konstituierte.

Aber auch hier bleibt die Tatsache bestehen, dass das "Programm" keine Basis zur ästhetischen Bewertung abgeben kann, ebensowenig wie - bei Vorbehalt der Verschiedenheit solcher Probleme in beiden Künsten - die Ikonographie ~~keinen derartigen Leitfadens~~ für die bildenden Künste abgeben kann. In beiden Fällen muss die ästhetische Aussage des Werks klar, tief, reich, originell, gegliedert etc. (vom auditiven Ex bzw. vom visuellen Standpunkt) sein, muss seinen immanenten Sinn komplett und gediegen zum Ausdruck bringen, ganz unabhängig davon, ob und wie weit dieser mit der im Programm oder in der Ikonographie angegebenen Bedeutung übereinstimmt. Eine solche Feststellung ist aber doch nur abstrakt richtig. Wir haben bereits in anderen Zusammenhängen darauf hingewiesen, dass die ikonographisch angegebene Thematik - konkret vermittelt von der Eigenart des gesellschaftlich-geschichtlichen sozialen Auftrags, durch die Persönlichkeit des Künstlers ^{etc} - einen bedeutsamen Einfluss auf die künstlerischen Prinzipien der Komposition ausübt ^{er kann} und darum auch für das rein ästhetische Verständnis des Werks keineswegs gleichgültig ist. Mutatis mutandis besteht eine ähnliche Lage in der Musik. Vor allem deshalb, weil es zwar für die richtige Erkenntnis der Verschiedenheiten der Künste wichtig

und notwendig war, bestimmte und unbestimmte Gegenständlichkeit genau und scharf voneinander zu scheiden, diese aber sowohl im Entstehen, wie in der Wirkung des Werks untrennbar miteinander vereinigt sind. Zweifellos spielt alldas, was in der unbestimmten Gegenständlichkeit ^{sich} mit mehr oder weniger als Inhalt, Intensität, Richtung etc. der musikalisch abgebildeten Gefühlen konkretisiert, eine entscheidende Rolle in der Durchführung der musikalischen Komposition. Und da in dieser die unbestimmte Gegenständlichkeit immer und überall an die bestimmte gebunden ist, da sie nur durch sie und in ihr überhaupt zur Geltung gelangen kann, sind sie konkret ästhetisch kaum voneinander zu trennen.

^{die unbestimmte Gegenständlichkeit} Eine rein formalistische Betrachtung der Musik kann zwar ~~jene~~ für irrelevant, für eine Folge von blossen - zufälligen - Assoziationen beim Hören des Werks ansehen; dies zeigt aber nur an, dass eine rein psychologische ~~ist~~ Auffassung der künstlerischen Prozesse äusserst problematisch ist. Denn nur formell-psychologisch ist das empfindungsmässig Inhaltliche im Erlebnis der Musik eine ~~blosse~~ Assoziation ^{bei Gelegenheit} des Werks. Es ist eine inhaltliche Frage, ob es etwas bloss zufällig Ausgelöstes ist, oder ob es in den tiefsten Gehalt des Werks ^{eingetrag} ~~einget~~. Auch die grossen inhaltlichen Abweichungen in der Interpretation bedeutender Musikwerke ergeben keinen schlüssigen Beweis für einen derartigen Nihilismus ~~dem~~ formulierbaren Gehalt gegenüber. Bei einer genauen Prüfung würde sich nämlich einerseits zeigen, dass die Divergenzen ~~hier~~ hier nicht wesentlich stärker und tiefergreifend sind, als im anderen Künsten; man denke an die verschiedenen Auffassungen der Werke von Leonardo oder Michelangelo, von Greco oder Rembrandt, ja selbst in der Literatur, wo der Gehalt verbal eindeutig fixiert zu sein scheint, ist die Auslegung etwa des "Hamlets" oder des "Faust" gewiss nicht eindeutiger und konvergierender als die der Kompositionen von Bach, Mozart oder Beethoven. Andererseits gehört ein Wandel im Inhalt der rezeptiven Akte zum Wesen einer jeden ästhetischen Wirkung. Indem das immer neuer reproduzierte tua res agitur ein zentrales Moment, ja ein wichtiges Kriterium des Lebendigseins, des Unveraltetbleibens der Kunstwerke bildet, sind Abweichungen im rezeptiven Formulieren des Gehalts /und damit der Formen/ prinzipiell unvermeidlich. Wie weit darin ein Fortschritt des objektives Verständnisses erzielt wird und wie die Masstäbe dafür gelagert sind, kann ~~er~~ ^{erst} teils in der typologischen Analyse der ästhetischen

Verhaltensarten, teils im historisch-materialistischen Teil der Ästhetik konkret behandelt ^{werden} sein. Diese Zusammengehörigkeit - bei begrifflicher und praktisch-rezeptiver Trennbarkeit der bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit in der Musik hat zur Folge, dass die ^hauthentischen, leisen oder deutlichen Hinweise auf den letzten Empfindungsgehalt eines Werks auch dessen rein künstlerisches Verständnis fördern können; das Wort "kann" muss dabei betont werden, denn jede mechanische Überspannung solcher Winke oder Kommentare kann wiederum zu einem Vorbeigehen an dem eigentlichen Gehalt, an der echten Formenwelt führen. In jedem einzelnen Fall kann nur ein - instinktiver oder kulturell-musikalisch erzogenes - Traktgefühl über den Deutlichkeitsgrad in der Anwendung solcher Andeutungen ~~und~~ entscheiden, da auch objektiv der Deutlichkeitsgrad der unbestimmten Gegenständlichkeit in den verschiedenen Werken (sogar desselben Autors) sehr verschieden sein kann. So bleibt die Tatsache bestehen, dass jede unbestimmte Gegenständlichkeit nur in einer, jeweils genau bestimmten Weise, unbestimmt ist. Aber diese Bestimmtheit ist originär nur in der Sphäre der reinen Empfindungen vorhanden, obwohl ihr Gehalt von erlebten Weltgefühlen bis zu partikular-persönlichen Affekten oder Stimmungen alles umspannen kann; sie kann deshalb bei einer Transposition ins Verbal-Begriffliche sehr leicht in eine den Sinnenstellenden Überbestimmtheit oder in eine falsch gesteigerte Unbestimmtheit verbogen werden. Aber diese originäre Bestimmtheit ist deshalb keineswegs irrational: das Erlebtwerden /und auch die transformierte Aussage über sie/ kann sich ihr ebenso annähern, wie in jeder anderen Kunst, und die von Künstlern angegebene^m näheren Bestimmungen, wozu auch die Programme gehören, können hier, ebenso wie in jeder anderen Kunst diesen Prozess der Annäherung eine Richtung geben, ihn befördern.

Es scheint uns umso wichtiger in solchen Fragen die Konvergenz der Musik zu ihren Schwesterkünsten zu betonen, als gerade dabei ihre spezifische Wesensart deutlicher hervortreten kann, ohne deshalb, wie dies insbesondere bei Schopenhauer und Nietzsche geschieht, mit diesen in einer überspannten Weise kontrastiert zu werden. Eine solche Klärung scheint uns vor allem in Bezug auf die Wirkung der Musik, auf ihre Stellung im Leben der Menschen notwendig. Wir haben bei der allgemeinen Behandlung der Widerspiegelungslehre auf die Katharsis als generelle Kategorie der künstlerischen Wirkung hingewiesen. Wenn wir uns jetzt dieser Frage auf dem speziellen Gebiet der Musik nochmals zuwenden, so befinden wir

Damit ist das in letzter Zeit oft auftauchende Problem gestreift, ob wir in der Musik sinnvoller Weise von Realismus und seinen Gegensätzen zu sprechen befugt sind. Die Frage selbst wird durch das falsche und musikfremde Anwenden dieses Begriffs oft verwirrt. Wir sprechen gar nicht von jenen, die in der unmittelbaren - "lebenwahren" oder "lebensfremden" - Abbildung von Einzelerscheinungen ein Kriterium des Realismus in der Musik suchen. Es ist sicher, dass ihr Wesen mit einer derartigen "Aehnlichkeit" oder "Unaehnlichkeit" ihrer Details überhaupt nichts zu tun hat. Wichtiger sind die Betrachtungen, die, wie ^{bei} "einzelne" sektiererische Verteidiger^m des sozialistischen Realismus, die sogenannte Grundidee eines Werks zur begrifflichen Allgemeinheit erheben und in deren Wahrheit oder Unwahrheit das gesuchte Kriterium des musikalischen Realismus zu finden meinen. Damit erhält aber die unbestimmte Gegenständlichkeit der Musik eine unzulässige und darum verzerrende gedankliche Fassung. Denn so sicher es möglich und sogar notwendig ist, dem Gehalt der unbestimmten Gegenständlichkeit auch begrifflich zu formulieren, hat diese Verallgemeinerung, wenn sie gegenstandstreu bleiben soll, eine deutlich gezogene Grenze; in jeder Kunst; vor allem aber in der Musik, wo, wie gezeigt wurde, schon in der bestimmten Gegenständlichkeit ein stärkeres Verblässen, eine weit restlosere Aufhebung des Allgemeinen vor sich geht, als ^{vor allem} in der Gestaltung~~ungsweise~~ der Wortkunst. Die nachträgliche gedankliche Verallgemeinerung kann sich deshalb sehr leicht im Gebiete verirren, die mit der konkreten Musik, die sie zu erklären beabsichtigt, schon gar keinen oder kaum einen Zusammenhang hat; natürlich desto stärker, je mehr sie nicht einmal auf das Werk selbst fundiert ist, sondern sich auf einzelne Äusserungen seines Verfassers stützt. Da diese Tendenz weit über den Kreis der oben erwähnten Sektierer hinaus geht, führen wir einige Aussagen Ajornos über Bartok an. Er geht von einer Erklärung des Künstlers über seine Verbundenheit mit der Volkskunst aus; findet diese "erstaunlich" bei einem Menschen, "der als Person allen völkischen Versuchen unbeirrt widerstand"; das Wurzeln in der Volkskunst wird hier so abstrakt gefasst, dass es sich bereits mit dem faschistischen Begriff des "Völkischen" zu verschmelzen droht, und von hier aus soll

der Apfall Bartoks von der musikalischen Avantgarde "abgeleitet" werden.^{31/a} Es ist verständlich, ~~da~~ wenn auf derart abstrakte Auswirkungen der unbestimmten Gegenständlichkeit von Seiten der Formalisten so reagiert wird, dass diese überhaupt keinen begrifflich fassbaren Inhalt haben; die psychologische Verständlichkeit solcher Reaktionen kann ihnen jedoch selbstredend keine sachliche Richtigkeit verleihen.

Allen derartigen falschen Gedankrichtungen gegenüber muss auch in der Musik ein tertium datur gesucht werden. Von der Form ausgehend ist dieses prinzipiell unschwer auffindbar, was hier, wie auch im späteren, nicht bedeutet, dass seine konkrete Verwirklichung mühelos wäre. Das bloße Dasein der klanglichen Elemente der Musik von Intonation und Melodie bis zu den verwickeltesten Problemen der Harmonisierung weist nämlich bei jedem Schritt zum Verständlichmachen auf die Tiefe oder auf die Seichtheit, auf die umfassende Breite oder auf die verkrüppelte Enge jener Gefühle, die als Spiegelungen der Spiegelung der Ereignisse der Aussen- und Innenwelt in die gedoppelte Mimesis der Musik eingehen. Besteht nun die richtige Analyse eines Musikwerks bereits auf diesem Niveau aus einem ununterbrochenen Wechselseitigen Ineinanderumschlagen von Inhalt und Form, so erst recht bei der Betrachtung des Werks in seiner Totalität. Keine Deutung der unbestimmten Gegenständlichkeit kann fruchtbar und treffend sein, wenn das untrennbare Verwachsen sein der unbestimmten Gegenständlichkeit mit der bestimmten, das organisch-notwendige Herauswachsen von jener aus dieser nicht ihre unerschütterliche Grundlage bildet. Um diese - an sich selbstverständliche - Gedanken durch ein Beispiel methodologisch ganz klar zu machen sei auf die des zusammenfassenden Schlussworts von Serenus Zeitblom zu Adrian Leverkühns "Apokalypse" in Thomas Mann "Doktor Faustus" hingewiesen. Es heisst dort: "das ganze Werk ist von dem Pradoxon beherrscht /wenn es ein Pradoxon ist/, dass die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohem, Ernsten, Frommen, Geistigen ~~x~~ steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist." Und wenn wir diese Methoden auf Bartok anwenden, so ist deutlich der Kampf des Humanen gegen die überwältigende Macht des Gegenmenschlichen in der Periode des Entstehenden und des zur Macht gelangten Faschismus der Grundgehalt seiner im obigen Sinne gefassten unbe-

stimmten Gegenständlichkeit. Auch ist es leicht ersichtlich, dass die in Bartók lebendige Gegenkraft gerade die Verbundenheit mit dem Volk ist, eine Gegenkraft, die sich bis zum Gegensatz von Natur und Unnatur steigern kann. Dieser Kampf darf aber nicht, wie bei Adorno, zur abstrakten Begrifflichkeit gesteigert und von dort aus aufs Tagespolitische rückbezogen werden. In der "Cantata Profana", wo Bartók tiefste Verzweiflung paradox-tragisch zur Gestalt wird, wäre es leicht und wohlfeil aus dem Text voreilige und abstrakte Folgerungen über sein Verhältnis zu Volk und Natur zu ziehen; die Musik selbst spricht aber hier - ohne die Worte zu verleugnen - Tieferes und Weiseres aus. Der Gesang, in dem die sich im Hirsche verwandelten Söhne den Ruf zur Heimkehr, zu Vater und Mutter, zurück ins Leben der Menschen schroff ablehnen, lässt musikalisch in diesem Neinsagen zum Dasein des heutigen Menschen eine echtere vox humana erklingen, als im älteren ^{lichen} Sehnsuchtsschrei enthalten war. Hier wird der Gegensatz Bartóks zur modernen Leverkühnschen Art künstlerisch fassbar, zusammen mit dem Appell an Volk und Natur, der seinem Schatten zugrunde liegt. /Dass der Verfasser nicht imstande ist, seine Beziehung zu dieser unbestimmten Gegenständlichkeit auf dem ästhetischen Niveau Thomas Manns zu konkretisieren, bezeichnet bloss seine persönliche Schranken, darf aber das Problem selbst nicht verdunkeln./

Je ~~stärker~~ strenger also die Forderung ist, die Musik von der spezifischen Eigenart ihrer bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit ausgehend und in ihnen verbleibend zu begreifen, desto verwandter erscheinen die allgemeinen Kriterien eines Realismus in der Musik mit denen der anderen Künste. Denn auch jene, die die unmittelbare Gegenständlichkeit der Aussenwelt mit künstlerischer Unmittelbarkeit reproduzieren, gehen - gerade vom Standpunkt des ästhetischen Realismus - nicht auf eine einfache oder gar fotografische Abbildung aus, sondern auf das Sinnfäligmachen des Zusammenfallens von Erscheinung und Wesen in der dadurch zugleich und gesteigert lebensnah und lebensfern gewordenen Erscheinung, in der neuen Unmittelbarkeit des jeweiligen homogenen Mediums. Der von uns zuerst erwähnte formale Zugang zur Musik ist eine spezifische Verwirklichung dieses Prinzips. Noch deutlicher ist dieser Zusammenhang im Aufbau, in der Wesensart des Gehalts, den die konkrete

Totalität eines jeden W_erks evoziert. S_ein realistischer Charakter entscheidet sich danach, wie tief und treffend, wie umfassend und echt er die Probleme seines persönlichen und historischen Entstehungs- augenblicks aus der P_erspektive seiner dauernden Bedeutung in der Menschheitsentwicklung zu reproduzieren und zu erwecken imstande ist. Natürlich sind alle konkreten M_omente, durch die diese Prinzipien in den einzelnen Künsten, ja letzten Endes in den einzelnen Kunst- werken zur Revelation gelangen, struktiv wie inhaltlich qualitativ voneinander verschieden. Jedoch gerade in diesen ~~z~~ V_erschiedenheiten setzt sich, der oft behandelten pluralistischen W_esensart der ästhe- tischen Sphäre entsprechend, die ästhetische Einheit der letzten Prinzipien durch. Und in diesem Sinne, der weit verbreiteten An- schauungen scharf widerspricht, glauben wir, dass man berechtigter W_eise von einem R_ealismus in der Musik sprechen kann.

E_s scheint uns umso wichtiger in solchen Fragen die Kon- vergenz der Musik zu ihren Schwesterkünsten zu betonen, als gerade dabei ihre spezifische W_esensart deutlicher hervortreten kann, ohne deshalb, wie dies insbesondere bei Schopenhauer und N_ietzsche ge- schieht, mit diesen in einer überspannten W_eise kontrastiert zu werden. Eine solche Klärung scheint uns vor allem in Bezug auf die Wirkung der Musik, auf ihre S_tellung im Leben der Menschen notwen- dig. Wir haben bei der allgemeinen Behandlung der Widerspiegelungs- lehre auf die ~~K~~^Katharsis als generelle Kategorie der künstlerischen W_irkung hingewiesen. W_enn wir uns jetzt dieser F_rage auf dem spezi- fischem Gebiet der Musik nochmals zuwenden, so befinden wir

uns auf dem Boden der ältesten und besten Überlieferungen, haben doch Platon und Aristoteles eben diese ethische und darum sozialpädagogische Bedeutung der Musik sehr eingehend behandelt und damit ihre ~~xxx~~ kathartische Wirksamkeit - gerade in unserem erweiterten Sinne - nicht weniger hervorgehoben, als etwa die der Tragödie. In allgemeinsten Fassung bedeutet also die Katharsis, dass ein abgebildetes Phänomen, oder eine Phänomengruppe bei Bewahrung ihrer inneren Lebenswahrheit über jenes Niveau, das ~~dazu~~ im Alltagsleben überhaupt erreichbar ist, hinauswächst. Diese Erhöhung durch die ästhetische Mimesis über das sonst normal menschlich Erreichbare ist verbunden mit dem Bewusstsein, dass es sich hier doch bloss um die äusserste Erfüllung ganz bestimmter menschlicher Möglichkeiten handelt, nicht um das Gaukelspiel einer "Erlösung" in irgendwelcher Transzendenz. Die Katharsis besteht eben darin, dass der Mensch das Wesentliche seines eigenen Lebens bejaht, gerade dadurch, dass er es in einen, ihm erschütternden, ihn durch Grösse beschämenden Spiegel erblickt, der ihm die Brüchigkeit, Halbheit, die Unfähigkeit zur Selbstvollendung der eigenen normalen Existenz zeigt. Katharsis ist das Erlebnis der eigentlichen Wirklichkeit des menschlichen Lebens, dessen Vergleich mit dem des Alltags in der Wirkung des Werks eine Reinigung der Leidenschaften hervorruft, um in ihnen nachher dann ins Ethische umzuschlagen. Die Musik unterscheidet sich auch in der Katharsis dadurch von den anderen Künsten, dass nicht die ^{Wechselwirkung} Beschaffenheit der menschlichen Aussen- und Innenwelt, nicht deren objektiv abgebildeten Konflikte oder Katastrophen diese befreiende Erschütterung auslösen, dass vielmehr die in ihr wirksame Mimesis der Mimesis ohne offenkundiges Bezogensein auf die Begebenheiten des Lebens subjektiv ein sonst unmögliches Sichausleben der Empfindungen möglich macht. Der im Nachher bewusst werdende, im Erleben des Werks immanent enthaltene Vergleich richtet sich deshalb ausschliesslich auf die Innerlichkeit des Menschen. Diese wird in ungeahnter, unvorstellbarer Weise intensiviert, zur Erfüllung gebracht; ihre Erlebtheit kontrastiert also mit der Innerlichkeit im normalen Leben des Menschen. Gerade deshalb ist die Befreiung, die Erschütterung vehementer, tiefer als in anderen kathartischen Wirkungen; die Hingebung an die neue Welt, die Hingerissenheit von ihr kann viel bedingungsloser sein, als irgendwo sonst. Gerade deshalb ist aber der Übergang auf das Nachher weitaus schwieriger. Da etwas sonst überhaupt nicht Erlebbares erlebt wird - nicht eine Steigerung sonst schwächer und zer-

✓ Diesen Problemkomplex haben wir im Zusammenhang mit der Katharsis im Allgemeinen bereits behandelt.

- 1171 -

streuter vorhandenen E_rlebnisse, wie in den anderen Künsten - ist die "Anwendung" auf das Leben, das Umschlagen der ästhetischen Katharsis in ihre ethischen Konsequenzen, in die der Lebensführung weitaus schwieriger. ✓ Nicht entgegenwirkende Hemmungen verursachen dieses ~~Verhindertsein~~, sondern eine bestimmte ^{Vieldeutigkeit der Katharsis} Richtungslosigkeit der Empfindungen selbst, ohne eindeutiges Fundiertsein in der Objektwelt, mit ihrer Intention auf bloss unbestimmte Gegenstände.

Das Nachdenken über die Musik im 19.-20. Jahrhundert spiegelt deutlich diese Problematik der musikalischen Katharsis. Dadurch wird der schrankenlose, unkritische Enthusiasmus Schopenhauers, das Hin- undhergeworfensein zwischen unwiderstehliche Hingezogenheit und tiefes Misstrauen bei Kierkegaard ~~und~~ oder Nietzsche verständlich. Bedeutende, mit der Musik tief verbundene Schriftsteller des 20. Jahrhunderts drücken diese Zwiespältigkeit der musikalischen Katharsis oft sehr prägnant aus. Der F_ustusroman Thomas Manns kreist ja sehr wesentlich um dieses Problem, und wenn er auch letzten Endes die tragische Problematik der gesamten Kunst in dieser Epoche beleuchtet, so wird sicher nicht zufällig die Musik zum Repräsentanten dieses tiefen Zwiespalts. In einer Deutschlandsrede sagt Thomas Mann: "Die Musik ist dämonisches G_ebiet - Sören Kierkegaard, ein grosser Christ, hat das am Überzeugendsten ausgeführt in seinem schmerzlichen-enthusiastischen ³²⁾ Aussatz über Mozarts Don Juan. Sie ist christliche Kunst mit negativen Vorzeichen. Sie ist berechnete Ordnung und Chaosträchtige Wider-Vernunft zugleich, an beschwörenden, inkantativen Gesten reich, Zahlenzauber, die der Wirklichkeit fernste und zugleich die passionierteste der Künste, abstrakt und mystisch." Oder Hermann Hesse lässt den Helden des Romans "Der Steppenwolf" so sprechen: "Wir G_eistigen, statt uns mannhaft dagegen zu w^ehren, und dem G_eist, dem Logos, dem Wort g^ehorsam zu leisten, und g^ehör zu verschaffen, träumen allem von einer Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das~~x~~ Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument möglichst treu und redlich zu spielen, hat der g~~xxx~~ geistige Deutsche stets gegen das Wort und gegen die V_ernunft frondiert und mit der Musik geliebäugelt." Zweifellos sind solche Betrachtungen unmittelbar von dem gesellschaftlich-geschichtlichen Ereignis hervorgerufen; ihre direkte B_eziehung auf die Musik ist jedoch keineswegs zufällig, drückt vielmehr die ^{besondere} spezifische Problematik der musikalischen Katharsis in einer Zeit aus, die einerseits die grössten Klarheitsforderungen an die sich moralisch

✓, speziell in Deutschland

zu bewahren wollenden Menschen stellt, die aber andererseits die Dasziation der Unbestimmtheit der Musik gleichzeitig in die Höhe treiben.

In den Bemerkungen von Platon und Aristoteles - bei aller Verschiedenheit ihrer Konzeptionen - sind die ersten Ahnungen einer solchen Problematik bereits fühlbar; ihre Zustimmungen und Ablehnungen sind weitgehend davon bestimmt, ~~feine~~ welche Musik welche ethischen Gefühle, welche sittlichen Beschaffenheiten widerspiegelt und dadurch im Zuhörer erweckt. Die neuzeitliche Musik mit ihrer unermesslichen extensiven wie intensiven Ausdehnung des Gebiets der Empfindungen, was selbstredend primär der künstlerische Ausdruck einer Entwicklung im gesellschaftlichen Leben ist, macht die Musik in einer früher unvorstellbaren Ausmasse zum Instrument des individuellen und damit des privaten Lebens. Diese Entwicklung selbst, die Antike und Mittelalter gegenüber radikal neue Momente zum Vorschein bringt, kann hier nicht einmal ~~xx~~ andeutend geschildert werden. Für uns sind hier bloss ihre Folgen für die Musik wichtig. Der private Mensch, das Individuum als solches, hat nämlich auch objektiv-gesellschaftlich ~~xxxxxx~~ und demzufolge als Subjektiv der Musik eine doppelte Physiognomie: einerseits drückt sich in seinem Schicksal das Schicksal der Epoche aus, das Zerfallen der alten, unmittelbar wirksamen Gemeinschaften, durch welche vermittelt, als Mitglied welcher, der einzelne Mensch am Leben der Gesellschaft früher teilnahm. Andererseits legt der privat gewordene Mensch in scheinbarer Unabhängigkeit vom Geschick der Allgemeinheit sein Leben für sich: seine Gedanken, Taten und Empfindungen scheinen sich über das Niveau dieses Daseins zu erheben, seinen Umkreis zu verlassen. Die Revolutionen des 18. Jahrhunderts - nach langen Vorbereitungen im gesellschaftlichen Sein und Bewusstsein der Menschen - haben in jedem Menschen eine genaue Trennung von Mensch und Staatsbürger vollzogen. Der junge Marx hat richtig gezeigt, dass "der Mensch" in den Erklärungen der Menschenrechte der revolutionären Periode letzten Endes ~~der~~ Bourgeois, den Menschen der kapitalistischen Produktion, der bürgerlichen Gesellschaft bedeutet: "Aber das Menschenrecht der Freiheit basiert nicht auf der Verbindung des Menschen mit dem Menschen, sondern vielmehr auf der Absonderung des Menschen von dem Menschen. Es ist das Recht dieser Absonderung, das Recht des Beschränkten, auf sich beschränkten Individuums. " ³³⁾

Die Befreiung der Empfindungswelt des Menschen in der Musik, ihr schrankenloses und zugleich zur Erfüllung geordnetes Sichausleben

✓ nicht

in ihr muss sich deshalb in einer zwiefachen Weise äussern. Sie kann alle Empfindungen freisetzen, bis in ihre letzten Konsequenzen führen, die aus der immer tieferen, immer tragischer~~en~~ werdenden Problematik des Lebens in der kapitalistischen Gesellschaft entspringen, die vom Leben selbst in dieser Formation verhindert, gehemmt, entstellt etc. werden, um auf diesem Niveau gerade in ihrer musikalisch gereinigten, homogenisierten Erfüllung die Tiefe, wenn auf tief verborgene Verbundenheit dieser zur Einsamkeit verurteilten Empfindungen mit dem Leben, mit der Entwicklung, mit den Kämpfen und Hoffnungen, mit den Verzweiflungen und Perspektiven der Menschengattung erlebbar zu machen. Dies ist die eigentümliche, in solcher Intensität noch nie vorhandene Katharsis, die die neuzeitliche Musik zu entfachen fähig ist. Aus derselben gesellschaftlichen Lage und ihren ~~auswirkun~~ Auswirkungen auf die Musik folgt jedoch auch eine völlig entgegengesetzte Art der Freisetzung der Empfindungen. Da das private Individuum infolge seines unmittelbaren Aufsichselbstgestelltseins gerade empfindungsmässig rein ins Private geworfen wird, kann der Akt der Befreiung, ~~das~~ das Auslebenlassen des Innenlebens gerade die so entstehende Partikularität zum Durchbruch führen. Die suggestiven Mittel der Musik, ihre Konzentration des homogenen Mediums auf eine hier mimetisch explodierende, für sich seiende Innerlichkeit können deshalb auch ein Freisetzen, ein Sichselbstgenügen der blossen Partikularität evozieren. Dabei entsteht geradezu das Gegenteil der Katharsis: es ist eine sonst schwer erreichbare Versöhnung der partikularen Individualität mit sich selbst durch eine musikalisch formal, aber nur formal, gehobenen Ausschliesslichkeit des Empfindungsmässigen, durch ein Verschwindenlassen jeder störenden Aussenwelt, durch ein suggestives Fixieren und Nivellieren der Empfindungen auf das Niveau einer niedrig-durchschnittlichen Partikularität.

Dieser Gegensatz ist selbstredend im Leben entstanden und erhält nur seinen deutlichsten und stärksten Ausdruck in der Musik. Die sich hier zeigende Scheidung der Wege hat dramatisch-moralisch Ibsen schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in seinem "Peer Gynt" formuliert, mit dem Gebot an den Menschen: "Sei du selbst", im Gegensatz zum "kategorischen Imperativ" der ^{oll} Tugend: "Troll sei dir selbst genug". Wir können die Vorbehalte gegen diese Formulierung, die aus Ibsens individualistischen Illusionen stammen, hier ruhig beiseite lassen; das Symbol des Trolls als Gegenpol des Menschen liesse sich aus der avantgardistischen Literatur der Gegenwart massenhaft belegen. Was die Musik selbst betrifft, so

können wir am deutlichsten seit der musikalischen Romantik bis heute, dieses Herabgleiten der musikalischen Ausdrucksmittel aus dem Menschheitlichen ins Partikulare, aus der ~~Katharsis~~ Katharsis in die Selbstgenügsamkeit des gerade gegebenen Gefühlslebens, aus dem höchstgespannten Selbstbewusstsein in eine subaltern-rauschhafte Selbstvergessenheit beobachten. /Da die ideologische Entwicklung im Sozialismus, insbesondere auf dem Gebiet des menschlichen Innenlebens viel langsamer vor sich geht, als die ungeduldrigen Dekrete der Sektierer es sich vorstellen, da die Entstellung der marxistisch-leninistischen Weltanschauung in der Stalinschen Periode und ihren Folgen und dadurch der abnehmende Wirkungsradius ihres reellen Einflusses auf die Menschen diese Entwicklung noch mehr verlangsamt haben, zeigt die in der sozialistischen Welt entstehende Musik - natürlich mit inhaltlichen Variationen denselben Dualismus. Die geistig unreife und nicht durchdachte Opposition dagegen im Revisionismus führt weitgehend zu einer Rezeption der übelsten Erscheinungen der Musik aus der kapitalistischen Welt; man denke nur an die Rock and Roll-Mode in vielen sozialistischen Gesellschaften./

Dieser ganze Problemkomplex kann hier natürlich nur prinzipiell-ästhetisch behandelt werden. Es ist die Aufgabe der Fachmusiker, die Übergänge in den Ausdrucksmitteln aufzuzeigen, etwa die Melodien, Akkorde, Harmonien etc. aus einem Gebiet ins andere hinüberzuwechseln und in der neuen Umgebung eine oft diametral entgegengesetzte Bedeutung erhalten. Auf einzelne prinzipielle Fragen der Antagonismen und Übergänge werden wir im letzten Abschnitt dieses Kapitels zurückkommen, wo die Kategorien des Angenehmen in ihrer Beziehung zum Ästhetischen untersucht wird. Hier kommt es nur - als Abschluss dieser Betrachtungen - auf den Zusammenhang der Kunst mit der Überwindung der Partikularität des Subjekts an. Die Frage selbst wurde im allgemeinen Sinn von uns bereits behandelt, sie muss bloss in aller Kürze in der Richtung auf die spezifischen Probleme der Musik konkretisiert werden. Das energische Betonen, dass jedes echtgeborene Werk der Musik eine "Welt" schafft, ist die tiefere ästhetische Begründung sowohl für das Ablehnen einer jeden formalistischen Betrachtungen, wie jener Theorie, die in ihrem Erlebnis eine quasi-mystische Verschmelzung von Hörendem und Gehörtem erblickt. Die wirklich tiefe Wirkung der Musik besteht gerade darin, dass sie den Rezipienten in ihre "Welt" einführt, sie in sich leben und erleben lässt, aber bei dem intimsten Eindringen, bei der vehementesten

Freisetzung der Empfindungen handelt es sich immer um eine "Welt", die dem Ich des Receptiven als eine von ihm verschiedene, als gerade in dieser spezifischen Verschiedenheit für es bedeutsame gegenübersteht. Den Charakter als für sich seiende "Welt" erhält das musikalische Kunstwerk aus inhaltlichen Quellen: aus der gediegenen Totalität, der sich in ihr offenbarenden Empfindungen. Nur wenn diese menschheitlich angesehen wesentliche sind, wenn sie die von ihr in Bewegung gesetzten bis in ihren letzten Konsequenzen zu entfalten fähig sind, kann eine "Welt" im Sinne der Kunst entstehen. Konsequenz, Originalität, Kühnheit, Abgeschlossenheit etc. in der Formgebung entspringen aus dem Ringen des Künstlers, dieser umfassende Geordnetsein in seiner Besonderheit adäquat auszudrücken. Welche Empfindungen es fordern und ertragen, dass aus ihnen eine "Welt" entfaltet werde, ist vor allem eine gesellschaftlich-geschichtliche Frage. Die alten Volkslieder, Volkstänze etc., die eine extensiv wie intensiv äusserst ~~gr~~ begrenzte Empfindungswelt widerspiegeln und zum Ausdruck bringen, können musikalisch gediegene Totalitäten gestalten, weil die Wirklichkeit, die sie abbilden, ^{der Tendenz nach} - eine bei aller Enge, doch eine menschliche Gemeinschaft war, in welcher ~~aber~~ wesentliche Probleme des menschlichen Lebens ausgefochten wurden. Wo dagegen das "Modell" der musikalisch abgebildeten Empfindungen in der Partikularität des Alltagsmenschen steckenbleibt und die Musik bloss deren innere Dürftigkeit und Brüchigkeit zu einer scheinbaren, formellen "versöhnenden" Abrundung führt, kann die Mimesis dieser Mimesis niemals eine "Welt" schaffen, und darum niemals eine echt künstlerische Form erhalten. Eine solche Musik mag die bewährtesten Traditionen, die gewagtesten Neuerungen in ihre Formgebung einbeziehen, die Trivialität des bloss ~~XX~~ Partikularen wird diese ins platt oder geschmäckerlich Banale herunterziehen. Diese Priorität des menschlichen Gehalts, diese Bestimmung der Form als Ausdruck des jeweiligen konkreten Gehalts und seiner Besonderheit teilt die Musik mit allen Künsten. Jedoch gerade wegen der Innerlichkeit dieses Gehalts ist ihre Form für Echtheit oder Unechtheit ihrer inneren Substanz besonders empfindlich. Diese Empfindlichkeit erstreckt sich naturgemäss vor allem auf ihre Form, die in dieser Hinsicht - bei aller "mathematischen" Exaktheit - sich eben als die Mimesis der subtilsten Substanz, der für sich seienden menschlichen Innerlichkeit erweist und als solche auf die Probleme der Echtheit besonders sensitiv reagiert. Ihr exaktes Wesen steht damit in keinem Widerspruch; denn in keiner Kunst lässt ^{sich} die Scheidungslinie zwischen Recht und Unrecht von künstlerisch-technischen Kriterien aus, so genau ziehend wie in der Musik.

II.

Architektur

Neben der Musik ist die Architektur die einzige "weltschaffende" Kunst, in welcher nicht die unmittelbar gegebene objektive Wirklichkeit in ihrer realen Gegenständlichkeit das Vehikel der mimetischen Evokation bildet. / Es versteht sich von selbst, dass bei einer solchen Fragestellung die, von uns bereits ausführlich behandelte, "weltlose" Ornamentik ausserhalb der Diskussion bleibt. / Es ist deshalb mehr als verständlich, obwohl es, wie sogleich gezeigt werden soll, sachlich unhaltbar^{ist}, dass insbesondere die spekulative Aesthetik auf die Parallelität von Musik und Architektur ein grosses Gewicht gelegt hat. Die einflussreichste Formulierung dieses Standpunkts finden wir bei Schelling; seine ideologischen Nachwirkungen sind auch beim alten Goethe, gelegentlich sogar bei Hegel zu beobachten. Den Ausgangspunkt Schellings bildet seine naturphilosophische Grundkonzeption, wonach die Künste eine reale - Musik, Malerei und Plastik - und eine ideale Reihe, Poesie mit der dreifachen Gliederung als Lyrik, Epik und Dramatik eingeteilt werden; die Architektur wird als ein Teil der Plastik bestimmt.¹⁾ Die Gemeinsamkeit mit der Musik wird aus deren "anorganischen" Wesen^{aus}geleitet; so wird die Architektur eine "erstarrte Musik". Und ebenso wie dieser Ausbruch nicht mehr als ein geistvolles Apercu ist, ebenso sind seine Konkretisierungen blosse Metaphern, / nicht einmal Analogien / , so z.B. : dorische Säule - Rhythmus, ionische - Harmonie, koryntische - Melodie.²⁾ Eine Kritik solcher haltloser Vergleiche wird wohl kaum nötig sein. Das einzige daraus abgeleitete etwas konkretere Prinzip ist die sogenannte mathematische Beschaffenheit bei den Künsten. Die Rolle der Mathematik in der Musik haben wir bereits behandelt. Was sie in der Architektur, wo zum Mathematischen auch das Geometrische und vor allem auch das Physikalische hinzutritt, zu bedeuten hat, darüber wird im folgenden noch einiges zu sagen sein. Folgenswerter ist der ihnen zugrundeliegende Hauptgedanke: die Begrenzung der Architektur ~~an~~ auf naturphilosophische Prinzipien. Denn es ist klar, dass damit der grosse Gegensatz in der idealistischen spekulativen Philosophie, der von Natur und Geist gemeint ist, und alle Künste, deren homogenes Medium nicht das rein "ideenhafte" Wort ist, müssen eine naturphilosophische Fundamentierung erhalten. Das ist natürlich beim Schelling der Identitätsphilosophie noch keineswegs pejorativ gemeint. Immerhin entsteht daraus in jeder idealistischen Weltanschauung notwendig eine hierar-

chischen Anordnung, in welcher "den idellen" Künsten apriori der geistige und ästhetische Vorrang gesichert wird.

Diese naturphilosophische Auffassung der Architektur hat vor allem zur Folge, dass ihre Beziehung zum Menschen, zum menschlichen Leben gelöst oder zumindest stark gelockert wird. Schelling geht wenigstens vom Organischen als Grundprinzip auch der "naturhaften" Künste aus und führt die Architektur auf ein "Gesetz" zurück, wonach "auch der Organismus in der Natur wieder zur Produktion des Anorganischen zurückgeht." So wird die Architektur mit den sogenannten "Kunsttrieben" der Tiere in Zusammenhang gebracht.⁴⁾ Schopenhauer, der das System der Künste vielfach nach ganz anderen Prinzipien konstruiert, sieht in der Architektur die Objektivierung "von jenen Ideen, welche die niedrigstenⁿ Stufen der Objektivierung des Willens sind". Konkret kommt er damit natürlich einer wesentlichen Seite der Architektur näher als Schelling, indem er die eben angeführte Bestimmung so verdeutlicht: "nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfsten Sichtbarkeiten des Willens, Grundbassteine der Natur; und dann neben ihnen das Licht, welches in vielen Stücken ein Gegensatz jener ist."⁵⁾ Damit ist noch entschiedener als bei Schelling die Architektur auf die unterste Stufe in der Hierarchie der Künste gestellt, es entsteht eine Rangordnung nach Stoff oder Inhalt der Künste von der unorganischen Natur bis zum Menschen, wobei der Architektur²² ~~langläufig~~ die unterste Stufe zufällt. Bei Schopenhauer²³ hochgespannter Meinung über das Wesen der Musik, verschwindet damit natürlich auch der Schellingsche Vergleich mit der Architektur. Aber das Verknüpfen des ästhetischen Wesens der Architektur mit dem anorganischen Charakter ihres typischen Materials, mit einem Teil der in ihr wirksamen Gesetzmäßigkeit ~~der~~ /auf deren richtige Einschätzung wir im Laufe dieser Darlegungen noch ausführlich zurückkommen werden/ wirkt sich noch bis in die Hegelsche Aesthetik aus.

Bei dem historischen²⁴ Charakter seiner Aesthetik wird damit aus der Architektur die Kunst des Anfangs; die Architektur sei nach Hegel als die "der Existenz nach erste Kunst abzuhandeln"; die Architektur habe "ihre erste Ausbildung früher gefunden...als die Skulptur oder Malerei und die Musik".⁵⁾ Wie stets ~~xxx~~ bei Hegel vermischen sich dabei richtige und falsche Theorien über die Geschichte der Kunst. Er hat sicher recht, wenn er eine direkte, undialektisch evolutionäre Ableitung der Architektur aus künstlerisch neutralen primitiven Anfängen ~~ablehnt~~ ablehnt, wenn er deren abstrakten Charakter energisch

betont~~x~~. Diese richtige T_endenz wird aber durch seine idealistischen Voreingenommenheiten doppelt gehemmt. Vor allem widersprechen alle Tatsachen der realen historischen Entwicklung der Theorie Hegels, die die Architektur an den Anfang der künstlerischen Tätigkeit der Menschen setzt. Freilich waren diese~~x~~ Tatsachen zur Zeit der Abfassung seiner Ästhetik wenig oder überhaupt nicht bekannt. So die Höhlenmalerei, die eine, wenn auch einseitige und problematische, aber hochwertige malerische Kultur zeigt, und zwar auf einer S_tufe, wo es noch nicht einmal ein vorkünstlerisches Bauen geben konnte; so die Arbeitsgesänge, die magischen Tänze, die Ornamentik etc. Der Irrtum Hegels folgt jedoch keineswegs einfach und direkt aus der Unkenntnis solcher Tatsachen, sondern vorwiegend aus der idealistisch-hierarchischen Gesamtkonzeption seines Systems. Seine kritische S_tellung zu den Anfängen der Kunst, deren B_erechtigung gegen ein einfaches Hinüberwachsen physiologischer oder anthropologischer T_etbestände in die Kunst wir bereits hervorgehoben haben, hat nämlich einen spezifisch idealistischen Inhalt: die Unwandelbarkeit /also: Ahistorizität / der ästhetischen Ideen, die deshalb letzten Endes nur A_pstufungen innerhalb ihrer Annäherung zu der ihnen adäquatesten V_erwirklichung kennen, aber keine wirkliche Genesis, keine echte Geschichte besitzen können. Die ästhetische Idee, sowohl ^{der} der Kunst im Allgemeinen, wie die~~x~~ der einzelnen Künste entsteht bei Hegel aus der dialektischen Entfaltung der Idee selbst, nicht aus der realen Dialektik der Geschichte. Sie ist also schon in ihrer allerersten Erscheinungsweise - als Idee - vollendet und fertig, enthält ihre sämtlichen ureigenen B_estimmungen; allerdings - nach Hegel~~;~~ bekannter allgemeiner Geschichtskonzeption - in einer bloss abstrakten Form, sodass die spätere Entwicklung nur darin bestehen kann, das abstrakt und implicit Vorhandene ins Konkrete und ^{Ex} ~~Exp~~licitate zu verwandeln~~x~~.

Damit wird vor allem eine E_rkenntnis der wirklichen historischen Genesis der einzelnen Künste methodologisch unmöglich gemacht; da wir uns mit dieser F_rage früher in anderen Zusammenhängen ausführlich beschäftigt haben, können wir hier auf ihre B_ehandlung verzichten. Noch wichtiger - speziell für das Problem der A_rchitektur - ist, dass das fertige Vorhandensein ihrer ästhetischen Idee von Anfang an, wenn auch bloss abstrakt und implicit, notwendig falsche Maßstäbe für die Beurteilung sowohl des Anfangs wie der späteren E_tappen liefert. Das heisst, dem B_eurteiler schwebt ständig die ästhetische Idee in ihrer bis dahin erreichten höchsten Entfaltung vor, und indem diese bei der

Betrachtung früherer Stadien permanent "gegenwärtig" bleibt, werden - gewollt oder ungewollt - Gehalt und Form früherer Gestaltungsarten nicht von ihren eigenen Voraussetzungen aus ~~xxx~~ begriffen, sondern manche ihrer spezifischen Eigentümlichkeiten erscheinen als "unvollkommene" Verwirklichungen eines Prinzips, das historisch erst viel später überhaupt ins Leben trat. Diese spekulative Verzerrung der historischen Eigenart ist jedoch keineswegs eine Spezialität Hegels; er drückt vielmehr - im unbewusst gebliebenen Gegensatz zu seinem eigenen, ^{alt} recht historischen Bestrebungen ^{ne} eine allgemeine Tendenz des philosophischen Idealismus aus. Sogar bei Kunstbetrachtern, wie Riegl oder Worringer, die in keinerlei unmittelbarer Beziehung zu Hegel standen, kann man immer wieder solche, die besonderen historischen Tatbestände verzerrender Voreingenommenheiten finden. Bei Hegel selbst erwächst daraus eine Dialektik für die Periodifikation der Architektur, die, wie bei ihm oft, auf eine richtig erfasste Widersprüchlichkeit gegründet ist, in ihrer konkreten Ausführung jedoch die Phänomene vergewaltigt. Hegel geht nämlich von der zutreffenden Feststellung aus, dass die Architektur gleichzeitig ein Mittel zur Verwirklichung ausserkünstlerischer Zwecke und eine in sich vollendete Kunst ist. Seine Dialektik der Geschichte der Architektur baut sich dementsprechend so auf, die Selbständigkeit /Aegypten/, das Dienen ~~x~~, nämlich als Umgebung, als Gehäuse für den Gottesdienst /Hellas/ und schliesslich die Einheit dieses Widerspruchs /Gotik/. Dass die Architektur von Renaissance und Barock bei ihm überhaupt nicht vorkommt, weist schon deutlich auf den spekulativen Formalismus der so statuierten Widersprüchlichkeit. Denn ^{er} ist zwar ^r wichtig, dass seine drei grossen Perioden der Kunst ~~xxx~~ /symbolisch, klassisch, romantisch/ streng genommen nur bis zum Mittelalter reichen, und die Neuzeit ~~xxx~~ für Hegel eine Periode ist, in welcher der Begriff /Philosophie/ die Anschauung /Kunst/ und Vorstellung /Religion/ in der Herrschaft ~~xxxxxx~~ über das menschliche Leben abgelöst hat; bei der Musik, der Malerei und insbesondere bei der Literatur wird aber Hegel unter dem Druck der Tatsachen seinem systematischen Schema untreu, und die ausführliche Behandlung der Dichtung geht bis zu Shakespeare und Goethe. Für die Architektur bricht dagegen die Darlegung bei der Gotik ^{ab} ab, als Zeichen dafür, dass die Pseudosynthese dieser Hegelschen Widersprüchlichkeit ihre inneren Möglichkeiten vollständig erschöpft hat.

Dabei ist es fraglich, dass die Elemente dieser Widersprüchlichkeit - abstrakt allgemein betrachtet - ein Zentralproblem der Architektur treffen. Der Widerspruch und die Einheit der Widersprüche in der Dialektik von "äusserer", ausserkünstlerischer und ⁰³ fein ästhe-

tischer Zweckmässigkeit ist wirklich ein Zentralproblem der Architektur. Wenn Hegel hier nur bis zur abstrakten Fragestellung vordringt, so hat das zwei Gründe, die beide mit dem idealistisch-hierarchischen Aufbau seiner Aesthetik zusammenhängen. Erstens wirkt bei ihm die "Selbständigkeit" der anderen Künste idealistisch überbetont und der ihrer Form und ihren Gehalt bestimmende soziale Auftrag theoretisch ~~wird~~ unterschätzt. Bei einer richtigen Proportionierung dieser Bestimmung, wie das in unseren Betrachtungen wiederholt versucht wurde, erscheinen diese Widersprüche und ihre Einheit in der Architektur als der zugespitzteste Fall der künstlerischen Verwirklichung des sozialen Auftrags. Der qualitative Sprung besteht darin, dass ein Gebäude diese Funktion vollständig zu erfüllen vermag, ohne in ihren Formen die Welt des Aesthetischen auch nur zu berühren, während in den anderen Künsten die Nichterfüllung der ästhetischen Normen keine derartige Neutralität des Seins aufkommen lassen kann. Natürlich ist es möglich, dass ein literarisches Werk, ein Musikstück, ein Bild seine soziale Funktion - auch ohne künstlerischen Wert zu besitzen - verwirklichen kann. Dann handelt es sich aber um ein offenes Zutagetreten (im Werk selbst) der in diesem Zusammenhang innewohnenden Widersprüchlichkeit; etwa "Onkel Toms Hütte" oder "Die Waffen nieder!" als mittelmässige oder schlechte Romane, die eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe ~~war~~ erfolgreich gefördert haben. Das Mietshaus im alten Rom war aber nicht ästhetisch minderwertig, sondern stand einfach ausserhalb einer jeden Aesthetik. Diese Möglichkeit, deren ästhetische Grundlagen und Folgen wir im folgenden noch eingehend analysieren werden, zeigt diesen qualitativen Sprung an; sie ist aber, was Hegel nicht berücksichtigt, doch nur eine äusserste Zuspitzung der allgemein ästhetischen Determination "von aussen".

Zweitens werden gerade dort, wo das ausserästhetische Zwecksetzen ins Aesthetische umschlagen soll, gerade die grundlegenden ästhetischen Probleme der Architektur übersprungen. Der allgemeinste Ausgangspunkt ist freilich richtig. Die ästhetische Aufgabe der Architektur besteht ^{in Hegel} natürlich darin, "die äussere unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, dass dieselbe dem Geist als kunstgemässe Aussenwelt verwandt wird." Wenn dies jedoch in die ~~richtige~~ Richtung konkretisiert wird, dass der Beruf der Architektur darin liegt, "dem für sich schon vorhandenen Geist, dem Menschen, oder seinem Objektiv von ihm herausgestalteten und aufgestellten Götterbildern die äussere Natur als eine aus dem Geiste selbst durch die Kunst zur Schönheit

gestaltete Umschliessung heraufzubilden¹⁾, so entsteht nicht nur eine gewisse Verengung ihrer Aufgabe als Bedingen²⁾ der Religion, sondern die Architektur wird zu einem blossen Rahmen, zu einer blossen "Umschliessung" für die Götterbilder, für die diese adäquat ausdrückende Kunst, für die Skulptur. Die schon an sich zweifelhafte Bestimmung der Architektur als "unorganisches~~st~~ Skulptur" wird zum Teilmoment einer idealistisch-hierarchischen ~~Systematisierung~~ Systematisation der Künste, in welcher gerade das spezifisch Ästhetische der Architektur verlorengelht, denn - wie dies Hegel bei Behandlung der klassischen Periode unmissverständlich auseinandersetzt - wird ihre Rolle eine rein dienende, "während die Skulptur die Aufgabe erhält, das eigentlich Innere zu gestalten."³⁾ So hängen alle fehlerhaften Positionen Hegels in dieser Frage: die Fassung der Architektur als Kunst des Anfangs, die historische Dialektik ihrer Entwicklung, die ästhetische der Beziehung ihres Wesens zu dem ihre Verwirklichung bestimmenden sozialen Auftrag und dessen Verhältnis zu den eigentlichen ästhetischen Problemen eng zusammen. Ihnen allen liegt das Verkennen des ästhetischen Zentralproblems der Architektur: des Raumschaffens zugrunde. Auch wenn Hegel von der Aufgabe des "Umschliessens" spricht, ist nur ein Raum im abstrakt-gedanklichen Sinn gemeint, höchstens einer, wie er im Alltagsleben erlebt wird; die eigentlichen ästhetischen Probleme, die mit dem Schaffen eines eigenartigen, zum Leiten der eigenen Erlebbarkeit angelegten Raumes zusammenhängen, werden bei ihm gar nicht berührt.

Da nun gerade hier das ästhetische Zentralproblem der Architektur liegt, ist es verständlich, dass die oft geistreichen und partiell richtigen Gedankengänge Hegels in leere Konstruktionen ^{arten} auslaufen mussten. Eine Polemik gegen solche Anschauungen war nicht nur darum unvermeidlich, weil sie in der Gegenwart noch eine gewichtige Anhängerschaft ^{haben} hätten, auch nicht weil, wie ~~wir~~ bereits angedeutet ^{haben}, einzelne solcher Anschauungen ohne in seiner Dialektik verankert zu sein, noch ein unbewusstes Leben weiterführen, sondern vor allem, weil es zum philosophischen Verständnis der architektonischen Raumgestaltung unumgänglich notwendig ist, eine, wenn auch noch so allgemeine Einsicht in ihre Genesis zu gewinnen: zu begreifen, dass Realität und Erlebbarkeit eines architektonischen /ästhetischen/ Raumes nur sehr allmählich entstanden sind; dass ihr Vorhandensein und ihre Wirksamkeit - ja das Bedürfnis nach ihnen - keineswegs mit der physiologischen und anthropologischen Beschaffenheit des Menschen

einfach gegeben sind. Mit einem Wort: es handelt sich auch hier um das Problem, dass der ~~ästhetische~~ Aesthetische im Laufe der Menschheitsentwicklung Schritt für Schritt entsteht und nicht eine mit dem Menschsein simultan entstandene Beziehung zur Welt ist. Die Frage also, dass die Architektur nicht am Anfang der Kunstentwicklung ~~steht~~ steht, ist für die Aesthetik weit mehr als eine ~~bloße~~ Angelegenheit der Faktizität. Diese selbst ist freilich ^{zur} zur Archeologie und Äthnographie slängt in unserem Sinne entschieden. Es kommt jetzt nur darauf an, aus diesem undiskutablen Tatbestand die entsprechenden philosophischen Folgerungen für die Aesthetik, speziell für die der Architektur zu ziehen.

Es ist selbstverständlich, dass alle ausserästhetischen Momente der Architektur, sowohl das Bedürfnis nach einem Raum, der Schutz gegen die Naturmächte, gegen Feinde überhaupt bietet, wie die Erkenntnisse über die für solche Zwecke richtige Beschaffenheit eines solchen, gefundenen oder hergestellten Raums und ebenfalls über die Mittel seiner Auswahl oder Produktion sehr lange Zeiten hindurch vorhanden und wirksam waren, bevor auch nur die Ahnung eines architektonischen, eines ästhetischen Raums auftauchen konnte. Auch die anderen Künste sind, wie wir gesehen haben, nicht primär aus ästhetischen Bedürfnissen entstanden. Sie mussten jedoch - schon um ihre Funktion innerhalb einer von Magie durchtränkter Praxis zu verfüllen - von Anfang an bestimmte Elemente des Aesthetischen enthalten. Mag die Mimesis in Tanz oder Gesang, in Malerei oder Plastik noch so primitiv gewesen sein / und einzelne Künste erlangen in ganz anfänglichen Stadien ein sehr hohes Niveau der Mimesis /, entscheidende Bestimmungen ihrer Gegenständlichkeit müssen doch von Anfang an ~~ein~~ ästhetischen Charakters sein. Das ist bei den ersten Bedürfnisbefriedigungen auf dem Gebiet des Bauens nicht der Fall. ~~Man~~ Um von dem ~~ge~~ gefundenen, nicht gemachten, höchstens etwas adaptierten Höhlen gar nicht zu reden, auch die ersten selbstgebaute Häuser sind rein auf die damals erreichbare Nützlichkeit angelegt, und selbst wenn ein solcher Bau - viel später - einen gewissen ornamentalen Schmuck erhält, wird dieser nur als Ornament, nicht als Bestandteil eines architektonischen Ganzen ästhetisch. Freilich kündigt sich darin ein Bedürfnis an, was später in diese Richtung gehen wird: der Ausdruck einer Emotion, die von dem mit dem Gebäude verknüpften Erlebnissen ausgehört wird und die - ebenfalls Emotion - nach Geltung drängt. /Die Höhlenmalerei hat noch, wie wir gesehen haben, nichts mit einem Schmücken der von ihr bedeckten Flächen zu tun/. Diese Emotion ist aber vorerst nur von der allgemeinen Bedeutung des Gebäudes für den Menschen angeregt, von

ihr ausgelöst, vermag jedoch noch nicht auf den Gegenstand selbst, auf seine G_eformtheit zurückzuwirken.

Die Entstehung und Entfaltung solcher Emotionen ist hier noch ausgesprochener als bei den anderen Künsten ein Prozess, der aus verschiedenen, untereinander oft heterogenen Quellen stammt, die erst sehr allmählich sich zu dem S_trom des sozialen Auftrags an eine Kunst vereinen. Dabei ist zu bemerken, dass dieses Entstammen aus sehr verschiedenen Lebensgefühlen für die Genesis einer jeden Kunst unentbehrlich ist; sie könnte ja sonst weder das von ihr G_estaltete zu einer "Welt" ausweiche^tn und verinnerlichen, noch könnte sie auf den ganzen Menschen mit seinen vom reichhaltigen Leben auferzogenen G_edanken und G_eföhlen eine ästhetische Wirkung ausüben. Solche an sich, im Leben selbst auseinanderstrebende E_rfindungen müssen jedoch mit der Zeit - der Periode der G_enesis einer Kunst - zu einem bestimmten Brennpunkt konvergieren und von der gesellschaftlichen Entwicklungstendenz, die die B_esonderheiten eines solchen Brennpunkts bestimmt, im Sinne des so entstehenden sozialen Auftrags homogenisiert werden. Ihre urspr^ungliche Heterogenität wird dann zum Element der Spannung~~x~~ innerhalb der neuen, auf diese Weise wirksam gewordenen Einheit, macht aus dieser eine Einheit von fruchtbaren Widersprüchen. Erst wenn das aus den B_edürfnissen des Lebens herauswachsende~~x~~, von den möglichen Erlebnissen darin jedoch durch einen qualitativen Sprung getrennte homogene Medium einer Kunst sich so konstituiert hat, kann gesagt werden, dass ihre G_enesis abgeschlossen ist. Die von der Kunstgeschichte reichlich belegte~~x~~ und auch hier wiederholt behandelte Tatsache, dass auch in einer bereits ästhetisch fundierten Kunst im Laufe der historischen Entwicklung radikal neue Motive, Ausdrucksmittel etc.

auftauchen können, ändert nichts prinzipielles an dieser Trennung von Genesis und Entfaltung einer bereits selbständig gewordenen Kunst~~x~~.

Wenn wir nun diesen Prozess bei der Architektur philosophisch verfolgen wollen, so kommt es darauf an, wie die G_estaltung eines solchen, auf den Menschen bezogenen, also anthropomorphisierend und doch objektiv vorhandenen und erfassten Raums als erfüllbares gesellschaftliches B_edürfnis entsteht, wie daraus ein sozialer Auftrag und seine ästhetische Verwirklichung herauswächst. Wenn wir von der Raumauffassung des Alltagslebens ausgehen, so müssen^{wir} sogleich feststellen, dass diese von vornherein immer eine anthropomorphisierende Tendenz haben muss. Das ist schon durch den notwendig gegebenen Charakter des für den Menschen unmittelbar vorhandenen Raums vorgeschrieben. Wir haben früher bereits auf die F_estellung hingewiesen, dass die vertikale

(Hegels)

Axe im Koordinatensystem eines jeden solchen Raums in die Richtung des Erdmittelpunkts weist, dass also dem ~~Raumerkennen~~ unmittelbaren Raumerlebnis des Alltags eine - in der Unmittelbarkeit unaufhebbare - geozentrische, anthropomorphisierende Tendenz innewohnt. Dass die lebenswichtige Wendung im Menschwerden des Menschen, der aufrechte Gang diese weiterverstärkt, ihre Unaufhebbarkeit befestigen muss, ist ohne weiteres evident. Mit der differenzierteren Wechselbeziehung des Menschen zu seiner Umwelt - die eine sich steigende praktische Beherrschung des ihn umgebenden Raums mit sich führt - erhalten auch die anderen Koordinaten einen dezidiert anthropomorphisierenden Charakter. So die Richtung: vorne - hinten; so die: rechts - links. Ohne von einem Koordinatensystem eine Ahnung zu haben, muss der Mensch des Alltagslebens, um sich praktisch in dem ihn umgebenden Raum auszukennen und diesen dadurch zu beherrschen, sich als jeweiligen Mittelpunkt eines solchen Koordinatensystems ~~zu~~ setzen; dieses verschiebt sich naturgemäss für jeden Menschen mit jedem Ortwechsel, aber gerade dadurch kann er die Grundlage für die unmittelbar-praktische Orientierung im umgebenden Raum finden.

Die Bedürfnisse der Praxis führen relativ bald über diese naiv und spontan anthropomorphisierende Position hinaus. Wir haben im früheren Betrachtungen sehen können, dass die desanthropomorphisierende Betrachtung des Raums, ~~die~~ die Geometrie in relativ frühen Stadien entdeckt wurde, und dass sie notwendig über die Unmittelbarkeit des spontan anthropomorphisierenden Alltags hinausgeht. Allerdings, soweit sie mit der Alltagspraxis unlösbar verbunden bleibt, muss sie den geozentrischen Charakter der vertikalen Axe beibehalten, was insbesondere für die Architektur ausschlaggebend wichtig wird. Aber schon die Geometrie der Fläche rechnet mit anthropomorphisierenden Bestimmungen, wie rechts-links, vorne-hinten radikal ab. /Dass es auch in der künstlerisch geometrischen Ornamentik kein rechts-links Problem wie in der gegenständlich mimetisch bildenden Kunst gibt, haben wir seinerzeit behandelt. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass trotz entwickelter Geometrie der ursprüngliche Anthropomorphismus in der ästhetisch-mimetischen Darstellung der Aussenwelt ^{erhalten bleibt} wiederkehrt. / Natürlich geht die Entwicklung der desanthropomorphisierenden Raumfassung in der Geometrie sehr langsam vor sich. Für uns sind hier auch nicht ihre einzelnen Etappen, deren historische Zeitpunkte von Bedeutung, sondern bloss ihre allgemeine Tendenz im Leben und im Weltbild der Menschen. Umsomehr als die technische Ausbildung des

Bauens, die vorerst mit den ästhetischen Problemen und Prinzipien der Architektur nichts zu tun hat, ~~sich~~ ohne Geometrie nie zustande gekommen wäre. Die Rolle der Geometrie muss darum besonders hervorgehoben werden, weil diese einerseits als exakte Wissenschaft der räumlichen Verhältnisse den desanthropomorphisierenden Gegenpol zu dem anthropomorphischen, ästhetisch architektonischen Raumbild vorstellt, andererseits, weil sie sich als exakte Wissenschaft viel früher und vollständiger entwickelte als die anderen theoretischen Fundamentierungen des Bauens / Statik, Materialkunde etc./; diese fungieren lange Zeit als bloss empiristische Arbeitserfahrungen, wobei natürlich auch hier nicht vergessen werden darf, dass ihre objektive Tendenz, selbst in den empiristischsten, tastendsten Anfangsversuchen bereits eine desanthropomorphisierende ist. Daraus folgt, dass was als Unterschied der Architektur von allen anderen Künsten höchst wichtig ist, dass die technische Seite des Bauens, das Hervorbringen des Gebäudes als nützlichen Gegenstandes für die menschliche Gesellschaft - einerlei wie weit dieser Charakter bewusst wird - ein geschlossenes, wissenschaftliches, also desanthropomorphisierendes System bildet, dessen Sosein vom architektonisch-ästhetischen Setzen niemals in dem Sinne aufgehoben werden kann, wie etwa die Gesetze der wissenschaftlichen Lehre von der Perspektive in der Malerei, die Beschaffenheit des Wortes als Element des Signalsystem 2 in der Dichtung etc. Die Architektur als Kunst muss im Gegensatz dazu diese wissenschaftlichen Ergebnisse sich als unverrückbare Grundlage ihrer spezifischen Setzungsart zu eigen machen, muss in allen ihren Formungen von diesen ausgehen; was sie ihnen beifügt, ist "bloss" eine ästhetisch entsprechende Erscheinungsweise, wodurch diese - ohne ihre Wesensart als wissenschaftlich erfasst Zusammenhänge zu verlieren - in ein neues, eigenes homogenes Medium verwandelt werden: aus der wissenschaftlich fundierten Konstruktion eines räumlichen Gebildes entsteht ein Raum als eigene Welt des Menschen auf einer bestimmten gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklungsstufe.

Die Emotion^m, die vom ursprünglichen, noch ausserästhetischen Bauens ausgelöst werden, sind vielfach mit denen identisch, die jede anfängliche Betätigung, als Arbeit und Arbeitsergebnis erweckt, nämlich vor allem Freude und Stolz über ein, wenn auch (so noch) partielles Beherrschen der Natur und über die parallele Entfaltung der eigenen Fähigkeit. Im sehr früh entstandenen Geräteschmuck drückt

sich diese Emotion mit grösster Vielfältigkeit aus; ^{wird hier} freilich besteht ^{das Wesen der Sache, ~~das~~ durch Bestimmen} ihr Ausdruck nicht über einen ornamentalen Schmuck hinausgehen kann. Imerhin muss das dadurch entstandene Erwecken und Erzielen von Empfindungen für unser Problem umso mehr als menschliche Voraussetzung berücksichtigt werden, ~~da~~ als im Laufe einer solchen Entwicklung Gegenstände und ihre Bearbeitung zu bewussten Auslösern solcher Empfindungen werden können, die allerdings oft jene bei ihrem gewöhnlichen Gebrauch entstehende bloss steigern, aber mitunter auch solche auslösen können, die mit diesen nur in losen Beziehungen stehen. Mit alledem werden also die Verbindungen des Menschen zu seiner unmittelbaren Umwelt immer reicher und differenzierter. Primär werden diese Empfindungen natürlich durch die Ver vielfältigung und Verfeinerung der Werkzeuge und Vorrichtungen ausgelöst. Aber gerade der Geräteschmuck zeigt, dass dabei, diesem Prozess folgend, auch emotionelle Bereicherungen vor sich gehen: die Welt des Menschen, die seiner Wechselbeziehungen zu seiner Umgebung gewinnt an Fülle nicht nur praktisch und verstandesmässig durch die Verallgemeinerung der Praxis, sondern auch emotionell. Natürlich ist damit für unsere Frage nur eine ganz allgemeine und sehr vermittelt wirkende Voraussetzung aufgedeckt. Denn die konkreten, Emotionen auslösenden Gegenstandsformen sind noch ^{nicht solche} keine, die Räume gestalten würden. Von den zweidimensionalen Ornamenten führt oft auch ~~g~~ dann kein - ästhetischer - Weg zur Dreidimensionalität, wenn diese bereits im praktisch-technischen Sinne verwirklicht werden kann. Boas führt aus dem Leben der Indianer das interessante Beispiel an, dass diese durch Zusammenfalten Schachteln herstellen; sie zeichnen und machen dazu interessante dekorative Muster, haben jedoch keine genügende Raumphantasie, um den zweidimensionalen richtig durchgeführten Entwurf so zusammenzufügen, dass in der dreidimensionalen Schachtel der geplante dekorative Zusammenhang verwirklicht werden könnte. Praktisch-technisch freilich ist die Schachtel richtig entstanden. ¹⁰¹

Auf einer solchen ~~ganz~~ generellen Lebengrundlage entstehen jene ausserästhetischen, vorästhetischen Emotionen, die unmittelbar an den Raum und an die Vorstellungen über ^{ihn} ~~sie~~ anknüpfen. Es ist ohne weiteres verständlich, dass bereits der Schutz gegen Witterung, Feinde etc. den ein geschlossener, wenn auch nicht selbst geschaffener Raum /Höhle/ bietet, notwendig ~~mit den~~ Emotionen der Freude über die erlangte Sicherheit und Geborgenheit auslösen muss. Ist er ~~er~~ Produkt der eigenen Tätigkeit, wirkt ^{et} etwa das Gebäude, bzw. die Siedlung durch eine noch

so primitive Umzäunung vor den schädlichen Tieren, vor den Feinden beschützt, so steigert sich nicht bloss die Intensität der so ausgelösten Emotionen, sondern auch ihre Inhalte erhalten eine immer grössere Mannigfaltigkeit; Selbstbewusstsein, Stolz etc. werden als Momente ihrer Bereicherung wirksam. Und wie ~~xxxx~~ auf dieser Stufe stets, werden die menschlichen Aktivitäten, die sich auf reale Bedürfnisse ihres Lebens richten, ununterscheidbar umflochten von solchen, deren Quelle magische Vorstellungen bilden. Eine Grenze zwischen beiden Gebieten können höchstens wir von einer weit entfernten historischen Warte aus ziehen - und auch für uns verschwimmen sie sehr oft - für die Menschen dieser Stufe bildeten beide Gruppen der Betätigungen eine unzertrennbare Ganzheit ihres Daseins und ihres Wirkens. Ich erwähne nur die Steingräber der Neolithzeit; Ob dabei die Geborgenheit der Toten oder die Sicherung der Lebenden vor deren magischen Macht die entscheidende Rolle gespielt hat, lässt sich in den meisten Fällen schwer oder überhaupt nicht ^{feststellen} ~~ausmachen~~; für unser Problem ist aber die Aufdeckung der realen Motive, ihres wirklichen Inhalts ohne Bedeutung, da es hier nur auf den Hinweis ankommt, dass solche Grabbauten, die mit Architektur im ästhetischen Sinne noch nichts zu tun hatten, sicherlich für die Menschen dieser Epoche in ihrem räumlich-konkreten Geradesosein tief und intensiv affektbeladen, Emotionen auslösend beschaffen waren. Allerdings haben diese Empfindungen bloss das Vorhandensein eines solchen räumlichen Gebildes überhaupt notwendig begleitet, ohne auf seine visuelle Erscheinungsform einen bestimmenden Einfluss ausüben zu können oder von ihr bestimmt zu sein. Seine technische Beschaffenheit freilich /unterirdische Höhlen, schwere Steine als Schutz, Versehen des Toten mit Lebensmitteln etc./ richtet sich sicherlich sehr genau nach den jeweils herrschenden magischen Vorschriften und ist von dieser Quelle aus ebenfalls Emotionen evozierend /Furcht, Hoffnung, Pietät etc./

Wir sehen: wie wichtig es ist - gegen Hegel - den Charakter der Architektur als relativ spät entstandenen Kunst zu betonen. Denn daraus folgt, dass ihrer ästhetischen Genesis einerseits eine lange Periode in der Ausbildung des technisch ~~N~~ nützlichen Bauens verschiedener Art, andererseits eine ebenfalls ausgedehnte Entwicklung von Emotionen, die an räumliche Vorstellungen geknüpft sind, vorangegangen sind. Der qualitative Sprung, der aus bereits angegebenen Gründen hier viel ~~bedeutlicher~~ Vorästhetisches vom Ästhetischen trennt, ist sicherlich von den bisher skizzierten Erfahrungen vorbereitet. Er wird in jener Periode die Gordon Childe als "zweite"

oder "urbane Revolution" bezeichnet,¹⁴⁾ die sich vorerst in den grossen Flussregelungsgebieten Vorderasiens, Aegyptens etc. abgespielt hat, vollzogen. Die Entwicklung der Produktivkräfte hat an Stelle der kleinen Dorfsiedelungen der Neusteinzeit grössere Städte ermöglicht und erzwingen. Damit ~~erwachsen~~ erwachsen die Bauten zu einer bis dahin unvorstellbaren quantitativen Grösse. Die quantitative Veränderung enthält jedoch auch qualitativ Neues: wenn etwa an die Stelle von Palisadenzäune gewaltige Steinmauern als Schiess^{urzt}erstände entstehen, wenn die zumeist kleinen, von wenigen Steinblöcken beschützten Gräber von monumentalen Tempeln und Grabbauten abgelöst werden etc., so ist dies schon technisch viel mehr als eine ~~bloss~~ bloss quantitative Steigerung. Dazu kommt als entscheidendes Moment der kollektive Charakter solcher Bauten und zwar nicht bloss in dem Sinne, dass das Errichten etwa einer Pyramide nur auf Grundlage der organisierten Mobilisierung grosser Massen zustandegebracht werden kann, sondern - von unserem Standpunkt - vor allem als Bauten, deren Funktion nicht zuletzt im Erwecken kollektiver Gefühle besteht. Das bezieht sich sogar auf ~~Wiss~~ ^{Wiss}bauten. Natürlich ist eine die Stadt umgebende Steinmauer in erster Reihe dazu da, um den Feind tatsächlich abzuwehren. Das Sicherheitsgefühl, das ihre Höhe, Massivität etc. in den Städtebewohnern erweckt, ist aber keine zufällige Begleiterscheinung, keine sich an ~~erweckt~~ sie knüpfende bloss Assoziation, vielmehr eine notwendige Folge solcher Baumassnahmen, da ja schon im Alltag die subjektive Sicherheit zur regelmässigen Abwicklung des Lebens unumgänglich notwendig ist. Das für uns Bedeutsame dabei ist, dass die Emotionen, die diesmal ausgelöst werden, nicht mehr nur an das allgemeine und objektive Faktum der Sicherheit anknüpfen, sondern sie werden unmittelbar von der visuellen Erscheinungsweise der Stadtmauer ausgelöst. /Wieder: Höhe, Massivität etc./ Dabei muss freilich - bestimmten Vorurteilen gegenüber - nochmals auf die von uns behandelte Arbeitsteilung der Sinne hingewiesen werden, wodurch ursprüngliche Tastempfindungen unmittelbar visuell wahrgenommen werden können. Da diese, ^w die seinerzeit nachgewiesen wurde, ein Produkt kumulierter Arbeitserfahrungen sind, zeigt sich wieder die Notwendigkeit, die Architektur als relativ spät entstandene Kunst aufzufassen, die eine - ebenfalls relativ - entwickelte Höhe der visuellen Aufnahmefähigkeit voraussetzt./

Gilt diese Verknüpfung von lebenserfüllten Emotionen mit dem visuellen Bild eines ~~Baus~~ Baus im geschilderten einfach-praktischen

Subjektive
und

Fall von Stadtmauern, so ist es klar, dass dort, wo das Gebäude magisch-religiösen Zwecken dient, die ihrem Wesen nach schon emotionell fundiert sind, diese Wirkung noch intensiver und vielgestaltiger ausfallen muss. Für unsere Zwecke kommt es nur darauf an, zu zeigen, dass diese Steigerung durch das gestaltete Raumbild vermittelt wird. Wie es alsbald erhellt werden wird, spielt dabei der unmittelbar mimetische Charakter des Baues nicht die entscheidende Rolle, obwohl es eine ganze Reihe von Hinweisen gibt, die darauf deuten, dass in den Anfangsstadien die mimetischen Momente im Bauen eine weitaus grössere Rolle gespielt haben, als auf den bereits über die Genesis völlig hinausgekommenen Stufen der Architektur. Selbst Worringer, der im allgemeinen dazu neigt, die Mimesis, als ein der Expression, der Abstraktion gegenüber minderwertiges Prinzip aus der Kunstbetrachtung zu entfernen, sieht im "steinernen Artefakt" der ägyptischen Grabbauten, dass jedes "einen künstlich hergestellten und dauerhaft gemachten Hügel darstellt, und zwar in Nachahmung jener natürlichen Künste, die ja die von der Natur gegebenen Sicherungsstätten für die Toten waren und die durch tief eingegrabene Höhlen auch entsprechend ausgenützt wurden"; ebenso erscheinen bei ihm die ägyptischen Säulen als eine mimetische Form, an welcher er ihre allzu grosse Naturnähe scharf kritisiert, nämlich "dass sich am unteren Teil von Säulen blaue Farbspuren befanden, die das Wasser anzeigten, auf dem bei Überschwemmungszeiten die Pflanzenbüschel herauswachsen".¹²⁾ Wir lassen hier die Frage offen, wie weit diese mimetischen Formen in solchen Fällen doch zu einer architektonischen Raumlösung beitragen, oder diese, wie Worringer meint, verhindert haben, über ihren mimetischen Charakter bleibt aber kein Zweifel bestehen. Oder wenn Gordon Childe bei Betrachtung der sumerischen Architektur von "künstlichen Bergen" /Ziggurat / als Basen für das eigentliche Heiligtum spricht,¹³⁾ so ist auch hier, obwohl er auf keine nähere architektonische Analyse eingeht, der mimetische Grundzug dieses Baumotivs festgestellt. Die Beispiele solcher mimetischen Momente in der anfänglichen Architektur liessen sich beliebig vermehren, wir gehen aber auf diese Frage nicht näher ein, weil, wie alsbald zu zeigen sein wird, das Problem der Mimesis in der Architektur sich nicht hier entscheidet.

Lehrreich für den ~~Übergang~~ Übergang von bloss praktischen /auch magisch-praktischen/ Nutzbauten zur echten Architektur ist das Beispiel von Stonehenge aus der frühen Bronzezeit, dem Scheltema eine ausführliche Betrachtung widmet. Da er, wie wir gesehen haben, die

V Hügel

Absicht hat, die vollständige Unabhängigkeit der nordischen Kunst von der klassischen Antike, ihre überragende Bedeutung für die Zukunft nachzuweisen, nennt er Stonehenge die "Peterskirche unserer Vorzeit".⁽¹⁴⁾

Das phantastisch Übertriebene in dieser Bezeichnung muss gerade deshalb sofort aufs richtige Ausmass reduziert werden, weil Stonehenge zweifellos eine ungemein interessante Übergangserscheinung zwischen der Genesis der Architektur und ihren künstlerischen Fürsichseins vorstellt. Vor allem - und dies knüpft an die unmittelbar vorangegangenen Betrachtungen an - sind hier die unmittelbar mimetischen Tendenzen noch immer sehr stark: der ganze Bau ist im Grunde genommen, worauf Scheltema garnicht eingeht, das Abbild einer Lichtung im Walde. Freilich ist dabei ein qualitativer Unterschied etwa den eben erwähnten ägyptischen Säulen gegenüber zu bemerken: obwohl die, den freien Raum umgrenzenden Steinpfosten "Nachahmungen" der Bäume am Rande der Lichtung sind. /Scheltema hebt hervor, dass man in England solche Räume auch mit Holzpfeuern umgeben gefunden hat, wo diese Wesensart noch deutlicher zutage tritt/, wird dieser ihr Charakter sofort wieder aufgehoben, indem sie mit Querbalken bedeckt und dadurch miteinander zu einem Kreis verbunden sind. Das zeigt, dass es sich hier nicht einfach um eine Mimesis der Bäume selbst handelt, sondern um die ihrer Funktion in der Begrenzung des dadurch zustandegebrachten besonderen Raums, der Lichtung. Es soll durch sie das Erlebnis eines bestimmten Raums evoziert werden, und zwar, worauf ~~hier~~ schon der Altarstein, die grossen Zugangsstrassen hinweisen, eines Raums, der für die Kollektive als Schauplatz der Evokation bedeutsamer gemeinsamer Erlebnisse ^{ist} sind. Was so oft für die magischen oder religiösen Zeremonien die Natur selbst /Haine, Lichtungen etc./ zu bieten pflegt, wird hier mit Bewusstheit von den Menschen selbst hergestellt. D.h. die Mimesis richtet sich nicht so sehr auf einzelne Naturgegenstände oder auf ihre Beziehungen als auf deren Ensemble, so wie es sich als ein für kollektive Handlungen der Menschen geeigneter Raum darbietet. Die vollzogenen Riten und Zeremonien, die schon an sich auf Evokation gerichtet sind, sollen durch evokative Raumwirkungen, durch die des kunstvoll umgrenzten Raums innerhalb seiner Naturumgebung gesteigert werden. ^{Hier} ~~hier~~ liegt also in prägnanter Weise ein anfänglicher Fall vor, bei welchem die geweckten Emotionen nicht bloss gewissermassen bei Gelegenheit eines Raumgebildes evoziert werden, sondern durch seine deutlich gestaltete Räumlichkeit selbst.

Scheltema hat Recht, wenn er die grosse Bedeutung dieses Baudenkmals hervorhebt, obwohl ihm dabei das Kultische mehr interessiert

als das Architektonische. Sein zitierter Vergleich ist ebenso überschwänglich und irreführend, wie dessen Ausgangspunkt, dass man nämlich die Höhlenmalerei von Altamira die "Sixtina der Urzeit" genannt hat. Richtig am Vergleich ist bloss, dass in beiden Fällen von Frühvollendungen die Rede ist, die gerade deshalb - vom Standpunkt der Entwicklung der Malerei bzw. der Architektur - keine Möglichkeiten der Weiterbildung in sich erhielten, glanzvolle Sackgassen waren. Diese Perspektivlosigkeit zeigt sich darin, dass Stonehenge die damals mögliche architektonische Aufgabe, die Gestaltung eines architektonischen Aussenbaus kühn überspringt, sich als Ziel das simultane Schaffen eines Aussen- und Innenraums setzt; dass das für die Architektur entscheidend wichtige Problem, der Kampf von ^{ZE} Schwere und ~~Starr~~ Starrheit des tragenden Materials zumindest gestellt ist, /Querbalken auf dem Pfosten/, allerdings ohne die Möglichkeit zu besitzen, ^{V. Dynamik} die ~~die~~ ^{Magik} dieses Widerstreits konkret zu entfalten. ~~Die~~ Pfosten tragen zwar die Querbalken, diese aber tragen nichts/; dass die Beziehung des gestalteten Raums zur Naturumgebung ebenfalls kühn aufgeworfen sind, jedoch bei dem eben angedeuteten Schranken der Gestaltungsmittel mehr eine Einfügung architektonischer Elemente in ein Naturbild /also in einen an sich menschenfremden Raum/ als eine Verwandlung eines Naturausschnitts in einen der menschlichen Aktivität und Erlebnisfähigkeit unterworfenen, ihnen angepassten und so dem Menschen zu eigen gewordenen Raum zustandekam.

Da wir es hier nicht mit kunstgeschichtlichen Fragen /auch nicht mit ihrem Erhellten durch den historischen Materialismus/ zu tun haben, sondern einzig und allein mit der Philosophie der Genesis der architektonischen Raums, mit der philosophischen Bestimmung seines Charakters als ästhetischer Mimesis, sind wir gezwungen die einzelnen Momente eines solchen hochinteressanten Vorläufertums der eigentlichen Architektur gesondert, nur ihr sachlich-ästhetischer ^Wesen berücksichtigend, zu analysieren, natürlich nur als Ausgangspunkt für Folgerungen, die über diesen Anlass weit hinausgehen, um auf diesem Umweg die entscheidenden Züge der Mimesis in der Architektur herauszuarbeiten. Darum beginnen wir unsere Untersuchung mit dem Problem des Widerstreits von Schwere und Starrheit als Prinzip der Architektur. Wir haben bereits früher die Anschauungen Schopenhauers zitiert, der die zentrale Bedeutung dieses Problems - wenn auch, wie wir alsbald sehen werden, vom einseitigen Gesichtswinkel aus - klar erkannt hat. Er sagt im unmittelbaren Anschluss an das früher Angeführte:

"...eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinig
ge

ästhetische Stoff der schönen Architektur: ihn auf mannigfaltiger Weise vollkommen deutlich hervortreten zu lassen ist ihre Aufgabe. Sie löst solche, indem sie jenen unverfügbaren Rechten den kürzesten Weg in ihrer Befriedigung ^{nimm} bemüht, und sie durch einen Umweg hindurch, wodurch der Kampf ~~er~~ verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird." ¹⁵⁾

Damit ist ein fundamentales Problem der Architektur klar ausgesprochen. Es enthält zwei für uns sehr wichtige Momente. Erstens weist es auf eine Mimesis viel höherer Art, auf eine weit weniger unmittelbare Abbildung der Aussenwelt hin, als die bisher herangezogenen Beispiele. Es handelt sich um eine energische verallgemeinerte Mimesis, die das Wesen, die Gesetzlichkeit eines bedeutungsvollen Gebiets der Wirklichkeit widerspiegelt. Freilich tritt ihr ästhetischer Charakter bei Schopenhauer noch keineswegs eindeutig und präzise hervor. Er spricht ~~hier~~ ^{zwar} freilich hier und später in richtiger Weise davon, dass die abgebildete Wirklichkeit in der Architektur, ~~hier~~ "sichtbar" wird. Da er aber - als Kantianer, der seinen Meister im Geiste von Berkeley interpretiert - sowohl das Sehen, wie den Raum als rein subjektiv fasst, verschwindet die konkrete Raumgestaltung aus seiner Aesthetik der Architektur und auch die Sichtbarkeit erlangt nicht ihre spezifisch ästhetische Bedeutung. Darum wird bei ihm das Verhältnis von Wissenschaftlichem /desanthropomorphisierender/ und ästhetischer /auf den Menschen bezogener/ Widerspiegelung auf den Kopf gestellt, indem die Bezogenheit auf den Menschen als Kennzeichen des blossen Nutzbaus erscheint und nur die Totalität im Widerstreit der Naturkräfte als Grundlage des Ästhetischen anerkannt wird. ¹⁶⁾ Diese Totalität muss jedoch bereits in der - wissenschaftlichen - Konstruktion des Bauwerks unbedingt vorhanden sein; die desanthropomorphisierende Verallgemeinerung der wirkenden Kräfte, ihres Verhältnisses zueinander ist die unumgängliche Voraussetzung eines jeden Bauens und liegt darum auch jeder Architektur im ästhetischen Sinne zugrunde. Indem Schopenhauer auf die Sichtbarkeit und erst recht auf das Raumschaffen wenig, bzw. gar kein Gewicht legt, indem - was damit eng zusammenhängt - die menschlichen Zwecksetzungen mit den Bezeichnungen wie äusserlich und willkürlich verächtlich macht, muss sein geistvoll formuliertes Problem für ihn selbst unlösbar bleiben. Auch hier zeigt es sich, wie irreführend es ist, in der Architektur den Anfang der Kunst zu erblicken. Ob dies, wie bei Hegel, historisch oder, wie bei Schopenhauer, naturphilosophisch, vom Objekt der Widerspiegelung ausgefasst wird, führt es in beiden Fällen zum negativen Ergebnis.

/auf den ästhetischen Zusammenhang dieser Kategorie kommen wir alsbald zu sprechen/. Diese Betrachtungen leiten ^{zum} den zweiten Moment über: es handelt sich darum, dass die von Schopenhauer richtig beschriebene Mimesis des Kampfs der erwähnten Naturkräfte ein System, eine Totalität bilden muss, um ihr Abbild auf die Höhe eines architektonischen Kunstwerks zu heben. Denn erst aus den vielfach variierten, gegliederten, gesteigerten etc. Wechselwirkungen dieser Kräfte kann eine in sich geschlossene, auf sich selbst gestellte, wahrhaft in sich vollendete und als solche wirkende "Welt", ein echtes architektonisches Kunstwerk entstehen. Der Vergleich Stonehenges mit den sonst aus völlig anderen Anschauungen entstandenen, sonst völlig andere Gestaltungsprinzipien der wirklichen Höhlenmalereien von Altamira ist also nur insofern berechtigt und belehrend, als in beiden - auf der Stufe der Genesis der betreffenden Kunst - einzelne Momente ihrer Werkwelt eine unwahrscheinlich Höhe der Gestaltung erhielten, ohne infolge der objektiven Umstände ihres Entstehens die Totalität einer Werkvollendung erreichen zu können.

Wenn wir uns nun dem Problem ~~an~~ von Aussen- und Innenraum zuwenden, so kommt sogleich das Objekt der Mimesis in der Architektur zur Sprache. Wie wir gesehen haben, wird in Stonehenge eine bestimmte Naturerscheinung mimetisch erfasst, und zwar auf einer relativ hohen Stufe der Verallgemeinerung. Aber doch nicht das Grundprinzip der Architektur, das wir nach den bisherigen Darlegungen in einer noch sehr abstrakten Form so aussprechen können: es ist eine visuelle Wiedergabe des Widerstreits der Naturkräfte und zwar indem dieser von den Menschen erkannt, durch diese Erkenntnis ihren Zielsetzungen unterworfen, und die so entstandene Beziehung der Welt zum Menschen in der Form eines auf Sichtbarkeit gestalteten Raums hergestellt wird. Betrachten wir von diesem Standpunkt die Genesis der Architektur, wobei wir uns ständig die bereits geschilderten Emotionen auslösende Wirkung bestimmter Bauten ~~der xxx~~ vergegenwärtigen müssen, so erscheint es als selbstverständlich, dass der Aussenraum früher eine derartige ästhetische Beschaffenheit erringen kann, als der Innenraum. Wir haben das Erlebnis des Schutzes gegen Naturkräfte, Feinde, magische Mächte etc. mit allen seinen Verzweigungen und Sublimierungen in den Mittelpunkt dieser Emotionen gestellt. Wenn dies richtig ist, so ist es klar, dass der Schutz selbst früher zu einer sinnlich deutlichen Objektivation erwachsen kann, als die ausserordentlich mannigfachen Aspekte und Interessen, die geschützt werden. Diese Erfahrungen im Laufe

einer langwierigen Entwicklung grosse Umwandlungen. Sehr viele³, was ursprünglich magischer Ritus und damit ein Element des Hängenbleibens am Alten war, verwandelt sich allmählich teils in eine gegliedertere, reichhaltigere und beweglichere religiöse Zeremonie oder wird gar ~~sich~~, wie in Hellas, demokratisch verweltlicht. So wachsen die Emotionen sehr weit über die Ursprünge hinaus und verdichten sich zu einem konkreten, zur Formbestimmung des Raums geeigneten gesellschaftlichen Auftrag. Erst das Geschütztsein, seine Entfaltung, die Gewöhnung der Menschen an eine ~~S~~pekurität schafft einen Spielraum für Erlebnisse, der sich immer mehr auf das ganze gemeinschaftliche Leben der Menschen ausdehnt. Dass diese Ausbreitung, ~~der~~ Vertiefung und Verfeinerung der architektonischen Raumerlebnisse auch auf den Aussenbau modifizierend einwirkt, versteht sich von selbst. Die Geschichte der Architektur zeigt jedenfalls eine solche Entwicklungslinie auf. Riegl, der ihre wichtigsten Etappen prägnant und einleuchtend zusammenfasst, betrachtet den Pantheon in Rom als den "ältesten erhaltenen, völlig geschlossenen Innenraum von wahrhaft bedeutenden Dimension und offenbar künstlerischen Absichten"¹⁴, wobei er darauf hinweist, dass offenbar unter den ~~Dia~~^{dothen} ~~Römer~~ bereits ein entschiedener Fortschritt in der Richtung auf Ausbildung von Innenräumen geschehen ist. Es ist von unserem Standpunkt ganz nebensächlich, ob kunsthistorisch die Annahme Riegls vollgültig ist, oder die Priorität des Pantheons zu Gunsten eines anderen Gebäudes bestritten wird. Sicher ist, dass weder Aegypten, noch das klassische Griechenland ~~xxxx~~ Innenräume in diesem eigentlichen Sinn kennen, dass also eine lange, variierte, mächtiges produzierende Entwicklung des Aussenraums der des Innenraums vorangegangen ist.

Allerdings würde dabei die Geschichte vielmehr Übergänge für beide Probleme aufdecken, als die interessanteste Skizze Riegls bringt, darauf haben wir aber hier keinen Grund auch nur andeutungsweise einzugehen. Immerhin scheint es uns, gerade im Interesse der philosophischen Genesis des architektonischen Raums, lehrreich, auf zwei prinzipielle Irrtümer des hervorragenden Kunsthistorikers kurz hinzuweisen. Der erste Irrtum Riegls ist, dass er aus der Tendenz der antiken Kunst & "die Aussendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben" die Folgerung zieht: "sie musste gefliessen¹² lich die Existenz des Raums verneinen". Und auch wo er zugibt, dass den gestalteten Dingen die "volle Dreidimensionalität" zugestanden wird, schränkt er diese Konzession sogleich dahin ein, dass dieser Raum als "undurchdringlich abgeschlossener, kupisch messbarer Raum"

erscheinen muss, "nicht als unendlichen⁵ Tiefraum⁴ zwischen den stofflichen Einzeldingen".¹⁸ Uns scheint, obwohl Riegl hier bewussterweise vom bestimmten positivistischen Dogmen /Nahsicht, Fernsicht etc./ ausgeht, bei ihm doch die Nachwirkungen der falschen Hegelschen Theorie von der Architektur als "Plastik des Unorganischen" spuken. Denn die Rieglsche Feststellungen beziehen sich sinnvoller Weise nur auf die Plastik; in ihr ist der Raum tatsächlich primär "kubisch" und die ganze räumlich Aussenwelt * - soweit sie als erlebter Raum überhaupt in Betracht kommt - reduziert sich auf die unmittelbare Umgebung des Werks. Architektonisch wird aber stets etwas konkret Räumliches in seine konkrete, ebenfalls räumliche Welt eingefügt; die Kunst fängt dort an, wo die Gestaltung nicht bloss rein objektiv räumlich ist, sondern bewusst so geformt wird, dass ihr räumliches Ansich notwendig zu einem räumlichen Führung der Menschen werde.

Wäre auch die primitivste Architektur bloss "kubisch", so könnte sie keine Kunst sein, wie etwa die Steinblöcke, die die alten Grabkammern schützen, in Wirklichkeit nur "kubisch" sind, und darum architektonisch tot, ohne jede innere Belebtheit, ohne ästhetisch-räumliche Emotionen ausstrahlen zu können. Das Prinzip der Lebendigkeit in jeder Plastik erwächst aus der Widersprüchlichkeit der dargestellten Bewegung; die Dialektik des Jetzt, als fixierten Zustands, ist in ihr untrennbar von seinen Woher? und Wohin? Eine derartige Bewegtheit kann kein architektonisches Gebilde besitzen; der Widerstand von Schwere und Starrheit wird - wenn auch durch ein kompliziertes System von Vermittlungen - immer zum Stillstand, zum statischen Gleichgewicht gebracht. Da die Statik des Gleichgewichts das objektive /allgemeinste, noch vorkünstlerische / Prinzip eines jeden Bauens ist, da das Umsetzen des Ansich in ein ästhetisches Füruns nie auf Unwahrheit beruhen darf, kann jene Bewegtheit, die das Prinzip der Form für die Skulptur ausmacht, in der Architektur überhaupt nicht vorkommen. Unter solchen Umständen ist es ohne weiteres einleuchtend, dass Riegls Betrachtungen über die Zweidimensionalität unmöglich für die Architektur ~~zutreffend~~ zutreffend sein können. Sie charakterisieren ganz richtig bestimmte, vorwiegend ägyptische und vorderasiatische Reliefformen, wobei es hier nicht unsere Aufgabe sein kann, deren Entwicklung zur Dreidimensionalität auch nur andeutend zu behandeln. Aber selbst die ungegliederteste Architektur, wie die Pyramide, ist nicht nur objektiv dreidimensional, sondern wirkt auch visuell als Raum, obwohl von gewissen Aspekten nur eine Seite sichtbar wird. Hier wird der zweite Irrweg in diesen Gedankengängen offenkundig.

Riegl geht - unbewusst - von so hochentwickelten Gestaltungsformen des architektonischen Raums wie Gotik und Barock aus, legt - wiederum unbewusst - an die anfänglichen Verwirklichungen diesen Masstab an und findet nun, seine irrigen Voraussetzungen konsequent zu Ende denkend, in den Anfängen ein "Leugnen" des Raums. Damit verwirrt und verdunkelt er aber gerade jene Entwicklungslinie, die er sonst richtig zieht, denn nicht aus einer Negation des Raums erwächst die positive architektonische Raumauffassung. Sie entfaltet sich vielmehr aus ursprünglich relativ abstrakten und allgemeinen Beziehungen der Menschen zu einem Raum, den sie als ihren eigenen emotionell-spontan bejahen, zu immer verwickelteren, durch gesellschaftliche Bestimmungen immer mehr angereichernten. So in der Entwicklung des Aussenraums von den mimetischen Bergen und Hügeln bis zu den griechischen Tempeln, so in der des Innenraums von den ägyptischen "kleinen Grabkammern mit unansehnlichen Zugängen, die für den Anblick von aussen so gut wie nicht vorhanden waren" bis zu dem von ihm richtig geschilderten und analysierten Pantheon.

Alle diese Momente der Genesis ergeben in ihrer dynamischen Totalität die Möglichkeit, das ästhetische Wesen des architektonischen Raums begrifflich zu formulieren. Um jedoch dazu einen konkret-anschaulichen Ausgangspunkt zu finden, wollen wir uns die ausgezeichneten Betrachtungen Leopold Ziegler über Brunelleschis Kuppel für die Santa Maria del Fiore in Florenz kurz anführen. Er schildert vorerst das Neue und Originelle an der Konstruktion; die Details und sogar die Prinzipien dieser Seite der Lösung können wir, da ihre konkrete Beschaffenheit unsere Frage nicht berührt, beiseitelassen. Ziegler hebt jedoch richtig hervor, dass ein grosser Teil dieser objektiv unerlässlichen konstruktiven Momente in der sichtbaren Durchführung nicht zur Anschauung gelangt. "So wird von der eigentlichen Konstruktion nur ein Mindestmass sichtbar. Aber, was von folgenreicher Wesentlichkeit ist, es wird just das konstruktive Mindestmass sichtbar, das notwendig ist, um die technische Aufgabe und ihre Lösung der Anschauung mitzuteilen. Denn die optische Empfindung kümmert sich nur insoweit um die konstruktive Eigenart eines Bauwerkes, als sie durchs äussere Raumbild eine überzeugende und bezwingende Anschauung von ihr empfängt... Die Kuppel der Santa Maria del Fiore erregt also deshalb so unaussprechlich gesättigtes Wohlgefallen, weil sie das konstruktive Gesetz der Überwölbung in einer Raumanschauung, in einem formalen Rhythmus von letzter Vereinfachung und Gedrängtheit zu Ausdruck bringt.

J. A. Schil.
d. w.

Dieser Rhythmus des Baukörpers, dieser in Anschaulichkeit umgesetzten statisch-mathematische Gebilde ist genau das, was aus einem konstruktiv richtigen Werke ein Gebilde der Kunst macht." ²⁰⁾ Wir haben diese Darlegungen deshalb ~~xxxx~~ so ausführlich zitiert, weil in ihnen mit seltener Klarheit das prinzipiell Wesentliche zum Ausdruck kommt: unmittelbar als Seiendes betrachtet ist jedes Werk der Architektur ein wissenschaftlich geregeltes System von statischen Gleichgewichtsverhältnissen. Diese werden hier, wie in jeder technologischen Anwendung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit, des anthropomorphisierend erfasst, d.h. es entsteht bei ihrer Umsetzung in die Praxis ein konkretes und reales räumliches Gebilde /ein Außen- und ein Innenraum/. Dieses Gebilde weist selbstverständlich einen konkreten Formenzusammenhang auf, ohne deshalb an sich mit den Bedürfnissen und Anforderungen der menschlichen Sinnlichkeit etwas zu tun haben zu müssen. Es kann technologisch angesehen höchst geistreich und /für den Fachmann/ klar übersichtlich sein, - man denke etwa an die Konstruktion einer ~~x~~ komplizierten Maschine - auch wenn es für die unmittelbar-sinnliche menschliche Visualität ein völliges Chaos darbietet. ²¹⁾

Es muss deshalb, um die hier entstehende Eigenart der Architektur vom Standpunkt der Ästhetik klar ~~xxxxxx~~ im Licht zu stellen der Unterschied ²²⁾ in dem "mathematischen" Charakter der Musik ~~xxxx~~ scharf hervorgehoben werden. Jedes Musikwerk ist als einheitliches Tonsystem vorhanden; es kann sowohl vom Standpunkt der evokativen Hörbarkeit wie von dem der mathematisch-physikalischen Proportionalität etc. betrachtet werden, es bleibt jedoch ein einheitliches und - in seiner Einheitlichkeit unauflösbar gegebenes - Gebilde. Diese Untrennbarkeit ist wie wir eben gesehen haben architektonisch nicht vorhanden. Das "mathematische" /richtiger: desanthropomorphisierende/ System der Widerspiegelung existiert unabhängig von seiner ästhetischen Umgestaltung, ist an sich ästhetisch neutral. Der für die Entwicklung der Architektur verhängnisvolle, theoretische wie praktische Fehler ~~vieser~~ modernen Auffassungen ²³⁾ liegt gerade darin, ~~in~~ in der objektiv-technologischen Konstruktion eines Bauwerks, wenn sie als solche gelungen ist, etwas selbstverständlich Ästhetisches zu erblicken. Zieglers Verdienst besteht gerade im Hervorheben dessen, dass das architektonische Gebilde im ästhetischen Sinn qualitativ neue Züge aufweisen muss. Dass diese hier vorerst negativ formuliert wurden, nämlich als ²⁴⁾ ~~etwas~~ aus dem evokativen System der Sichtbarkeit /einer ganzen Reihe der konstruktiv-technologisch unentbehrlichen Momente ²⁵⁾ ~~von~~

V. z. B.
Bauhaus

das
Weglassen

eine Konstruktion anderer Art vorzutauschen. Diese in ihrer Evidenz tautologisch scheinende Feststellung zeigt aber erst in voller Klarheit den Doppelcharakter der Mimesis in der Architektur.

Als wir in früheren Analysen auf das Mimetische einzelner Momente des Bauens zur Zeit der Genesis hingewiesen haben, betonten wir zugleich, dass dies für das Wesen der Architektur nicht von ausschlaggebender Bedeutung ist. Jetzt ist es sichtbar geworden, dass ihr erstes Fundament das desanthropomorphisierende Abbilden allgemeiner gesetzlicher Zusammenhänge im Aufeinanderwirken einzelner Naturkräfte ist, natürlich angewandt auf einen Einzelfall, dessen singuläre Beschaffenheit von bestimmten menschlichen Zielsetzungen determiniert ist. Jedenfalls aber entsteht ein System von desanthropomorphisierenden Widerspiegelungen: ein Festhalten an der Allgemeinheit der Naturgesetze, zugleich mit ihrer Anwendung auf einen Einzelfall. Dieser ist jedoch nur vom Standpunkt einer Anwendung allgemeiner Naturgesetze zur Verwirklichung der in ihr enthaltenen Zielsetzungen etwas bloss Einzelnes. Auf seine eigene inhaltliche Beschaffenheit hin betrachtet geht auch in ihm selbst ein Prozess der Verallgemeinerung vor sich. Schon die von uns bereits hervorgehobene Tatsache, dass die wirklich bedeutsamen Gebilde der Architektur aus Zielsetzungen eines Kollektivs für kollektive Zwecke entstanden sind, führt Tendenzen der Verallgemeinerung in die bisher - positionell - als Einzelnes qualifizierte Zielsetzung. Daraus folgt jedoch, dass die vom jeweiligen gesellschaftlichen Kollektiv der Architektur gestellte Aufgabe eine energische Verallgemeinerung der bestimmenden sozialen Bedürfnisse enthält. Diese existieren ja unmittelbar als spontane Wünsche, Vorliebe, Abneigungen etc. der einzelnen Menschen; freilich sind sie - objektiv betrachtet - notwendige Folgen des jeweiligen gesellschaftlichen Seins, der Klassenlage, der nationalen Traditionen etc. Die Stellung der architektonischen Aufgabe schafft aus ihnen eine objektivierende - vorerst desanthropomorphisierende - Synthese, deren objektivierender Charakter durch die ~~ihm~~ ihn bestimmenden klassenmäßige Einstellung, z.B. das Imponiende, ja Drohende einer Burg, eines Schlosses, keineswegs aufgehoben, bloss konkretisiert wird. Die Wechselbeziehungen dieser beiden abstrahierenden - desanthropomorphisierenden - Systeme in der sozial determinierten Aufgabe und ihrer wissenschaftlich-technologischen Lösung bringt die von uns eben geschilderte allgemeine, freilich noch immer nicht künstlerische Form der Bauwerke hervor.

Vstete

Indem nun jener Akt des Weglassens, des Neuordnens im Sinne Brunelleschis vollzogen wird, verwandelt dieser Akt das allgemeine System in eine auf die sinnlich-visuellen, geistig-lebenhaften Bedürfnisse der Menschen bezogene Besonderheit. Was ist nun der für die Menschen bedeutsame Gehalt dieser Wendung? Denn die - freilich unerlässliche - Transposition der abstrakten Konstruktionen ins Konkret-Visuelle und darum sinnlich Evokative muss als ein für Leben, Entfaltung und Entwicklung der Menschheit gesellschaftlich notwendiger, seelisch-geistiger Gehalt aufgezeigt werden, um als Grundlage einer eigenartigen ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, als Grundlage einer besonderen Kunst fungieren zu können. Eben um diese Frage beantworten zu können, haben wir in der Schilderung der Genesis ein so grosses Gewicht auf die vom Bauen, von den Bauten bereits auf einer vorästhetischen Stufe erweckten Empfindungen /Sicherheit, Stolz, etc./ ein so grosses Gewicht gelegt. Nur nachdem auf rein praktische /auch magisch-praktische/ Zwecke angelegte Bauten lange Zeit hindurch derartige Emptionen ausgelöst haben, entwickelt sich in den Menschen ein solches Signalsystem l', das nunmehr nicht nur ihre bedingten Reflexe auf Höhe, Solidität etc. einer Umwallung mit der Assoziation des Sicherheitsgefühls reagieren, dass vielmehr die raumschaffenden Formen der Gebäude, die durch diese entstandenen Aussen- und Innenräume unmittelbar als Raumformen in dieser Richtung evokativ ~~er~~ scheinen. Und wie das bei solchen Transformationen des ~~n~~ einfach Nützlichen ins Aesthetische überall der Fall zu sein pflegt, bilden sie allmählich einen Differenzierung, Verfeinerung, ~~ausxxx~~ Ausdehnung, Vertiefung etc. der so geweckten Emotionen auf.

Wenn man diesen Empfindungskomplex, der zwar aus äusserst mannigfaltigen Quellen entspringt und deshalb anfangs verschiedene, ja untereinander heterogene Gefühle in sich birgt, nunmehr als gesellschaftlich-geschichtlich entstandene Einheit betrachtet, so ist sein Gehalt, sein einheitsschaffendes Prinzip: der vermenschlichte Raum, der eigene Raum des Menschen. In einem früheren Zusammenhang haben wir den Ausspruch von Marx: "Die Zeit ist der Raum für die menschliche Entwicklung" angeführt und darauf hingewiesen, dass es sich dabei um viel mehr als um eine Metapher handelt. Ohne nun hier eine einfache Umdrehung zu vollziehen, die natürlich nur eine mechanische sein könnte und darum diesen neuen Tatbestand schematisieren würde, kann man sagen, dass es sich auch hier um eine Ausdehnung des Raumerlebnisses /und dadurch vermittelt der - anthropomorphisierenden Raumauffassung / handelt. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass im Alltagsleben

spontan ein Anthropomorphisieren des Raums vor sich geht. Damit erhält aber der Raum noch keineswegs die Eigenschaften, die ihn zu einem derartigen eigenen Raum der Menschen machen würden. Im Gegenteil. Im ^{Vermittel-} _{bar} Alltagsleben muss notwendigerweise seine vom menschlichen Bewusstsein unabhängige, menschenfremde, ja - gerade vom Anthropomorphisierenden Standpunkt - menschenfeindliche Wesensart oft im Vordergrund des Gefühlslebens stehen. Erst wenn der Mensch irgendwie die Natur seinen Zielsetzungen unterworfen hat, kann für gewisse Raumabschnitte das Erlebnis entstehen, dass diese zu seiner menschlichen Umwelt als Elemente seiner erweiterten Persönlichkeit gehören. Die Architektur, soweit sie als Kunst wirkt, setzt gerade hier ein. Es ist sicher kein Zufall, dass sie erst dort zur echten Kunst wird, wo das bewusste Schaffen eines solchen Raums auf kollektiver Grundlage zustandekommt, wo den Charakter eines solchen Raums nicht die Bedürfnisse und Forderungen eines einzelnen Menschen, sondern die einer Gemeinschaft bestimmen. /Der Einzelherrscher der frühen orientalischen Gesellschaften ist natürlicher Repräsentant einer solchen Gemeinschaft/. Für je ein solches konkretes Kollektiv entstehen die ersten architektonischen Kunstwerke. Ihre Formensprache - mag sie noch so vereinfacht sein, wie die der Pyramiden - ist dazu da, um derartige Empfindungskomplexe der einzelnen Menschen zu generellen, die ganze Gemeinschaft erfassenden zu synthetisieren, andererseits und zugleich vereinigen sich in ihnen durch ~~ihre~~ ihre evokative Wirkung die verschiedenen Gefühlsströme, die von räumlichen Konfigurationen veranlasst, sich lange Perioden hindurch getrennt entfaltet, zu einem einheitlichen Gesamtstrom. Da nun ein solcher Raum der notwendige und adäquate Schauplatz der wichtigsten kollektiven Handlungen der Menschen wird, erhält ^{er} den Akzent, der eigene Raum des Menschen zu sein, der einzig angemessene Rahmen, die einzig adäquate Umwelt für höchst wichtige Inhalte seines Lebens. Diese kollektive Basis setzt sich auch dort durch, ~~wo~~ wo das Bauen Privatzwecken dient. Vor allem sei nicht vergessen, dass der Zusammenhang des individuellen Lebens in den vorkapitalistischen Gesellschaften mit seinen sozialen Grundlagen viel enger und unmittelbarer verknüpft war, als im Kapitalismus. Der Privatmensch, der für seine eigenen Zwecke bauen liess, tat dies als Mitglied eines Standes etc., und der Bau drückte stets den eigenen Raum der betreffenden Schicht weit stärker aus, als die partikularen Eigenschaften des Besitzers. Für einen Palazzo der italienischen Städte gilt ^{das} ~~uns~~ ebenso wie für die antike Villa oder für das Bürgerhaus des Mittelalters.

Wir haben früher den kategoriellen Prozess, den das ästhetische Setzen in der Architektur vollzieht, so beschrieben, dass zwei Allgemeinheiten, ein System gedanklich bewältigter Naturgesetze, ein System des durch sie unterworfenen Widerstreitens von Naturkräften einerseits und ein verallgemeinertes gesellschaftliches Bedürfnis, ein allgemein gewordenen sozialer Auftrag andererseits durch eine neue Mimesis in eine Besonderheit: in einen konkreten visuell-evokativen Raum umschlagen. Das kategorielle Umschlagen ist hier strikt wörtlich zu nehmen: gerade jener Gehalt, der aus der wissenschaftlich-technologischen Lösung des sozialen Auftrags entsteht, wird darin zu einer erlebbaren Einheit gebracht; die struktiven Momente des Bauens drücken deshalb das Wesentlichste des sozialen Auftrags und seiner technologischen Lösung ^{auf die ästhetische Konzeption} ~~visuell-evokativ~~ aus, um die in den Menschen bis dahin zerstreut, vereinzelt erweckten Gefühle und Gedanken zu dem von ihm gemeinten einheitlichen Erlebnis des eigenen Raumes zu synthetisieren. Die Erfüllung muss aber durch die Gestaltung des Raumes selbst herbeigeführt werden. Wir haben früher gezeigt, dass der instinktiv richtig gemeinte Anlauf Hegels zum Verständnis der Architektur als Kunst daran scheitern musste, dass er diese Erfüllung nur als Götterbild /Bild des Menschen/ zu fassen imstande war. Wir können hier auf die äusserst komplizierte Problematik, die aus dem immer wieder verursachten organischen Vereinigen von Architektur und Skulptur, auf die Bestrebungen, ihre diametral entgegengesetzten Tendenzen des Raumschaffens zu einer gegenseitigen Steigerung zu führen, ^{nicht} ~~hier~~ nicht näher eingehen. Es genügt die Tatsache festzustellen, dass die Architektur aufhören würde, eine selbständige Kunst zu sein, dass sie auf ^{dem} ~~das~~ Niveau des bloss Nützlichen verharren müsste, wenn ihre Aufgabe darauf beschränkt bliebe, bloss einen Rahmen für die Selbstdarstellung des Menschen in der Form der Götterbilderei der Skulptur zu schaffen. Natürlich existierte die von Hegel als alleiniges Ziel der Architektur aufgefasste Bedürfnis als ein Teil des sozialen Auftrags der religiösen Architektur. Aber abgesehen davon, dass es - mit der Entwicklung der Gesellschaft im steigenden Masse - auch eine Weltliche gab, handelt es sich hier, vom Standpunkt der Architektur, um eine in der Form der Allgemeinheit gestellte Aufgabe, die gerade dadurch erfüllt werden kann, dass ihre Allgemeinheit in eine architektonische Besonderheit verwandelt wird, dass sie zum organischen Bestandteil eines einheitlich erlebbaren Raumes wird.

Das Spezifische des architektonischen Raumes ist seine Wirklichkeit. In Malerei und auch in Skulptur wird ein Raum geschaffen,

in und infolge ihrer visuell evokativen Bearbeitung

dessen ästhetisches W_e sen rein mimetisch in E_r scheinung tritt; er entsteht dadurch, dass mimetisch abgebildete Körper ihre eigene, ihnen angemessene visuelle Umwelt als einen solchen Raum schaffen. / Dass Malerei und Skulptur auch in dieser Hinsicht untereinander qualitativ verschieden sind, und jede von ihnen grossen historischen Umwandlungen unterworfen wurde, kann hier ^{nach} nicht behandelt werden. / Der architektonische R_a um ist dagegen ein ^{Wirkliches} Wirkliches: er umgibt den ganzen Menschen des A_l tags; seine V_e rwandlung in ein E vo-kationen~~xxx~~ leitende^o homogene M_e di-um der A_r chitektur verwandelt diesen in den Menschen ganz dieser Kunst. Nur so, nur als wirklicher Raum kann er zum eigenen Raum des Menschen in diesem unmittelbarsten Sinn werden. Denn die Adäquatheit des Raums und der ihn erfüllenden, von ihm umgebenen menschlichen G_e genstände / Menschen oder S_a chen, die mit seiner Existenz eng verbunden sind, die seine B_e ziehungen zu den Mitmenschen, zur Natur vermitteln~~xx~~ / ist für den B_e trachter von Malerei und Skulptur immer ein E_r lebnis der Kontemplation von ausser seinem Ich beföndlichen Objekten, die nur durch das *tua causa agitur* in seine eigene W_e lt erhoben werden können; ~~xx~~ sie bilden eine ihm gegenüberstehende " W_e lt", an welcher er durch das rezeptive E_r lebnis partizipiert. In der A_r chitektur ist er aber mit seinen vollen körperlich-seelischen Sein unmittelbar von einem künstlerisch gestalteten Raum umgeben; soweit dieser eine " W_e lt" repräsentiert, ist diese in ihrer unmittelbaren R_e alität unmittelbar auf den wirklichen Menschen bezogen; er lebt im buchstäblichen Sinn in diesem R_a um.

Verein Dieser Wirklichkeitscharakter des architektonischen Raums bildet den Schlüssel zum Verständnis der spezifischen B_e schaffenheit der M_i mesis in dieser Kunst. In jeder anderen ästhetischen Setzung erscheint die Wirklichkeit als eine rein mimetische, als eine E gesetzte. Wird die Setzung aufgehoben, verliert jedes W_e rk seine Wirklichkeit, werden auch die von ihm bedingten G_e genständlichkeitsformen aufgehoben; das Bild ist ein Stück Leinwand mit F arbenflecke[^], etc. Der architektonische Raum bleibt aber - unabhängig von jeder ästhetischen Setzung - ein genau und konkret beschaffener wirklicher Raum; was an ihm ästhetisch gesetzt ist, ist eine spezifische Qualität seiner Wirklichkeit, und diese ~~Wirklichkeit~~ ^{selbst} Wirklichkeit bleibt auch mit der Aufhebung des ästhetischen S_e tzens unverändert bestehen, sie wird bloss vom Subjekt, das in diesem Raum existiert, nicht beachtet; man denke an unser B_e ispiel von Brunelleschis Kuppel in Florenz, wo alle ästhetischen Aenderungen in der sichtbaren Konstruktion / "Weglassen" / ebenso materiell wirklich sind, wie die von ihnen verdeckten. Wenn wir nun dieses Phänomen vom S_t andpunkt

der Mimesis betrachten, so können wir auch hier, wie früher bei der Musik, eine doppelte Mimesis beobachten. In der primären, ersten Gruppe ist die Form der Widerspiegelung die von Naturgesetzlichkeiten wie Schwere und Starrheit in ihrem statischen Gleichgewicht abgebildet ebenso dem Wesen nach von desanthropomorphisierend-wissenschaftlicher Art, wie die zweite, die den in den Einzelmenschen heranreifenden sozialen Auftrag begrifflich verallgemeinert. Dieses gedoppelte System von desanthropomorphisierenden Widerspiegelungen der Wirklichkeit wird nun im Objekt einer zweiten Mimesis, der anthropomorphisierend-ästhetischen, die aber die bereits objektiv vorhandene, bzw. auf Grundlage der ersten Mimesis projizierte Wirklichkeit des Raums nicht aufhebt, sondern "bloss" seine konkrete Gefortmheit den Prinzipien des Aesthetischen entsprechend qualitativ umwandelt.

So liegt in der Architektur, wie in der Musik eine doppelte Mimesis zugrunde. In dieser aber entsteht, wie wir an seinem Ort gesehen haben, infolge der Verwandlung der schon an sich mimetischen Empfindungen durch die zweite Mimesis des homogenen Mediums in der rein auditiven Musik das Maximum, & die reinste Form der menschlich möglichen Innerlichkeit, das Sichausleben der Empfindungen nach ihrer eigenen Dynamik und Logik, unbekümmert um jene Möglichkeiten, die die Kausalketten des Lebens für ihre Entstehung, Entfaltung, Fülle etc. darbieten oder verbieten können. Die gedoppelte Mimesis in der Architektur ist qualitativ anders beschaffen, als deshalb auch alle historisch einflussreichen Parallelen zwischen beiden Künsten sich als unfundierten Analogien erweisen müssen. Erstens sind die primären Widerspiegelungsformen in der Architektur desanthropomorphisierenden Charakters, und zwar nicht bloss theoretisch, sondern technologisch orientierte, so dass als ihre Folge der Entwurf eines realen, praktisch benützbaren Gebildes entsteht. Indem nun zweitens die ästhetische Mimesis dieser Widerspiegelung, wie wir gesehen haben, die beiden praktisch konvergierenden Allgemeinheiten in eine einheitliche Besonderheit synthetisiert, gibt sie nicht bloss einen Aspekt, ein Abbild dieser primären Wirklichkeit, sondern ummodelliert die selbst ebenfalls in einem praktisch-realen Sinne, macht aus einem praktisch-menschlichen Zwecken dienenden realen Raum einen, der dieselben Zwecke auch als leitendes, homogenes Medium einer tiefen Erlebbarkeit entgegenführt. Das bedeutet, dass auch der zum ästhetischen Rezeptiven gewordene Mensch ganz nicht mehr bloss einen fertiggestalteten Raum kontemplativ gegenübersteht, sondern sich in einem für ihn bestimmten,

seinem Gedanken- und Gefühlsleben angemessenen Raum frei bewegt.

[Diese Bewegung selbst - und darin drückt sich das Spezifische dieses Raums klar aus - muss keineswegs von ästhetischer Beschaffenheit sein. Während der malerische Raum die strenge ästhetische Komponiertheit aller in ihm vorkommenden mimetisch erfassten Bewegungen als Voraussetzung besitzt, nimmt im architektonischen Raum der Mensch gerade durch seine spontane^m, ästhetisch nicht geregelten wirklichen Bewegungen Besitz^k von ihm; auch, sogar gerade im ästhetischen^k Sinn. Denn eine gewisse Art der Bewegung des rezeptiven Subjekts ~~kommt~~ auch bei Betrachtung von Malerei und insbesondere von Plastik vor, z.B. wenn ein solches Werk nacheinander von allen Seiten betrachtet wird. Aber auch in diesem Fall wechseln bloss die rein kontemplativen Aspekte dem Werk gegenüber und selbst ihre synthetische Vereinigung ändert nichts an diesem ihren Charakter. Die Bewegungen des Menschen im architektonischen Raum sind dagegen entweder rein spontan oder nicht ästhetisch zweckbedingt. /Magische oder religiöse Zeremonien in den Tempeln, gesellschaftliche Repräsentation in den Palästen etc./ Der ästhetische Charakter des architektonischen Raums kommt in solchen Fällen darin zur Geltung, dass vom homogenen Medium seines Gestaltseins evokative Wirkungen ausgehen, die die emotionelle Beschaffenheit solcher Akte weit über das in ihnen an sich vorhandene Zweckbedingte hinaustreibt^{en}. Die ästhetische Beziehung zum architektonischen Raum, seine menschliche Inbesitznahme ist also unzertrennbar ~~mit~~ an ein solches - nicht primär ästhetisches - Leben^{en} in diesen Raum ~~mit~~ gebunden. Erst~~x~~ indem der Mensch auf diese Weise in solchen Räumen lebt, wird aus jedem von ihnen der eigene Raum des Menschen, ein Raum, in dem seine Beziehungen zur äusseren /notwendig räumlichen / Wirklichkeit auch das Maximum ihrer intensiven Möglichkeiten gesteigert, in voller Reinheit ihrer inneren Bestimmungen zum Ausdruck gelangen können. Und wenn auch dabei die Lostrennung des Aesthetischen vom magisch etc. Zweckvollen nicht notwendig, ja oft nicht einmal der Regel nach erfolgt, sondern beide Emotionskomplexe sich subjektiv untrennbar vereinigen, die Möglichkeit, das ähnlich ^{ein}haltete Erlebnisse - ebenso wie die bei anderen ästhetischen Formen - auch nach vollständigen gesellschaftlich-geschichtlichen Abgestorbensein der ursprünglich auslösenden Anlässe evoziert werden können, zeigt auch hier die reale Trennung des Aesthetischen von den mit ihm ursprünglich untrennbar verbundenen Zwecksetzungen auf.

Die gedoppelte Mimesis der Architektur kann in ihrer wirklichen Eigenart nur aus dieser besonderen Wirklichkeit ihrer Gebilde begriffen werden. Es ist merkwürdig und für den Idealismus der Ästhetik Kants sehr bezeichnend, dass er zur Beleuchtung seiner Annahme, für das richtige ästhetische Verhalten sei die Gleichgültigkeit "in Anschauung der Existenz des Gegenstandes" der Ästhetischen Vorstellung unerlässlich, gerade die Architektur als Beispiel anführt.²¹⁾ Die vorangegangenen Bemerkungen, unter denen die Berufung auf einen Rousseauischen Hass auf die Verschwendung der Grossen am bemerkenswertesten ist, beweisen gar nichts. Denn man kann eine solche politische oder religiöse Leidenschaft auf den Gipfelpunkt getrieben, in zerstörende Aktionen umschlagend denken, ohne damit auch nur in die Nähe unseres Problems zu gelangen. Denn natürlich "verneint" der Bastille-Sturm das Gebäude bis zu einem Gleichmachen mit dem Erdboden, aber im Bildersturm geschah dasselbe mit den Gemälden und Statuen, bei den Bücherverbrennungen mit den Literaturwerken etc. In allen diesen Phänomenen - und in viel schwächeren, aber in solche Richtung intentionierten Alltagsaffekten - handelt es sich um Kunstwerke, die bestimmte soziale, religiöse, politische etc. Funktionen in der Gesellschaft erfüllen, und dadurch zu Objekten des gesellschaftlichen Widerstreits, des Klassenkampfes werden können. In dieser Hinsicht besteht zwischen der Architektur und den anderen Künsten kein wesentlicher Unterschied.

Die Differenz, der Gegensatz von dem hier die Rede ist, entsteht vielmehr innerhalb der Ästhetischen Sphäre. Sie beruht, wie wir gesehen haben, darauf, dass das Gestalten einer dem Menschen angemessenen Wirklichkeit für den Menschen, dass in den anderen Künsten so geschieht, dass ein spezifisches homogenes Medium ihr adäquates Abbilden im Kunstwerk zustandebringt, hier als entsprechende Umformung eines als Wirklichkeit bestehenden bleibenden Gebildes bewerkstelligt wird. Daraus entstehen einige wichtige Modifikationen im kategoriellen Aufbau des Kunstwerks. Wir haben im vorigen Kapitel eingehend analysiert, wie aus dem Füruns der ästhetischen Widerspiegelung, aus seiner Fixierung im Kunstwerk dessen eigenartiges Fürsichsein entspringt. Diese für die Ästhetik fundamentale Struktur muss natürlich auch in der Architektur vorhanden sein. Sie erleidet aber eine nicht unwesentliche Modifikation dadurch, dass die primäre Erscheinungsweise der Architektur, die, wie wir wissen, auf einer gedoppelten desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der objektiven

Wirklichkeit basiert ist, schon als solche ein Fürsichseiendes sein muss. Die zweite, die eigentlich ästhetische Mimesis kann und wird dieses Fürsichsein nicht aufheben~~x~~ /während jede andere ästhetische Setzung das Fürsichsein ihrer unmittelbaren Objekte, etwa ihrer "Modelle", aufhebt und sie in ein neues, rein ästhetisches Fürsichsein überführt/; sie vollzieht "nur" insofern eine Umwandlung, als in dieser Fürsichseienden Wirklichkeit jene Eigenschaften hervorgehoben werden, die als ästhetische Füruns im Raumerleben wirksam werden können und jene verschwinden /verdeckt werden etc./, die diese nicht^{zu} fördern, ja zu hemmen imstande sind. Da aber durch dieses Umformen die ursprüngliche Wirklichkeit, als Wirklichkeit, unangetastet bleiben muss, muss auch dieses neue Füruns in ein ästhetisches Fürsichsein umschlagen, wobei es sein primäres Fürsichsein, im Hegelschen dreifachen Sinn dieses Aktes aufgehoben aufbewahrt. Es ist eine Wirklichkeit - die einzige im gesamten Lebensumkreis des Menschen -, deren Erscheinungsweise bewusst auf das Leiten von evokativen Erlebnissen angelegt ist. Es ist also ein wirklicher Raum entstanden, dessen ganze Erscheinungsweise, in ihrem Zusammenhang ebenso wie in ihren Details zwecks dieser evokativen Leitung entstanden ist; es ist ein wirklicher Raum, der in jeder Hinsicht auf die Erfüllung der Bedürfnisse des Menschen, auf die seiner innerlichen Erlebnisanforderungen angeleg^{et} ist. Darum konnten wir ^{ihn} uns den eigenen Raum des Menschen nennen, und als solcher besitzt er ein ästhetisches Fürsichsein.

Wenn wir die gedoppelte Mimesis in der Architektur, die geschilderte Verwandlung zweier Allgemeinheiten in eine einheitliche Besonderheit vom Standpunkt des bisher Erhellten näher betrachten, so stoßen wir auf eine spezifische Eig^entlichkeit der Architektur, der wir bereits in früheren Zusammenhängen begegnet sind. Wir meinen ihre Unfähigkeit, etwas Negatives künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Jene unendliche Skala der Empfindungen und weltanschaulichen Stellungen, die von der Tragödie bis zur Komödie~~x~~, zur Satire, zur Karikatur reicht, ist aus dem Kosmos der Evokationen, zu denen die Architektur befähigt ist, ästhetisch, durch das Wesen ihres Welterschaffens ^{all}imline ausgeschlossen. Diese Beschränkung des evozierten Gehalts darf aber nicht in einem privaten ^{wenn} oder gar pejorativen Sinn verstanden werden. Wenn eine Kunst oder Kunstgattung bestimmte Phänomene des Lebens in ihre "Welt" nicht aufnehmen kann, so handelt es sich immer darum, dass eine bestimmte Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit, eine bestimmte Richtung des Entfaltens seiner Inner-

lichkeit, ein bestimmtes Verhältnis seiner individuellen Persönlichkeit zur Menschheit und deren Entwicklung - konkret vermittelt durch Klasse, Nation etc. - nur durch einen solchen thematischen ~~und~~ oder struktiven Verzicht~~en~~ sich durchzusetzen imstande ist. Das Menschheitliche - in seiner oft geschilderten komplizierten und weitverzweigten Vermitteltheit - ist keine starr feststehende, geschlossen einheitliche, "ewige" Idee im Sinne Platons, an der die einzelnen Objektivationen oder Verhaltensweisen "teilhaben" würden, mit der Tendenz in ihr völlig aufzugehen. Es ist vielmehr eine lebendige, sich ununterbrochen höher entwickelnde, bereichernde und vertiefende bewegliche Synthese aller Taten, Gedanken und Gefühle der einzelnen Menschen, der Klassen, der Nationen, die die Menschheit in der Wirklichkeit bilden. Die Kunst, als Selbstbewusstsein dieses Entwicklungsprozesses kann diese Totalität notwendigerweise extensiv ⁿ wie uno actu erfassen; ~~ih~~ ~~ihre~~ Zerfallen ⁱⁿ im Einzelnen, streng differenzierte Künste richtet sich eben darauf, ^{da} einzelne ~~xxxxxxx~~ ^w wesenhafte ^M Momente so zu ergreifen, dass in ihrer intensiven Totalität ^{die} wichtige ^M Momente dieses Ganzen als Inhalte des Selbstbewusstseins aufbewahrt bleiben. Und eben deshalb ist das Streben des Einzelmenschen zur eigenen allseitigen Entfaltung, die höchste Stufe seiner Selbsterhebung ins Menschheitliche ebenfalls nicht das Erlangen eines fertigen Seins, in welchem alle möglichen Bestimmungen in extensiver Vollständigkeit zugleich aufblühen könnten. Es ist und bleibt ein Streben, ein Annäherungsversuch an die extensive wie intensive Unendlichkeit, die in dieser Allseitigkeit - an sich - enthalten ist, besser gesagt: sich objektiv entwickelt; und gerade dieses Verhältnis von Streben und Aufgabe setzt mit unabdingbarer Notwendigkeit sowohl eine Pluralität der Wege wie einen immer nur annähernden Charakter der möglichen Erfüllungen durch.

Wenn also diese Negation, das Fehlen ^{eines} ~~jedes~~ Verneinens, ^{eines} ~~jedes~~ Kampfs zwischen Positiven und Negativen ^{im} ~~im~~ Wesen der Architektur gehört, muss sogleich die Frage auftauchen: worin besteht der menschheitliche Wert dieser im Bereich der Kunst einzigartigen, unmittelbaren und absoluten Privation? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir historisch davon ausgehen, ~~das~~ ^{was} wir bei der Genesis der Architektur angedeutet haben, dass sie nämlich als wirkliche Kunst nur in der Periode der grösseren Reiche, vor allem der grösseren Städte entstehen konnte. Und zwar - und hier beginnt der historische Anlass ins Künstlerische umzuschlagen - nur als es möglich und notwendig wurde, dass die Konstruktion und Beschaffenheit des Baues determinierende ^{Zw} ~~Zw~~ ^{gesetz} ~~gesetz~~ einen kollektiven Charakter erhalte. Natürlich ist dies bloss der

Ausgangspunkt für das spezifische Wesen der Architektur. Denn auch auf weitaus primitiveren Stufen war der die künstlerische Praxis unmittelbar bestimmende Zweck ein magischer, d.h. ein kollektiver. Diese kollektive Bestimmtheit der noch nicht als solche ~~†~~ bewussten künstlerischen Praxis richtet sich aber sonst überall direkt auf die Menschen /Tanz, Gesang etc./, sodass auch auf anfänglichster Stufe eine gewisse Aufhebung des bloss partikular Menschlichen ins Kollektive erfolgen musste. Später, nach Auflösung des Urkommunismus, mit dem Entstehen der Klassengesellschaften kann das gesellschaftlich Allgemeine in allen diesen Künsten nur dann ästhetisch zur Geltung gelangen, wenn die konkreten Widersprüche zwischen Mensch und Gesellschaft /sei es in der Form des Konflikts zwischen Einzelmensch und Klasse oder Nation, sei es als Zusammenstossen zwischen Klasse und Gesamtgesellschaft, zwischen einzelnen Klassen etc./, die in der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit die von den verschiedenen Künsten verschieden abgebildeten Kollisionen hervorbringen, ihrer Bedeutung entsprechend zu Gegenständen der ästhetischen Mimesis werden. Die einzige Ausnahme scheint die abstrakte Ornamentik zu bilden. Diese ist aber, wie wir wissen, einerseits eine "weltlose" Kunst, andererseits ist eben deshalb ihre Blüte an nicht völlig entfaltete Gesellschaftszustände gebunden.

Es ist nunmehr nicht allzuschwer die von uns gemeinte Besonderheit der Architektur zu erhellen. Sie ist eine weltschaffende Kunst, die sich jedoch nicht unmittelbar auf den Menschen, vor allem nicht auf den Einzelmenschen bezieht, die zwar für ihn - freilich bloss in seiner Eigenschaft als Mitglied eines gesellschaftlichen Kollektivs - eine angemessene, die Angemessenheit visuell evozierende reale räumliche Umwelt schafft. In der gestalteten Welt des architektonischen Werks kann jedoch der Mensch selbst, als Objekt der Mimesis, gar nicht vorkommen. Gerade das Schaffen einer zugleich angemessenen und realen räumlichen Umwelt für den Menschen schliesst seine derartige künstlerische Gestaltung aus: als realer Mensch betritt er diese "Welt" und nicht ihre Mimesis ~~Mimesis~~; seine reale Existenz in ihr ist das adäquate ästhetische Verhalten zu ihr. Darin drücken sich vor allem die grundlegenden Bestimmungen des Raums in Verbindung mit dem von ihm untrennbaren Kategorien, wie Zeit, Bewegung und Materie aus. Hegel sagt richtig: "Man kann keinen Raum aufzeigen, der Raum für sich sei; sondern er ist immer erfüllter Raum, und nie unterschieden von seiner Erfüllung. Er ist also eine unsinnliche Sinnlichkeit und ~~xxx~~ eine sinnliche Unsinnlichkeit." ²² Hier sind die

*ein
Vorteil
und nicht
für den*

philosophischen Grundlagen von zwei früher von uns angedeuteten Feststellungen deutlich gegeben. Erstens die Rolle der ins Praktische umgesetzten gedoppelten Mimesis, die auf diesem Wege einen für sich seienden Raum schafft. Die Modifikationen, die die Architektur an der abstrakt-allgemeinen Raumbestimmung Hegels vollzieht, nämlich dass ~~hier~~ ^{in ihr} der "erfüllte", als der konkret umgrenzte Raum das ausschlaggebende Prinzip bildet, berührt das Entscheidende an ihr nicht; umso weniger als, insbesondere für den Aussenbau, die Raumerfüllung von der Raumumgrenzung dem Wesen nach kaum trennbar ist. Die gedoppelte Mimesis im ästhetischen Setzen des architektonischen Raums ist also - wie in jeder Kunst, ~~es~~ wenn auch hier in einer ganz spezifischen Weise - das Setzen eines Fürsichseins, das gerade dadurch, dass in ihr das Ansich zu einem Füruns wird, seinen ästhetischen Charakter, die Herrschaft der Besonderheit ^{in der} im ~~anthropomorphisierenden~~ ^{anthropomorphisierenden} gesetzten Wirklichen erweist.

Zweitens ist es gerade bei der massiven Materialität des homogenen Mediums in der Architektur von höchster Wichtigkeit, dass Hegel die dialektisch widersprüchliche Einheit des Sinnlichen und des Unsinnlichen so energisch ~~betont~~ betont. Würde die Architektur ausschliesslich eine reale Gestaltung der Materie, bloss ein Widerspiegelung ihrer inneren Gesetzlichkeiten sein, so könnte nur eine desanthropomorphisierende Widerspiegelung und ihre praktische Anwendung stattfinden. Jedes Bauen würde nun zu einem "daseienden Fürsichsein" führen, zu einer konkret materiellen Existenz, deren Wesen sich darauf beschränkt, dass sie andere Räume faktisch ausschliesst. Erst dadurch, dass die ästhetische Setzung imstande ist, auch das ~~unsinnliche~~ unsinnliche Moment des Raums in die neue, synthetisierte Sinnlichkeit des jeweiligen homogenen Mediums zu erheben, wird dieses - über das blosse Dasein weit hinausgehende - ästhetische Fürsichsein des architektonischen Raums möglich. /Wie eine analoge Erhebung etwa in Malerei oder Plastik vor sich geht, kann hier unmöglich geschildert werden. Es genügt darauf hinzuweisen, dass das ^{Aufheben} qualitativ anders beschaffen sein muss. / Im architektonischen Raum übernimmt dieser alle konstruktiven Eigenschaften des "daseienden Fürsichseins", es wird "bloss" in ihm dessen Struktur als visuelle Evokation bewusst hervorgehoben. Das bedeutet, dass die Materie - mit allen ihren nunmehr zur Sichtbarkeit emporgetriebenen Gesetzlichkeiten ~~x~~ - als solche zum fundierenden Faktor dieses Raumes wird. Dieser Zusammenhang führt zur Offenbarung sämtlicher Momente jener Totalität, die, wie Hegel richtig gezeigt hat, aus Raum, Zeit, Bewegung und Materie besteht. Die Besonderheit

Weniger

Es ist kein
Mittel

des architektonischen Raums ist, dass in ihm dieser selbst und die Materie zu dem^v übergreifenden Momenten der Einheit werden. Die Materie ist, sagt Hegel, "die Beziehung von Raum und Zeit als ruhende Identität".²³⁾

Scheinbar ist damit die Bewegung aus dieser synthetischen Einheit verschwunden. Und in der Tat gehört zum Wesen der Architektur gerade die hier hervorgehobene ruhende Identität. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass im architektonisch gestalteten Widerstreit der Naturkräfte dieser nicht in seiner abwechslungsvollen Dynamik, sondern als Statik des - freilich spannungsvollen - Gleichgewichts zur visuellen Erlebbarkeit gebracht wird. Das ist auf der ersten - desanthropomorphisierenden Stufe der Widerspiegelung eine technologische Notwendigkeit; die praktische Solidität eines beliebigen Baus wäre auf einer ~~xxxxxx~~ nicht vollendet statischen Grundlage unmöglich. Indem aber die Kunst diese desanthropomorphisierende Allgemeinheit, diese Widerspiegelung allgemeiner Naturgesetze durch nochmalige Widerspiegelung zu einer visuell evokativen Besonderheit konkretisiert, entsteht innerhalb dieser puren Materialität und unerschütterlichen Statik eine vielfach ineinander geschlungene Bewegtheit, die, wenn sie von wesenhaft gesellschaftlich-menschlichen Gehalt erfüllt wird, aus diesem visuellen Raum eine "Welt", eine Welt des Menschen macht. Diese entsteht bereits in der visuellen Konkretheit des gestalteten Raums. Wir haben in anderen Zusammenhängen, in denen von der Objektivität der Zeit die Rede war, uns ebenfalls auf die Ausführungen Hegels über die Besonderheit in der realen Existenz von Vergangenheit und Zukunft bezogen; ergänzen wir sie mit seinen Bemerkungen über die Realität dieser Zeitdimensionen in Bezug auf den Raum. Hegel sagt: "Die Vergangenheit aber und Zukunft der Zeit, als in der Natur seiend, ist der Raum."²⁴⁾ Die Statik in der Bewältigung der Naturgesetze setzt sich deshalb in der visuellen Evokation eines echt architektonischen Raums so durch, dass sie als Trägerin der Dauer, ja der EWigkeit erscheint, dass ein unbeschränktes Gewesensein und ein ebenso beschaffenes künstiges Sein im Erlebnis eines solchen Raums spontan mit-enthalten sind.

Diese notwendige, ästhetisch normative Wirkung der Architektur erhält im adäquaten subjektiven Verhalten zu ihr eine weitere Steigerung. Wir haben bereits früher hervorgehoben, dass in der Architektur, im Gegensatz zu Malerei und Plastik, in denen die Quasizeit auch eine objektive ästhetische Kategorie ist, die Quasizeit nur eine subjektive sein kann. Dafür hat sie aber einen ganz besonderen Akzent.

Die Bewegung des Menschen im architektonischen Innenraum, seine Bewegung in Bezug auf den Aussenraum /Annäherung etc./ sind nicht nur unerlässliche ästhetische Vorbedingungen des rezeptiven Verhaltens, - ein architektonisches Werk kann in seiner kompositionellen Ganzheit prinzipiell nicht von bloss einem Punkt wahrgenommen werden - sondern erhalten untrennbar davon die Bedeutung eines Besitzergreifens dieses Wirklichkeitskomplexes durch den Menschen. Die aus zahlreichen komplizierten objektiven Bestimmungen erwachsende architektonische Komposition, in welcher, wie wir gesehen haben, schon objektiv die Herrschaft des Menschen über die Naturkräfte mitenthalten ist, erhält ihre wirkliche intentionale Erfüllung gerade in einer solchen Besitznahme, die durch die Bewegungen des Menschen in diesem Raum, auf ihn zu, um ihn herum etc. erfolgen. Diese auf den architektonischen Raum bezogenen Bewegungen des Menschen vollenden erst den totalen Charakter dieses Raums sowohl für sich als auch demzufolge für den Menschen. Hegel sagt über die Bewegung im eben angeführten allgemeinen Komplex: "Die Bewegung ist der Prozess, das Übergehen von Zeit in Raum und umgekehrt." ²⁵⁾ Dadurch, dass diese Bewegung jene Zwecksetzungen erfüllt, die den ganzen Bau objektiv zugrundeliegen, die den konkret-einmaligen, zur Besonderheit transformierten Charakter der Statik im Widerstreit der Naturkräfte bedingen, erhält dieses subjektive Verhalten ein gesteigertes inneres Pathos, kann zum angemessenen, ja erweiternden und vertiefenden Organ jener "Welt" werden, die der architektonische Raum ~~so~~ als rezeptives Füruns ins Leben setzt. Natürlich ist das bis jetzt geschilderte subjektive Verhalten gesellschaftlich-geschichtlich zeitgebunden; d.h. es existiert in unmittelbarer Unveränderlichkeit nur so lange, als die vorästhetischen Zwecke des Baus lebendig wirksame Kräfte im Zusammenleben der Menschen ^{sind} ist. Aber das Werk offenbart gerade hier, ebenso wie in den anderen Künsten, seinen ursprünglich oft unbewusst erwachsenen ästhetischen Charakter. Das Absterben jener Einstellungen, die ursprünglich den Bau und die subjektive Beziehung zu ihm hervorgebracht haben, muss kein Verschwinden des ästhetischen Raums und seiner Erlebbarkeit mit sich führen. Ja der Raum selbst drückt die originäre evokative Intention derart intensiv, derart vehement aus, dass sein nunmehr rein ästhetisches Erleben die wichtigsten Empfindungsgehalte seines Entstehens und seiner zeitgenössischen Wirksamkeit, freilich ^{mit} in vielfachen Modifikationen, in sich aufbewahren kann. Das Absterben oder Lebendigbleiben solcher Inhalte unterscheidet sich also prinzipiell nicht von ähnlichen Prozessen in der historisch gewordenen Wirkung anderer Künste. Auch hier entsteht ~~das~~ ^{scheidet}

Aufgenommen werden in die Entwicklung des Selbstbewusstseins der Menschengattung, das dadurch jedesmal ermöglichte lebendige und leberweckende tua res agitur über Aktualität oder Veralteten.

Es ist aus alledem klar, dass die hier geschilderten ^uemotierten Empfindungen in einer qualitativ anderen Weise, als in den anderen Künsten, einen direkt aufs Allgemeine gerichteten, einen kollektiven Charakter haben müssen. Das Verschwinden der Negation, der ^{offen}Widersprüchlichkeit aus der "Welt" der Architektur ist ja der stillschweigende, aber implicite überall gegenwärtige Inhalt all unserer letzten Betrachtungen gewesen. Das Subjekt der Unterwerfung der Naturkräfte im gesellschaftlichen Sinn des Menschen kann nur ein allgemeines sein. Schon das allgemein-gesetzliche, noch nicht technologisch gerichtete Beherrschen der Naturkräfte drückt die Macht der Gesellschaft, nicht die des Einzelmenschen in der Beherrschung der Natur aus. Und erst recht die Zwecksetzung, die dem Bau zugrundeliegt, ist in unaufhebbarer Weise eine unmittelbar kollektive; wie wir gesehen haben, gilt dies auch für den Bau für Privatzwecke. Abgesehen von der ersten, allgemeinen Frage der Widerspiegelung, die nur kollektiv sein kann, übergriffeit in ^uPrivathaus die Klassenbestimmtheit des Individuums über seine bloss persönliche Partikularität. Natürlich ist die Kollektivität in ihrer jeweiligen historischen Erscheinung ein ~~ein~~ Ergebnis der Klassenkämpfe; gerade für die Architektur gilt am ausgeprägtesten das Wort von Marx, dass die herrschenden Ideen einer Zeit ^{die Ideen} in ~~dem~~ der herrschenden Klasse sind. Während aber in den anderen Künsten ~~es~~ - in jeder verschieden - die Widerspiegelungen dieser Kämpfe, ihr innerer und äusserer Antagonismus, ihr Auf und Ab, ihre Tragödien und Komödien selbst mimetisch erscheinen, drückt die Architektur, ^uin etwas vereinfachter Formulierung, ^uimmer bloss ihre jeweiligen Ergebnisse, nicht ihre gesellschaftliche Entfaltung aus. Wir betonen unseren Vorbehalt bezüglich dieser Vereinfachung, weil jedes Resultat leer, abstrakt, weltlos wirken müsste, würde an ihm keine Spur seiner Genesis unmittelbar sichtbar werden. Damit wird aber der qualitative Gegensatz zu den anderen Künsten nicht aufgehoben, nicht einmal abgeschwächt. Denn die Architektur drückt nicht, wie diese, die Kämpfe innerhalb der jeweiligen Gesellschaft, nicht das Ringen um die Beherrschung der Natur durch den Menschen, den Prozess des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur aus, sondern vor allem die Unterwerfung der Natur unter die Bedürfnisse einer konkreten menschlichen Gemeinschaft, und zwar sowohl die darin jeweils erreichte Stufe, als auch die menschlichen Zwecke, die sich in diesem

aufzutretenden

Voller Besitze.
fehlt der

Prozess tatsächlich verwirklicht haben.

Das bedeutet, dass alle Negative in einer doppelten Weise als \bar{M} unexistent, als völlig ausserhalb dieser Sphäre liegenden \bar{G} gesetzt wird. Erstens drückt die visuell gewordene Statik der architektonischen, raumschaffenden Konstruktion die eben aufgezeigte Stufe im Beherrschen der Naturkräfte mit dem Stolz eines endgültigen, verewigten Sieges aus. Das bereits Überwundene ist spurlos verschwunden und nichts deutet auf einen weiteren Vormarsch hin. In der Konkretheit der gestalteten Stufe sind freilich Vergangenheit und Zukunft implicite - aber nur objektiv, nur an sich - mitenthalten; die Gestaltung selbst ist trotzdem ein ~~als~~ ^{zum} Endgültigen Fixieren dessen, was eben errungen wurde. Und wenn wir uns darauf besinnen, dass jedes Kunstwerk, gerade in seiner tiefsten künstlerischen Wirkung immer seine eigene Stelle im Entwicklungsprozess der Menschheit verewigt, wird es verständlich, dass die Architektur bloss direkter, unmittelbar, ohne überwundene Dissonanzen und deshalb ohne Zukunftsperspektiven auf dasselbe letztthinige Objekt bezogen ist, das in den anderen Künsten komplizierter, vermittelter, widerspruchsbeladener zum Ausdruck gelangt. Darum wäre es ein Verbiegen des wahren Tatbestandes, hier einen Verzicht, eine Armut zu erblicken. Diese Negation einer jeden Negativität begründet vielmehr die singuläre Eigenart der Architektur, nämlich dass sie allein umstände ist, das allgemeine gesellschaftliche Sein in einer Periode direkt zu offenbaren, die im Leben durch mannigfache Vermittlungen der Taten, Gedanken etc. der Einzelmenschen sich durchsetzenden gesellschaftlichen Bestimmungen als eine unmittelbare, sinnlich-sinnfällige Evokation wirksam werden zu lassen. Das gesellschaftliche Pathos, das jede Kunst, wenn auch noch so weit vermittelt, doch irgendwie durchdringt, tritt hier in ganz reiner Form hervor; das Nichtsein der Negativität erwächst zu einer reinen und reifen Positivität. Ebenso ist es zweitens mit der Ausbildung der inneren Gegensätze einer Gesellschaftsstufe in der Architektur bestellt. Auch hier ist das Resultat nicht ein abstraktes Ablehnen seiner gesellschaftlichen Voraussetzungen, nicht eine einfache Entleerung. Die architektonische Lösung umfasst einerseits jene allgemeinen Bestimmungen, die aus jeder Gesellschaft - bei allen Widersprüchlichkeiten und Gegensätzlichkeiten ihres Aufbaus und ihres Daseins - eine reale Einheit zustandebringt. Andererseits erscheint in dem Wie der jeweiligen Synthese immer auch etwas vom Widerschein der zugrundeliegenden gesellschaftlichen Problematik. Freilich auch diese erscheint hier stets in einer - unmittelbar - bejahenden Form. Es ist aber nicht schwer, etwa aus den überspanntpathetischen Formen des

Barock das Krisenhafte der Klassenkämpfe seines Zeitalters abzu-
lehen. Dass das nur indirekt geschehen kann, dass die architektonisch
gestaltete Problematik ästhetisch doch als ruhende³, wenn auch noch
so spannungsvolles, Gleichgewicht in Erscheinung tritt, kann an diesem
Tatbestand nichts ändern.

Der evokative R_eichtum, die Welthaftigkeit der architek-
tonischen Gebilde ist also auf dieses ihr Ausschiessen einer jeden
Negativität, der G_egenwart eines jeden Kampfes gegründet, und diese
sich privativ ausdrückende Positivität verwächst in ihr mit dem Tat-
bestand, dass in ihrer künstlerischen G_estaltung vorwiegend das All-
gemeine in B_esonderheit verwandelt wird, während die Einzelheit, ebenso
wie die V_erneinung aus ihrem B_ereich ausgeschlossen ist. Beide kate-
goriellen V_erhältnisse gehören zusammen. Denn in dem eben geschilderten
Fehlens ~~Fürans~~ einer jeden Negativität, in der zentralen Bedeutung des R_e-
sultats gesellschaftlicher Prozesse an Stelle der um sie ausgefochte-
nen Kämpfe selbst ist bereits eine I_ntention auf Allgemeinheit,
auf ein Hintersichlassen alles Einzelnen mitinbegriffen. Dass in die
ästhetische Besonderheit aufgehobene Einzelne hat in den anderen
Künsten weitgehend /freilich nicht ausschliesslich/ ^{die} Funktion, solche
Kämpfe sinnfällig zu machen. Wenn wir nun den so entstehenden G_ehalt
mit unseren früheren D_erlegungen zusammenhalten, wonach die ästheti-
sche Mimesis in der A_rchitektur sich nicht unmittelbar auf die ob-
jektive Wirklichkeit richtet, sondern zwei ihrer ~~allgemeinen~~ all-
gemeinen, desanthropomorphisierenden Widerspiegelungen umwandelnd
widerspiegelt, so tritt klar hervor, dass der kategorielle Aufbau
in der Architektur nicht - wie in den anderen Künsten - auf die Span-
nung zwischen Allgemeinheit und Einzelheit, auf ihre widerspruchbe-
ladene Synthese in der B_esonderheit basiert sein kann. Seine Haupt-
tendenz ist im Gegenteil: allgemeine Mächte des menschlichen Lebens
- die H_errschaft der Gesellschaft über die Naturkräfte, ihre kollekti-
ve Tätigkeit im Interesse kollektiver Ziele - so herauszustellen,
dass die gedoppelte Mimesis den Einzelmenschen in eine unmittelbar
erlebbare, evokative B_eziehung zum ästhetischen A_bbilden ^{der} Mächte,
dass hier als räumliche Wirklichkeit erscheint^m, versetzt.

Die Funktion der B_esonderheit als spezifisch ästhetischer
Kategorie in diesem Prozess ist, die allgemeine Mächte auf den Men-
schen, auf jeden Einzelmenschen unmittelbar zu beziehen. Und zwar so,
dass in diesem Verhältnis gerade ihr allgemeiner, kollektiver Cha-
rakter durch Evokation erlebbar werden. Da im architektonisch-ästhe-
tischen G_ehalt dieser Allgemeinheit ihr spannungsvolles Verhältnis

zur Einzelheit bis zum Verschwindenⁿ aufgehoben ist, kann die ästhetische Mimesis auf keine Einzelheit als ästhetische Kategorie zur Darstellung bringen. In früheren Darlegungen haben wir bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die Einzelheit nicht mit dem Detail^s verwechselt werden darf. Natürlich gibt es in jeder Architektur Details, diese existieren aber ästhetisch ausschliesslich Kraft ihrer Funktion im Gesamtaufbau, während^{sic} in anderen Künsten auch dem Ausdruck des Widerspruchs, der künstlerisch ~~fruchtbar~~ fruchtbaren Spannung zwischen Einzelheit und Allgemeinheit, ihrer Auf^hhebung in die Besonderheit dienen. Dieser kategorielle Unterschied zwischen Architektur und allen anderen Künsten bestimmt also nicht nur die entscheidenden Kompositionsprinzipien, sondern reicht bis in die Details hinunter. Erst diese gediegen gehaltvolle Einheit, dieser umfassende Reichtum des homogenen Mediums macht eine welthafte Komposition in den echt ästhetischen Bauwerken möglich. Erst diese löst die spezifisch kathartischen Wirkungen des architektonischen Raumes aus: die plötzliche, ruckweise Erhebung des partikularen Einzelmenschen in jene Atmosphäre, auf jene Höhe, von wo aus die Macht des Allgemein^ggesellschaftlichen, die im sozialen Zusammenleben und -wirken der Menschen waltet, in erschütternder Weise erlebbar wird, aber nicht als Macht, die dem Menschen feindlich oder drohend gegenüberstehen würde, vielmehr als seine eigene Macht, die er freilich in seiner blossen Partikularität nicht zu besitzen vermag, sondern bloss infolge seines Aufgehens in die konkret allgemeine Einheit seines jeweiligen konkreten Kollektivs. So verschieden Inhalt wie Form dieser Katharsis von der in den anderen Künsten sein mag, in der Erschütterung und in deren ästhetischer Auflösung sind hier doch dieselben Aufbaukategorien wirksam.

Freiden
Indem^{Verwandlung} die Verwandlung der Allgemeinheiten in die ästhetische Besonderheit architektonisch stattfindet, kommt, wie wir gesehen haben, gerade in der Welthaftigkeit des erlebten Raums seine Gesellschaftlichkeit energisch zur Geltung. Das bedeutet aber zugleich eine ausgeprägte Historizität der Architektur, die in ihrer Auffassung als ~~anfänglich~~^{Anfang der} Kunst, oder als Widerspiegelung von blossen Naturverhältnissen notwendig verlorengelht. Es ist ein Verdienst der Nicolai Hartmannschen Aesthetik, dass sie auf dieses, man könnte sagen, penetrant historische~~n~~ Wesen der Baukunst ein grosses Gewicht legt. Wenn er auch diesen ihren Charakter weniger aus ihrem Wesen herauswachsen lässt, als es hier geschieht, hat er mit seiner Behauptung, dass das Bauwerk "in eine erscheinende Zeit und mit ihr in ein erscheinendes Leben hineingestellt" ist, im grossen ganzen recht.

~~Diese~~ Diese Einzigartigkeit des architektonischen Raumes kann ganz besonders dann deutlich gemacht werden, wenn man ihm die anderen Arten des ästhetischen Raumschaffens, die der Plastik und der Malerei gegenüberstellt. Diese Kontrastierung ist schon darum lehrreich, weil ja diese Künste lange Zeit hindurch in intimer Zusammenarbeit mit der Architektur standen /wenn sie auch unabhängig von ihr entstanden sind /, sodass ihre Konvergenz, bzw. Divergenz nicht nur das Wesen alldieser Künste erhält, sondern auch einen wichtigen Teil ihrer historisch realen Wechselbeziehungen. Relativ einfach steht diese Frage bei der Plastik. Der Raum eines jeden ihrer Werke ist tatsächlich, wie Riegl fälschlich über bestimmte Phasen der Architektur sagt, ein kubischer. D.h. ein jedes ist - kategorial betrachtet - ein Gegenstand im Raum, nicht ein Prinzip zur Konstituierung eines eigenen Raumes. So weit die Plastik doch einen Raum qualitativ bestimmt, beschränkt sich dieser auf ihre unmittelbare Umgebung. Darum wohnt ihr keine immanente Tendenz inne, mit der Raumgestaltung der Architektur im Wettbewerb zu treten. Das architektonische Raumschaffen ist deshalb prinzipiell stets in der Lage die kubisch-plastischen Gegenstände als organische Bestandteile der von ihm hervorgebrachten räumlichen Totalität unterzuordnen, sie in diese organisch einzufügen. Es handelt sich, ganz allgemein gesprochen, immer bloss darum, dass sie durch die jeweilige architektonische Komposition in relativ isolierte, sie selbständig machende Lagen versetzt werden, in denen sich ihre spezifische Gegenständlichkeit restlos ausleben kann, wobei sie aber mit dieser architektonisch geschaffenen Umgebung zugleich doch bloss Momente der gesamten architektonischen Raumkomposition bilden können. In den verschiedenen Baustilen ist diese koordinierende und subordinierende Anordnung qualitativ verschieden. Ob aber die plastischen Werke in Nischen untergebracht werden, ob sie, wie in der Gotik, etwa einer Säulenreihe zugeordnet werden, das grundlegende Prinzip bleibt das gleiche; selbst derart individuelle Lösungen, wie die der Medici-Kapelle von Michelangelo lassen sich auf dieses Prinzip zurückführen: einen spezifischen Raum für jede kubisch-plastische Gestalt zu sichern und diese dann zum blossen Moment des Aufbaus, der Rhythmik des Gesamtraumes zu machen.

Weitaus komplizierter ist das entsprechende Verhältnis zwischen Architektur und Malerei. Denn diese bringt in jeder Werkindividualität einen - mimetischen - Raum von einzigartiger Qualität hervor, der

nun unweigerlich trachten muss, seine eigene Dynamik der des wirklichen architektonischen R_aumes gegenüber zur Geltung zu bringen. Natürlich ist, wie wir wissen, jedes malerische W_erk eine widerspruchsvoll-organische Einheit von zwei- und dreidimensionalen F_aktoren. Eine ästhetische Harmonie von Malerei und A_rchitektur kann aber nur auf der Basis der Zweidimensionalität entstehen, denn nur in diesem Fall füllt und schmückt das Bild eine Wand, deren W_esen ausschliesslich durch ihre Funktion im architektonischen Gesamtraum bestimmt^{ist}. Wenn also in der malerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit die Zweidimensionalität die H_er_rschafft bewahrt, entstehen solche unnachahmliche Zusammenhänge^{ke} von architektonischer R_aumgestaltung und malerischer D_ekoration wie in den byzantinischen Mosaiken von R_evenna. Wenn jedoch - mit Giotto - die Malerei im eigentlichen Sinne aufblüht, müssen notwendig die W_ege beider Künste voneinander abweigen. Die von Giotto initiierte Revolution in der Malerei war ein derart epo^{ch}ales Ereignis, dass die meisten ihrer Historiker nur diese S_eite eingehend untersuchten, und auf die uns interessierende prinzipielle Problematik selten oder nur in beiläufigen Bemerkungen eingingen.

Dabei hat Giotto Fresken gemalt, war also objektiv vor die Aufgabe gestellt: jene konkrete W_and, die seine F_resken bedecken, zu schmücken, bei Bewahrung, ja U_nterstützung jener Funktion, die diese konkreten Wände in der architektonischen T_otalität zu erfüllen haben. Von diesem Standpunkt kommt jedoch bei ihm eine tiefe, unlösbare Widersprüchlichkeit zum Vorschein. Denn jedes einzelne B_ild Giottos gestaltet mit malerischen Mitteln je ein grosses einzigartiges Lebensdrama und muss deshalb, w_ill es diese T_endenz konsequent zu Ende führen, in jedem Fall den ihm angemessenen, einzigartigen, unvergleichlichen - mimetischen - Raum schaffen. Die G_esamtheit solcher Fresken, die eine architektonische Wand erfüllen, zerreißen also diese in so viele - mimetische - R_äume, wie viele sie eben sind, die W_and verwandelt sich zu einem Anlass für diese, in eine A_rt S_chaustellung divergenter Bilder, und ihre architektonische Funktion gerät, solange der R_ezeptive im Banne der Malerei Giottos steht, vollständig in V_ergessenheit. Sie kann nur wahrgenommen werden, wenn man von den Fresken absieht. Bei seinen grossen Nachfolgern bei Massaccio, Mantegna, Piero della Francesca usw. ist die Lage eine ähnliche.

Natürlich gibt es immer wieder Beispiele für entgegengesetzte T_endenzen. So in den F_resken der Spanischen Kapelle in Santa Maria No-

vella, so bei Benozzo Gozzoli usw. Diese stehen jedoch, was die wirklichen malerischen Werte betrifft, zu denen das Raumschaffen als Voraussetzung der Menschengestaltung gehört, tief unter Giotto und seinen grossen Nachfolgern. Hier ist also der Widerspruch zwischen malerischem und architektonischem Raum offenkundig. Es wäre freilich dogmatisch bei dem Widerspruch in dieser kruden Unüberbrückbarkeit stehen zu bleiben, denn gerade die Hochrenaissance zeigt Beispiele von höchst bedeutenden Lösungsversuchen. Den einen Weg hat, bei nicht wenigen Vorläufern, Raffael /vor allem in den Stützen/ beschritten. Er ist weit davon entfernt, auf die Dreidimensionalität der Malerei und mit ihr auf die Darstellung der wichtigsten, tragischen, idyllischen etc. Höhepunkte des irdischen Lebens zu verzichten. Sein Bestreben ^{ist} ~~ist~~ demgemäss darauf gerichtet, die dreidimensionale mimetische Raumgestaltung so zu ordnen, so weit zu zähmen, dass sie auf die Architektur keine Sprengwirkung ausübe. Wie bei jedem grossen Künstler, hat diese Tendenz ihr Fundament im menschlichen Gehalt der Bilder: Raffael erstrebt eine Repräsentation auf höchstem Niveau, von maximaler weltanschaulicher Bedeutsamkeit. Im gegenseitigen Wechselverhältnis der von ihm dargestellten Mächte des menschlichen Lebens verschwinden zwar die dramatischen Konflikte nie völlig, der Akzent der Gestaltung liegt aber auf ihrem - letztthinigen - Zusammenwirken, auf ihrer - letztthinigen - Harmonie, nicht auf dem grellen Kollisionen der Widersprüche und Gegensätze. Der mimetische Raum ist demgemäss ebenso Fundament und Erfüllung der so aufgefassten menschlichen Beziehungen, wie er bei früheren grossen Malern diese Funktion für das Dramatisieren des sichtbar gewordenen Lebens erfüllte. Seine Dreidimensionalität bleibt aufbewahrt, jedoch vor allem als würdige Bühne für solche Repräsentationen eines - letztthin - harmonischen Lebensgehalts; d.h. so, dass ^{die} ~~ihre~~ eigentliche mimetische Ausdehnung im Rahmen einer dekorativen Zweidimensionalität eingespannt bleibt. Bei allen qualitativen Verschiedenheiten, die die "Disputa" vom "Parnass", von der "Befreiung Petri" etc. trennen, durchdringt diese Gemeinsamkeit der alles fundierenden kompositionellen Eigenart alle diese Bilder. Schon der Bruch mit ganzen Zyklen an einer Wand, das genaue Anschmiegen an spezifische Formen der jeweiligen Wand /Fenster in den beiden ~~zum~~ zuletzt genannten Bildern/ zeigt, dass es sich hier um einen einheitlichen und bewussten Versuch handelt, ~~zum~~ ^{zu} den Widerspruch vom Standpunkt der dekorativen Repräsentation ^{zu} überwinden.

Diametral ~~und~~ entgegengesetzt ist die Wegrichtung Michelangelos

5. Schritt:
machen

5. des gestal-
teten Räume

bei der Decke der Sixtinischen Kapelle. Er geht gerade vom eigenen mimetischen Raum der Malerei aus, der jedem Bild zur gestalterischen Grundlage dient und der mit dem wirklichen visuellen Raum der Architektur notwendig kollidieren muss. Michelangelo führt die dem Bild immanente Tendenz bis zu ihren äussersten Konsequenzen, jedoch in einer Weise, die die eigenen Raumgestaltungen der einzelnen Bilder in die dynamische Einheit eines ihnen allen gemeinsamen mimetischen Raum synthetisiert. So wird die ganze Decke zu einer einheitlichen mimetischen Raumkomposition, die die architektonischen Funktionen der wirklichen Decke vollständig annulliert, aus der Welt schafft und den realen Raum der Kapelle in den mimetisch geschaffenen der Decke nach oben kulminieren lässt. Damit ist eine völlig singuläre Lösung dieses saeculären Konflikts des architektonischen Raumes mit dem mimetisch-malerischen bestimmt. Sie ist aber aus mannigfachen Ursachen doch nur eine einmalige, an die Persönlichkeit Michelangelos gebundene, obwohl mitunter bedeutende Künstler, wie Correggio, ähnliches unternommen haben. Vor allem bildet die tiefe weltanschauliche Fundiertheit Michelangelos eine Grundlage zu dieser Logik. Die mimetische Räumlichkeit der Malerei erfordert nämlich an sich keineswegs jene weltumfassende Allgemeinheit, die er seinem Deckenraum verleiht; je nach Vorwurf und Ausdrucksmittel können ihre Grundlagen weit ins Persönliche und Vorübergehende hinunterreichen und diese in eine künstlerische Besonderheit erheben. Soll aber ein so geschaffener Raum nicht nur in sich und für sich bestehen, sondern den - aus Prinzip allgemeinen - architektonischen Raum verdrängen, so muss er auch infolge der ihn erfüllenden Thematik und ihrer künstlerischen Durchgestaltung an Pathos mit dieser Allgemeinheit im Wettbewerb treten können. Sobald in einer solchen Malerei die spielerischen Tendenzen überhandnehmen, steht, selbst bei technischer Wohlgelugenheit, die alte Dissonanz vor uns. Dazu kommen zwei für Michelangelo besonders günstige Momente. Erstens die skulpturellen Tendenzen seiner Malerei, die seine Figuren an das Kubische der Plastik annähern; sind diese für einen normal mimetischen malerischen Raum eher hemmend als fördernd, so werden sie hier geradezu Träger seiner spezifischen mimetischen Synthesen. Zweitens die architektonische Einfachheit, ja Primitivität der Sixtinischen Kapelle, besonders ihrer Decke, die vom Ansturm des Michelangelesken Pathos einfach weggefegt werden konnte, während die Kuppeln, bei denen oft ähnliches versucht wurde, einen viel prägnanteren, von echt räumlichem Eigenleben erfüllten und darum widerstandsfähigeren Raum vorstellen.

Es konnte hier nicht unsere Absicht sein, dieses Problem auch nur andeutend zu erschöpfen. Die Analyse der Widersprüche und ihrer Lösungen sollte nur dazu dienen, um die Eigenart, die selbständige ästhetische Macht des architektonisch wirklichen Raumes in dieser Wechselbeziehung zu anderen räumlich umschaffenden Künsten näher zu konkretisieren, als es bis dahin geschah. Denn erst damit stehen die ästhetische Einheit aller Künste und das Spezifische gerade der Architektur im ganzen Reichtum ihrer Bestimmungen klar vor uns. Diese Einheit müssen wir nun von einem anderen wichtigen Blickpunkt, von dem der originären Geschichtlichkeit einer jeden Kunst auch für die Architektur betrachten. Indem nämlich die Verwandlung der Allgemeinheiten in die ästhetische Besonderheit architektonisch stattfindet, kommt gerade in der Welthaftigkeit des so erlebten Raumes seine Gesellschäftlichkeit energisch zur Geltung. Das bedeutet aber zugleich eine ausgeprägte Historizität der Architektur als Kunst, die in ihrer Auffassung als Anfang der Kunstentwicklung oder als Widerspiegelung von blossen Naturverhältnissen notwendig verlorengelht. Es ist ein Verdienst der Nicolai Hartmannschen Aesthetik, dass sie auf dieses, man könnte sagen, penetrant historische Wesen der Baukunst ein grosses Gewicht legt. Wenn er auch diesen ihren Charakter weniger aus ihrem Wesen herauswachsen lässt, als es hier geschieht, hat er mit seiner Behauptung, dass das Bauwerk "in eine erscheinende Zeit und mit ihr in ein erscheinendes Leben hineingestellt" ist, im grossen ganzen Recht.

früher behandelten beiden

Es stimmt auch, wenn im Bau "gewissermassen das Kleid" des "engsten Gemeinschaftlebens" der Menschen erblickt wird, weshalb auch "geschichtliche Völker und Epochen in ihren Bauwerken 'erscheinen' " können, und zwar ~~x~~ "gerade in ihren Zielen, Wünschen und Ideen." ²⁶⁾
~~xxxxx~~ Alldies ist in der Hauptlinie richtig. Es leidet nur darunter, dass Hartmann, obwohl er sich dem objektiven Idealismus stärker annähert, als seine Zeitgenossen, doch, uneingestanden, unter dem generellen Fehler des subjektiven Idealismus leidet, die eigentlichen

Kategorienprobleme der Aesthetik von der historischen Rolle der Kunst gedanklich zu trennen. Deshalb sieht er in diesem Fall nicht, dass - wie in jeder Kunst - auch in der Architektur gerade die tiefsten und entscheidensten Formprobleme, und zwar gerade im ästhetischer Hinsicht, als Probleme der konkreten Raumgestaltung von ihrer historischen Basis unablösbar sind. Die konkret gesellschaftliche - noch vorästhetische - Zielsetzung, von welcher so oft die Rede war, macht die selbstverständlich, denn wie könnte etwas derart konkret Gesellschaftliches keinen ausgeprägt historischen Charakter haben?

Jetzt handelt es sich aber um mehr, es kommt darauf an, dass dieses gesellschaftliche Wesen nicht nur mit der Existenz der Architektur untrennbar verbunden ist, sondern gerade in ihre tiefsten ästhetischen Schichten hineinragt, aus ihnen herauswächst. Es genügt, um diese Lage überzeugend zu demonstrieren an die oft beschriebene Entstehung der Barockarchitektur zu denken. Die Hochrenaissance bevorzugte in ihren monumentalen Entwürfen den zentralen Kuppelbau. Selbst als Michelangelo, tief bewegt von der sozialen und politischen, religiösen und weltanschaulichen Krise der Zeit, schon weit über die Renaissanceharmonie hinausging, brach er noch nicht mit dieser Konzeption, ja meinte, man müsse beim Bau der Peterskirche zum typischen Renaissanceentwurf Bramantes zurückkehren. ²⁷⁾ Freilich ist sein Plan als Raumkonzeption doch der diametrale Gegensatz zu dem Bramantes. Die tragische Unruhe, das leidenschaftliche Streben nach Monumentalität, in welchem, hinter ~~xxxxxxx~~ einem gewaltigen und gewaltsamen Pathos verborgen, eine tiefe innere Unruhe und Problematik gährte, erlangte vielleicht ihre erste vollgültige Zusammenfassung im Vignolas Innenraum der Kirche Gesù. Über die radikal neue Synthese von Langbau und Kuppel um eine gesteigert malerische Wirkung hervorzuzaubern, gibt Dvorak eine überzeugende Beschreibung. Er vergleicht diesen Bau mit der scheinbar ähnlichen altchristlichen Basilika: "Der Unterschied besteht darin, dass die Seitenschiffe verkümmert sind, sich in Reihen von untereinander verbundenen und vom Hauptschiff durch Triumphbogenartige Stellungen abgetrennten Kapellen verwandelt haben. So würde

das Hauptschiff wie ein selbständiger Saal wirken, wenn es nicht mit dem Kuppelraum verbunden wäre. Da tragen mächtige Doppelpilaster ein schweres Gebälk, auf dem die ebenso schwere Tonnenwölbung mit eingeschnittenen Fenstern ~~beruht~~. Das Hauptschiff ist breit und verhältnismässig kurz. Das geistige und künstlerische Zentrum des Baues ist der Kuppelraum; er ist vom übrigen Bau nicht getrennt, sondern übt seinen Einfluss auf den ganzen Innenraum aus. Der Kirchenbesucher erlebt die Kupel von dem Betreten der Kirche an mit jedem Schritte stärker und dieser dominierende Einfluss bringt den prunkvollen Saalraum und die ihn begrenzenden massigen Bauformen in Fluss. Alles, was die Kunst zur tektonischen Bewältigung der Macht ^{35en} ~~ersonnen~~ hat, scheint sich, gleichsam einer übernatürlichen Gewalt folgend, dem Kuppelraum zu zu bewegen, wo die Schwere ihre Gewalt verliert und Blick und Geist in höhere Regionen emporgetragen werden." ²⁸ In solchen Fällen wird es leicht sichtbar - und jeder bedeutsame architektonische Raum liesse sich ähnlicherweise auf seinen sozialen Empfindungsgehalt zurückführen -, dass die wissenschaftlich-technologische Bewältigung der Naturkräfte zwar in ihrer sichtbar gewordenen Mimesis den allgemeinen Erlebnisfond für das Raumschaffen der Architektur abgibt, jedoch trotzdem nur ein Vehikel ist, um den, ebenfalls zur Förderung einer Evokation ^{ge} umzuwandeln, sozialen Auftrag zu erfüllen. Die Historizität der Architektur ist also gerade in ihren tiefsten und entscheidendsten Formproblemen begründet. Die Allgemeinheit, der rein bejahende Charakter dieses fundamentalen Form-Inhalt-Verhältnisses ist kein hinderndes Moment dieser Historizität, gibt ihr im Gegenteil eine gesteigerte Eigenart; gerade das Gemeinsame, das die Menschen, wenn auch noch so widersprüchlich, ja gegensätzlich sozial Verbindende, Vereinheitlichende erhält hier, gerade in ihrer ästhetischen Besonderheit, eine unauslöschbar geschichtliche Physiognomie.

Aus alledem folgt eine ausserordentliche Empfindlichkeit der Architektur als Kunst für die gesellschaftlich-geschichtlichen Wandlungen. Es muss betont werden: als Kunst, denn, wieder im Gegensatz zu den anderen Künsten, muss eine jede Gesellschaft von einer bestimmten Entwicklungsstufe ab, ein Bauwesen besitzen. Eine Gesellschaft ohne Malerei oder Tragödie ist nicht nur denkbar, sondern war wiederholt real vorhanden, ohne Bauwerke jedoch nicht. Diese massive Zwangsläufigkeit des gesellschaftlichen Bedürfnisses verfestigt jedoch keineswegs jene Momente des sozialen Auftrags, die das Künstlerische an der Architektur im Guten ~~und~~ wie im Bösen bestimmen, die Macht im

Gegenteil ~~zu~~ ihr Inwirksamkeit treten labiler als bei jeder anderen Kunst. Das hängt gerade mit dem ohne Vorbehalt bejahenden, direkt sozialen Charakter der Architektur als Kunst zusammen. Jede Lockerung der Beziehungen zwischen der gesellschaftlich bedingten Gedanken- und Empfindungswelt der Individuen und des ~~den~~^{sich} aus ihnen summierenden sozialen Auftrags muss nämlich in diesem eine Unsicherheit und Unbeständigkeit hineinbringen, muss ihn abstrakter, unverbindlicher machen, als ~~bei jeder~~^{in allen} anderen ~~Arten~~ der Kunst. In diesem stehen nämlich, da der soziale Auftrag sich unmittelbar auf die Mimesis der Einzelmenschen, ihrer Schicksale etc. richtet; da diese nur durch die von ihrem jeweiligen homogenen Medium präformierten Vermittlungen auf die Gesellschaft in ihrer Totalität auftreffen; da in ihnen die Lösungen der Form-Inhalt-Probleme unmittelbar als Leistungen je einer schöpferischen Persönlichkeit vollbracht werden: immer wieder Umwege offen, die auch inmitten einer allgemein-gesellschaftlichen Problematik hochwertige Erfüllungen möglich machen. Man denke an den so gut wie reibungslosen Übergang von der Herrschaft des ~~xxxxxxx~~ Freskos zu dem des Tafelbildes, hinter dem sich ein Prozess der beginnenden Verbürgerlichung, der Privatisierung abspielt, oder an die Lockerung der Beziehungen zwischen Bühne und Drama, die sich freilich mit grösseren Erschütterungen, eine tiefere Problematik hervorrufend~~xx~~, abspielte, aber doch nicht verhindern konnte, dass das 19.-20. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Dramatiker und Dramen aufweist. Ein solches ~~Auswirken~~^{sich} in ein individuelles ~~Antworten~~^{Bea} der jeweiligen epochalen Problematik, das seine Allgemeingültigkeit nur indirekt erringen kann, ist für die Architektur verschlossen. Die Art, wie in ihr der soziale Auftrag wirkt, die direkte Beziehung zwischen dieser^m und seiner Ausführung schaffen die ästhetische Grundlage für diese Empfindlichkeit; und das es sich hier um eine fundamentale Strukturfrage handelt, zeigt sich schon darin, dass in der Architektur auch äusserlich eine weitaus robustere, eindeutigere Verbindung zwischen Auftrag und Durchführung wirksam ist, als in ~~ix~~ jeder anderen Kunst.

~~Auch~~^f eine detaillierte Darlegung dieser Frage können wir hier schon darum nicht eingehen, weil sie ihrem Wesen nach in dem historisch materialistischen Teil der Ästhetik gehört; Selbst die Prinzipien einer solchen grösseren oder geringeren Empfindlichkeit der einzelnen Künste ~~der~~ⁿ Handlungen ihrer gesellschaftlichen Umwelt gegenüber können erst dort angemessen behandelt werden. Wenn wir hier trotzdem das fundamentale Problem wenigstens andeutend gestreift haben, so taten wir es aus unserer, bisher bereits wiederholt ausgedrückten Überzeugung, dass die dialektisch-materialistischen und historisch-

materialistischen Probleme der Ästhetik zwar getrennte methodologische Behandlungen erfordern, sachlich jedoch untrennbar ineinander verschlungen bleiben. Das bedeutet einerseits, dass die dialektisch-materialistische Untersuchung der Kunst und vor allem der einzelnen Künste unvollständig bleiben müsste, ohne wenigstens einen Hinweis auf jene spezifische Historizität, die mit ihrer ästhetischen Formenstruktur unzertrennbar verknüpft ist, andererseits, dass jede historisch-materialistische Forschung, die solche Zusammenhänge vernachlässigt, die die Kunst direkt, ohne eine solche Analyse, als einfache gesellschaftliche Erscheinung zu erfassen versucht, ohne ihre spezifisch ästhetische Beschaffenheit ununterbrochen zu berücksichtigen, einem vulgären Soziologismus verfallen müssten. Gerade ein so entscheidendes Problem der historisch materialistischen Kunstlehre, wie die ungleichmässige Entwicklung, und zwar, sowohl in der Genesis und der inneren Entfaltung der einzelnen Künste, als auch in ihrer unmittelbaren und vermittelten gesellschaftlichen Wirksamkeit müsste ohne eine solche intime Zusammenarbeit von dialektischem und historischem Materialismus zu einer abstrakten Vulgarisation entarten. Eine solche Zusammenarbeit von dialektischem und historischem Materialismus kann dagegen zur Zerstörung schematisierender Analogien beitragen. Man denke wieder an das Parallelisieren von Musik und Architektur. Der dialektische Materialismus zeigt, dass ^{hier} zwar bei beiden ^{vorhandene} eine gedoppelte Mimesis ^{bei beiden} vorliegt, ^{bei jedem} diese aber ~~untereinander~~ ^{unterschieden} durchaus verschieden geartet sind. Und die historisch materialistischen Forschungen würden zeigen, wie entgegengesetzt dieselbe gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung auf beide eingewirkt hat: in den letzten Jahrhunderten entstand in der Musik eine neue Blüte, in der Architektur Problematik und Verfall.

Wie tief diese gesellschaftlich-geschichtliche Empfindlichkeit des architektonischen Schaffens in die entscheidenden Formprobleme hineinragt, wird leicht ersichtlich, wenn wir an unser zuletzt angeführtes Beispiel, an die barocke Raumgestaltung erinnern. Wir haben dort die Entstehung eines spezifischen Innenraums verfolgt. Das was dort geschah, beschreibt Riegl als den "Sieg der Tiefe über Höhe und Breite". Eine solche radikale Umstellung der Prinzipien des Innenbaus kann aber auch die des Aussenbaus nicht unberührt lassen. Riegl gibt auch hierüber eine sehr prägnante Auskunft; er sagt über die eben behandelte Kirche Gesù: "das Aussenere wird ganz vernachlässigt gegenüber dem Inneren, mit einziger Ausnahme der Fassade~~x~~ und der Kuppel, die aber für die Nabsicht ohnehin verloren ist. Auf die Fassade

aber wirft sich die ganze Gestaltungskraft der Künstler." ²⁹⁾ Damit tritt ~~aber~~ ^{jedoch} in den Baustil eine vollkommen neue und zugleich äusserst problematische, die Problematik der neuen Architektur ununterbrochen, steigend vertiefende Kategorie ein: eben die der Fassade. Riegl gibt über ihr Wesen und ihre architektonische Rolle eine einleuchtende Beschreibung: ~~die Fassade~~ "Die Fassade ist eine Wand, die uns zugleich verrät, dass hinter ihm ein Raum ist, der sich in die Tiefe dehnt... Die Fassade erinnert an etwas, das nicht gleichzeitig sichtbar und noch weniger tastbar ist... Die Fassade ist von Haus aus ein 'malerisches' Element ~~xxx~~." ³⁰⁾ Prinzipiell ist dabei vor allem wichtig, dass der organisch einheitliche Zusammenhang zwischen Innen- und Aussenraum mit dem Entstehen der Fassade, mit der Gesinnung, die ~~xxx~~ sie hervorgebracht hat, zerrissen wurde. Natürlich musste sich ein langer Prozess abwickeln, bevor sämtliche, die architektonische Einheit zersetzenden Tendenzen, die dieser neuen Konzeption von Anfang an innerlich innewohnten, ausfeiften. Giacomo della Portas Fassade zur Kirche Gesù befindet sich noch in vollem Stimmungsklang mit dem Innenraum Vignolas, aber schon in der Barockzeit beginnt mitunter diese prinzipielle Abgerissenheit der Fassade vom Innenraum, ihre damit notwendig gesetzte Kulissenhaftigkeit, das Selbständigwerden malerischer Tendenzen von der architektonischen Gesamtabsicht sich Bahn zu brechen, um im 19. Jahrhundert zu einem radikal zerstörenden Prinzip zu erwachsen. Der Fassadengedanke macht es nämlich möglich, einen beliebigen - an sich gar nicht architektonisch-künstlerisch entworfenen - Innenraum mit einer beliebigen Fassade zu versehen. So konnten die Mietskasernen der modernen Grossstädte je nach der Mode das Kulissenhafte äussere Ansehen von Gotik, Renaissance, Barock etc. erhalten. Der vom entfalteten Kapitalismus gesellschaftlich-geschichtlich bedingte Zerfall des konkret-einheitlichen sozialen Auftrags an die Architektur, seine Auflösung in Abstraktheit, leere Subjektivität und modische Willkür hat sich damit fast bis zur völligen Zerstörung der Architektur als Kunst vollendet.

Es ist klar, dass es sich dabei um einen Kompromiss, um das eklektische Vereingewollen unvereinbarer Tendenzen handelt. Dieser Eklektizismus ist eine notwendige Etappe der Entwicklung des sozialen Auftrags in der ökonomisch reifen kapitalistischen Gesellschaft. Die Grundlage bildet jene qualitative Wendung, die die Entwicklung der Produktivkräfte hervorruft, über welche wir in anderen Zusammenhängen bereits wiederholt gesprochen haben. Die Tatsache, dass die Arbeitsinstrumente sich in einem rapid beschleunigtem Tempo

von den anthropologischen Gegebenheiten des Arbeitenden loslösen, immer wissenschaftlicher, desanthropomorphisierender, ausschliesslich auf die objektive Aufgabe gerichtet ^{werden} sind, dass also der Mensch nicht mehr in seinen Werkzeugen einen Ausgleich zwischen dem objektiven Ziel und seinen Höchstgesteigerten Fähigkeiten erstrebt, sondern sich den rein objektiven Bedingungen, die die Maschine ^{im} ~~im~~ Vorschreiten ^{ist}, fügen muss, ist ein ungeheurer, umwälzender Fortschritt in der Menschheitsentwicklung. Die Maschinenarbeit ~~darin~~ zerreisst aber zugleich die organische Verbundenheit zwischen Mensch, Arbeit und Arbeitsprodukt, die die vorkapitalistischen Kulturen beherrscht hat. Simultan mit diesem Prozess erscheint mit objektiver gesellschaftlich-geschichtlicher Notwendigkeit eine unaufhebbar zufällige Bestimmung zwischen Individuum und Klasse. Marx hebt diesen Unterschied zu früheren Zeiten energisch hervor: „Im Stand /mehr noch im Stamm/ ist dies noch verdeckt, z.B. ein Adliger bleibt stets ein Adliger, ein Roturier stets ein Roturier, abgesehen von seinen sonstigen Verhältnissen, eine von seiner Individualität unzertrennliche Qualität. Der Unterschied des persönlichen Individuums gegen das Klassenindividuum, die Zufälligkeit der Lebensbedingungen für das Individuum, tritt erst ~~mit~~ mit dem Auftreten der Klasse ein, die selbst ein Produkt der Bourgeoisie ist. Die Konkurrenz und der Kampf der Individuen untereinander erzeugt und entwickelt erst diese Zufälligkeit als solche. In der Vorstellung sind daher die Individuen unter der Bourgeoisieherrschaft freier als früher, weil ihnen ihre Lebensbedingungen zufällig sind; in der Wirklichkeit sind sie natürlich unfreier, weil mehr unter sachliche Gewalt subsumiert.“³⁾ Für unsere gegenwärtigen Zwecke ist dabei wichtig, dass ~~sich~~ dadurch gerade der zugleich allgemeine und konkret-besondere Charakter des sozialen Auftrags in der Architektur qualitativ stärker zersetzt werden muss als der in den anderen Künsten.

Die früher angedeutete eklektische Kompromisslösung, deren verheerende Folgen für die Architektur heute bereits in weitesten Kreisen anerkannt werden, stammt daher, dass neben den oben geschilderten Tendenzen, die aus der ökonomischen Entwicklung des Kapitalismus unmittelbar folgen, im 19. Jahrhundert spezifische politische-soziale Entwicklungsbedingungen für die Machtergreifung, bzw. Machtbewahrung der Bourgeoisie vorhanden waren. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, diese ausführlich zu schildern. Wir weisen nur kurz auf die politischen Kompromisse der Bourgeoisie mit den früheren herrschenden Klassen zwecks Verhütung einer radikalen Demokratisierung der Gesellschaft und erst recht eines Terraingewinns des sozialisti-

schen Proletariats. Sie musste um diese Ziele zu verwirklichen sowohl einen Teil des ~~Erbes~~ des Feudal-Absolutismus ideologisch antreten, als auch in ihrer eigenen Ideologie eine antiplebejische "Respektabilität" ausbilden, zum Hüter der gesellschaftlichen "Säkerität" werden. Marx hat diese Tendenzen bei Napoleon III. mit vernichtend ironischer Schärfe dargelegt, und es genügt vielleicht, wenn noch auf die romantisch-pathetische ~~Verknüpfung~~ ^{Verknüpfung} Verknüpfung des ökonomischen Fortschritts des ~~kapitalistischen~~ ^{Kapitalismus} Kapitalismus mit dekorativen Überresten früherer ~~Gesellschaften~~ Gesellschaften bei Gestalten wie Friedrich Wilhelm IV. und insbesondere Wilhelm II. in Deutschland verwiesen wird. Aber auch ~~Exorzismen~~ "vornehere" ~~Re~~ ^{Re} Formen dieses eklektischen Kompromisses, wie die Periode Franz Josephs in Österreich-Ungarn, wie die Victorianische Zeit in England zeigen dem Wesen nach höchst verwandte Züge. Der so tief unkünstlerische "Historismus" dieser Etappe der Architektur erscheint also mit ~~Notwendigkeit~~ ^{Notwendigkeit} Notwendigkeit auf einem solchen sozialen ~~Niveau~~ ^{Boden} Niveau. Seine eklektische Zwiespältigkeit, seine Konkretheit mimende leere Abstraktheit drückt sehr genau jenen Gefühlskomplex aus, mit dem die herrschende Klasse dieser Zeit ihr eigenes Dasein bejaht. Und dass die Periode dieser Sackgasse der Kunst im Bauen doch zugleich in der Malerei die Blüte des französischen Impressionismus, in der Literatur Gestalten, wie Dickens und Thackeray, Gottfried Keller und Henrik Ibsen, in der Musik wie Wagner und Liszt, wie Brahms und Verdi produzierte, zeigt deutlich die Richtigkeit unserer These von der besonderen Empfindlichkeit des sozialen Auftrags in der Architektur an.

Man erhält aber - die fundamentalen Prinzipien betrachtet - ein ausserordentlich ähnliches Bild, wenn man die spätere leidenschaftliche Gegenbewegung auf diesen Eklektizismus in der Architektur vom prinzipiellen Standpunkt betrachtet. So berechtigt jede Kritik der Architektur seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts gewesen sein mag, sie vermochte nicht bis zum Kern, bis zum Verfall des sozialen Auftrags infolge des menschlichen Daseins im Kapitalismus vorzudringen. Das war schon darum unmöglich, weil das Überbordwerfen des historisierenden Eklektizismus weitgehend vom Standort eines "reinen" Kapitalismus, der ~~sich~~ nicht mehr in der vorkapitalistischen Vergangenheit eine ideologische Stütze suchen musste, seinem Anlauf nach. ^{hin} Natürlich spielten bei verschiedenen Strömungen der neuen Architektur unmittelbar verschiedene Motive eine ausschlaggebende Rolle, aber entscheidend bleibt, dass das ~~sich~~ Zergehen des sozialen Auftrags, nämlich der fundamentalen Aufgabe, des Schaffens eines

Raums für den Menschen vermittelt^h der Umsetzung der konstruktiven Potenzen des Bauens in Visualität hier - mit anderen Begründungen - ebenso abgelöst^{ahn} oder umgangen werden mussten, wie im verachteten, kommerziell-protzigen Akademismus.)

So steht hinter dem radikalen Aufräumen mit allen Traditionen, hinter dem Appell an eine "reine" Architektur ebenso der Geist eines "Konformismus" wie in der Zeit der Eklektik, nur dem sozialen Wandel entsprechend mit anderen Inhalten und in anderen Formen. Es konnte auch nicht anders kommen, wenn das bejahende Prinzip gehört eben, wie wir gezeigt haben, zum Wesen der Architektur. Indem die Architektur dieser Periode einen dem Wesen nach unmenschlichen Kapitalismus zu bejahen gezwungen war, musste das unmenschliche Prinzip zur Grundlage ihrer Raumkonzeption, besser gesagt, zur Grundlage ihrer architektonischen Vermichtung des ästhetisch-architektonischen Raumes dienen, zu seinem Ersatz durch einen rein desanthropomorphisierenden.

Der Kampf gegen das menschliche Prinzip in der Kunst ist eine generelle Tendenz der Periode. Ortega y Gasset, der als einer der ersten die verschiedenen so gerichteten Tendenzen zusammenfasst, sagt: "Die neue Gefühlbarkeit in der Kunst scheint mir von einem Ekel am Menschlichen beherrscht zu sein... Für den neuen Künstler wächst die Kunstfreude aus diesem für ihn über das Menschliche heraus. Darum ist es ~~möglich~~ nötig, den Sieg handgreiflich zu machen und in jedem Fall das strangulierte Opfer vorzuführen." Aus bereits angegebenen Gründen musste sich diese Tendenz in der Architektur am eindeutigsten auswirken. Ihr inneres Wesen gestattet ja nicht problematische Proteste in der Art anderer Künste, gar nicht zu reden davon, dass ihre unmittelbare Abhängigkeit vom Grosskapitalismus ebenfalls viel grösser ist. Gesteigert wird diese Tendenz durch die desanthropomorphisierenden Grundlagen der Mimesis in der Architektur. Bei Behandlung dieser Erkenntnisweise haben wir bereits auf die philosophisch falsche Tendenz der Periode hingewiesen, den Sinn und die ständige Ausbreitung des Desanthropomorphisierend in den Wissenschaften als etwas Antimenschliches auszulegen. In der Architektur liegt es aus dem Wesen der Sache nahe, ^{sobald} wenn das menschliche Prinzip aus dem sozialen Auftrag verschwindet, bei dieser ersten Widerspiegelung stehen zu bleiben und die zweite Mimesis entweder zu leugnen oder mit dieser einfach zu identifizieren. So tritt an die Stelle des eklektisch aufgebauchten verlogenen Prunks der vergangenen Periode eine bewusst desanthropomorphisierende und /als Kunst/unmenschliche "Einfachheit" und "Wissenschaftlichkeit", ein Technizismus, durch welche Öde und

Leere des kapitalistischen Lebens eine Objektivitation erhielten; eine Gesinnung, die nur in der Masslosigkeit der gesteigerten abstrakten Quantität ihr Pathos finden konnte. /Dass neue wissenschaftliche Ergebnisse, neue Materialien etc., indem sie das Verschwinden der visuell gewordenen struktiven Prinzipien erleichterten, diesen Prozess begünstigten, versteht sich von selbst, ist aber nicht das entscheidende Motiv dieser Entwicklung./

Wir greifen aus der Fülle der Motive nur eines hervor, den Geometrismus. Sedelmayer macht mit Recht darauf aufmerksam, dass diese Theorie schon zur Zeit der französischen Revolution als das Prinzip, dass die Architektur sich durch die Geometrie regenerieren müsse, auftaucht; ihre Führer entwerfen bereits kugelförmige Gebäude, worin die Geometrie ~~ix~~ einen vollen Sieg über jede Tektonik und über ihren visuellen Ausdruck erkämpft. Und Sedelmayer setzt damit richtig den Ausdruck Le Corbusiers: "In Freiheit neigt sich der Mensch zur reinen Geometrie" im Parallele.³³⁾ Die Analogie der Symmetrie, der Beschaffenheit einzelner Bestandteile etc. ist natürlich naheliegend, wenn auch höchst oberflächlich. Infolge seines Analogisierens der Architektur mit der Musik verwendet sie bereits Schelling /allerdings kombiniert mit der ihr widersprechenden, ebenso oberflächlichen Analogie zum Organischen/³⁴⁾ während Schopenhauer aus einer weitaus richtigeren Erkenntnis des Wesens der Architektur nur ihr Schwere, Starrheit, Kohesion etc. ihr "Thema" erblickt und darum konsequenterweise jeden Geometrismus ablehnt.³⁵⁾ Die moderne Bautechnik kommt einer Vorherrschaft des rein "Geometrischen" sehr entgegen, da die neuverwendeten Baustoffe beliebige Aussenformen gestatten und diese damit völlig ~~der Subjektivität des Bauherren preisgeben.~~ Der Zerfall des sozialen Auftrags, besser gesagt, sein völliges Abstraktwerden, z.B. die Forderung des Hochhauses infolge der Steigerung der städtischen Grundrente, bringt eine "Befreiung" von allen "Veralteten" Postulaten, vom Schaffen eines konkreten eignen Raums für den Menschen mit sich. Soweit also keine völlig willkürliche Exzentrizität die Bauformen bestimmt, was natürlich nur in Ausnahmefällen geschieht, ist eine solche Vorherrschaft des Geometrischen leicht verständlich.³⁶⁾

Die fetischisierenden Ideologien der imperialistischen Periode unterstützen natürlich solche Tendenzen. Diese ~~wirken~~ Wirkung ist verständlicherweise in sämtlichen ideologischen Äusserungen der Zeit, also auch in allen Künsten wahrnehmbar. Ohne hier auf dieses Problem näher eingehen zu können, kann doch in aller Kürze bemerkt werden, dass in den anderen Künsten ein ununterbrochener Kampf zwischen

Unterwerfung, Anpassung, Sichabfinden mit dem fetischisierten Zustand des Menschen dieser Zeit und zwischen einer mehr oder weniger bewussten Auflehnung dagegen stattfindet. Es genügt auf so bedeutende Gestalten wie Thomas Mann oder Béla Bartók hinzuweisen, um diesen Antagonismus klar hervortreten zu lassen; dass die Gegenbewegung in den bildenden Künsten ~~schwach~~ schwächer ist als in Literatur oder Musik, ist im Wesen dieser Künste, im Objekt ihrer spezifischen Widerspiegelungsart, in der daraus entstehenden Subjekt-Objekt-Beziehung begründet, kann aber hier - um keine allzuweite Digression zu verursachen - unmöglich behandelt werden. Der ästhetische Kampf gegen die Fetischisierung, kann, wie wir es an seinem Ort gezeigt haben, nur darin bestehen, dass in den verdinglichten, pseudoobjekthaft erstarrten Gebilden jene menschlichen Beziehungen, die ihnen real und objektiv zugrundeliegen, aufgedeckt und künstlerisch gestaltet werden. Der unmittelbarere und fester gesellschaftliche Charakter der Architektur als Kunst macht eine derartige innere Opposition unmöglich. Denn es ist z.B. dichterisch möglich, den konkreten Auflösungsprozess einer solchen Fetischisierung als freilich gesellschaftlich notwendiges Trugbild der sozialen Oberfläche gestalten zu entlarven, ohne unbedingt die Kritik der Fetischisierung in die Gestalt einer entfetischisierten Welt hinüberführen zu müssen. Der architektonische Bruch mit der Fetischisierung könnte dagegen nur dann erfolgen, wenn an Stelle des vernichteten, zum Verschwinden gebrachten eigenen Raums des Menschen ein faktisch neuer derartiger Raum gesetzt werden würde. Das ist aber unter den gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen der Gegenwart nicht möglich. Es ist die notwendige Folge der heute entstehenden Lage, dass das architektonische Denken sich ausschliesslich auf den ersten - wissenschaftlichen, desanthropomorphisierenden - Akt der Widerspiegelung der Wirklichkeit und auf ihre technologisch optimale Anwendung beschränkt. Eine gesellschaftliche Zielsetzung, die im Namen der Gesellschaft /ihrer herrschenden Klasse/ einen konkreten, den visuell-menschlichen, auf Selbstbewusstsein intentionierten Bedürfnissen angemessenen Raum fordern würde, ist infolge der Struktur und der Entwicklungstendenzen des imperialistischen Kapitalismus nicht ^{möglich} nötig. Darum müssen sich alle irgendwie auf künstlerische Effekte gerichteten Bestrebungen mit Nebenfragen /Farbe der Gebäude, Milderung der Unmenschlichkeit in den Fassadenausbildungen etc./ begnügen. Und auch die neue, sozialistische Gesellschaft war bis jetzt nicht imstande, einen konkreten sozialen Raumauftrag an die Architektur zu stellen, und sie damit aus dieser schon säkular gewordenen Sackgasse heraus-

✓ und die visuelle Raumgestaltung durch unmittelbare Identifizierung mit ihr vernichtet

zuföhren. Die Hauptursache dafür scheint uns die Jugend dieser Entwicklung, die deshalb noch nicht eine Konkretisierung des neuen sozialen Auftrags heranreifen lassen konnte. Natürlich darf nicht verschwiegen werden, dass darin ^{auch} die - bis jetzt noch keineswegs wirklich überwundenen - ideologischen Entstellungen der Stalinschen Periode eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt.

III.

Kunstgewerbe

Die bisherige Analyse der Architektur hat bereits eine Reihe von Problemen aufgeworfen, die geeignet sind, eine Grundlage für die richtige ästhetische Beantwortung jenes Komplexes zu schaffen, den wir im Allgemeinen als Kunstgewerbe zu bezeichnen pflegen. Der Hauptge^zrichtspunkt, der hier gewonnen werden kann, ist vor allem der Unterschied zwischen Allgemeinheit und Partikularität als Basis jener weltanschaulichen und emotionalen Elemente, die die Produktion solcher Gegenstände bestimmen, die gewissermassen den sozialen Auftrag für ihre Entstehung bilden, die deshalb in ihrer Wirksamkeit, in der Rolle, die sie im Leben der Menschen spielen, ausschlaggebend werden. Die entscheidenden ästhetischen Probleme ^h kristallisieren sich also um den Mittelpunkt, ob und wie weit diese Tendenzen auch auf den Boden des privaten Lebens den Akzent einer Allgemeinheit erhalten können, oder ob sie ohne Gegenwehr der Macht der Partikularität verfallen müssen. Die Frage selbst wurde, soweit sie die Architektur selbst betrifft, schon bei dem Privathausbau gestreift. Dabei ist klar zutage getreten, dass die jeweilige gesellschaftlich-geschichtlich bestimmte konkrete Beziehung zwischen dem Individuum und der Klasse /den Stand etc./ der er angehört, auf ihre Lösungsweise entscheidend einwirkt. D.h. je stärker, je mehr alle Lebensäußerungen durchdringend diese Beziehungen sich auf die Existenz des Individuums auswirken, je weniger dessen Zusammenhang mit seiner Stellung in der Gesellschaft, im bereits angeführten Sinn von Marx, zufällig ist, desto eindeutiger, widerspruchslöser werden die allgemein ästhetischen Tendenzen zur Geltung gelangen, desto weniger können persönlich-partikuläre Velleitäten ihre Entfaltung ~~hängen~~ hemmen oder stören. Es ist aber schon bei dieser Frage und erst recht in allen folgenden die konkrete Beschaffenheit des Zusammenhangs von Individuum

und Gesellschaftsgruppe / eben die erwähnte Zufälligkeit etc./ im Auge zu behalten. Denn auch wenn diese Zufälligkeit die herrschende ist, darf man die Privatperson keineswegs als sozial auf sich selbst gestellt denken. Im Gegenteil. Gerade in solchen Fällen ist sie vielleicht tyrannischer und unbedingter den gesellschaftlichen Mächten unterworfen, nur entsteht dabei zwischen Einzelmensch und sozialer Strömung ein rein abstraktes Verhältnis, dass das eigentlich Individuelle am Menschen so gut wie vollständig unterdrückt, , ohne deshalb seine Partikularität ins Allgemein Gesellschaftliche, ins sozial Repräsentative hinaufzuheben. Es kann vielmehr eine Mischung der abstrakten Uniformiertheit mit dem Kultus des ~~Extrakt~~ extrem Partikularen entstehen; man denke an die Herrschaft der Mode in der heutigen Gesellschaft, die mit dem Hochzüchten von "Hobbys" sehr oft aufs allerengste verknüpft ist. Der hochentwickelte Kapitalismus bringt sowohl in den auf den auf den Markt geworfenen Waren wie in der für sie gezüchteten Empfänglichkeit eine energisch gesteigerte abstrakte Partikularität hervor, die gerade für das uns jetzt interessierende Gebiet den Charakter des sozialen Auftrags qualitativ verändert.

Ohne nun die Bedeutung dieser radikalen Aenderung herabmindern zu wollen, muss aber doch erkannt werden, dass in ihr die immer, freilich mehr oder weniger latent vorhandene, dialektische Widersprüchlichkeit des gesellschaftlich Allgemeinen und des persönlich Partikularen eine besondere, ins qualitative Anderssein getriebene Steigerung erfährt. Die ganze Geschichte der Architektur zeigt, dass die an sie gerichteten Forderungen von der Lebensseite der Menschen her ihre ästhetische Fruchtbarkeit gerade aus deren konkreten Allgemeinheit schöpfen. Die Aufträge, die aus einer blossen Partikularität des Privatlebens entstammen, können von dessen Standpunkt aus noch so berechtigte Wünsche aussprechen, ihre Konvergenz zu den ästhetischen Anforderungen eines dem Menschen angemessenen Aussen- oder Innenraums wird immer einen zufälligen Charakter haben. So sagt Riegl über den Privataufbau des Mittelalters: "Nicht dass es den mittelalterlichen Baumeistern an Sinn für die ästhetische Bedeutung des architektonischen Grundgesetzes der Symmetrie gefehlt hätte: wo sie Symmetrie anwenden konnten, ohne ein praktisches Bedürfnis dadurch zu kränken, haben sie dieselbe auch angewendet. Aber wo Erwägungen der praktischen Zweckmässigkeit gegen die Symmetrie Einsprache erhoben, dort liess man diese Letztere als das minder Wichtige unbedenklich fallen." Wir wissen aus der Behandlung der Architektur, eine wie wichtige Rolle die Symmetrie in der Evokation eines dem

Menschen angemessenen und eigenen Raums gespielt, mit welcher Spontanität sie sich in den verschiedensten Stilen durchgesetzt hat, ~~dann~~ bei der überragenden Bedeutung der durch sie visuell zum Ausdruck gebrachten Ordnung, in der sich die Herrschaft des Menschen /der Gesellschaft/ über die Naturmächte offenbart, alle in direkt auf den Menschen als Individuum bezogenen Bestimmungen - man denke an das rechts-links-Problem - einfach beiseitegefegt werden. Es ist die Aufgabe der Kunstgeschichte die verschiedenen Wege zu verfolgen, auf denen sich dieses Prinzip etwa in Renaissance oder ~~Barock~~ Barock durchsetzt; es ist aber klar, dass es auch in der Struktur der romanischen oder gotischen Kathedralen von vorneherein nicht eine dem Privatbau analoge Rolle spielt. Es ist also ein prinzipieller Unterschied vorhanden, ob der soziale Auftrag sich in direkt gesellschaftlicher Weise auf das Raumschaffen richtet, oder ob er einen Umweg über das individuelle Bewusstsein einer partikulären Privatperson einschlägt, wo der Sieg der ästhetischen Postulate davon abhängig sein muss, wie weit diese schon in ihrer Unmittelbarkeit bereits sozial determiniert sind. Dieses Moment des mit der Partikularität notwendig mitgesetzten Zufalls schlägt nun im Kapitalismus in eine spezifische gesellschaftliche Qualität um.

Es ist klar, dass diese Tendenzen in der Gestaltung des Innenraums und seiner Adaption an die Lebensbedürfnisse des Privatmenschen sich noch eindeutiger auswirken müssen, als in der des äusseren Raums. Riegl gibt auch darüber in der Fortsetzung seines eben angeführten Gedankenganges ein deutliches Bild: "Und nicht anders als ~~an~~ den Fassaden ist man damals in der inneren Ausstattung dieser mittelalterlichen Häuser verfahren. Das grosse Bett wurde in den bequemsten Winkel gestellt, der Ofen dorthin, wo er am ausgiebigsten wärmen konnte, der Wandschrank an jenen Platz, wo man seinen Inhalt eben zur Hand haben wollte. Jedes dieser Möbel bildete sozusagen ein architektonisches Einzelwesen für sich; keines nahm Rücksicht auf das ~~Benachbarte~~ oder auf sein Gegenüber, keinerlei ästhetisches Grundgesetz beherrschte das Ganze." ²⁾ Es ist ~~aber~~ ^{dabei} einerlei, ob wir die Bezeichnung der Möbel als "Architektonische Einzelwesen" für treffend oder verfehlt halten, sicher ist, dass - im Gegensatz zu vielen ~~gx~~ zeitgenössischen Vorurteilen ^{die} Forderung nach einer räumlichen Einheit - lichen, einen Raum evozierenden Gestalten des Innenraums im Privatleben viel später, viel gehemmter auftritt, als in jenen Räumen, die unmittelbar und ausschliesslich für einen Gebrauch im Sinne der Öffentlichkeit angelegt sind. Dieser Unterschied ist in der Art begründet,

welche Bedürfnisse die betreffenden Räume /und den Raum jeweils ausfüllende, schmückende etc. Gegenstände / für die Menschen, die sie für sich selbst schaffen, zu befriedigen haben, und untrennbar davon, wie ihr Gebrauch durch die Menschen beschaffen ist. Bei Behandlung des architektonischen Innenraums haben wir bereits darauf hingewiesen, dass bei Gebäuden, die zu öffentlichen Zwecken errichtet werden, der Gebrauch mit einem Leben in diesem Raum, mit einem entsprechenden Beeindrucktwerden durch ihn notwendig und organisch verknüpft ist.

Der Innenraum, den der Privatmensch im Interesse seiner für die Lebensführung unentbehrlichen und darum zwangsläufig partikularen Zwecke entstehen lässt, hat primär mit einem Erlebnisse erweckenden Raum weit weniger zu tun. Ein solcher Innenraum, wie Riegl richtig gezeigt hat, kann seine Funktionen für das Leben des Privatmenschen restlos verwirklichen, ohne auch eine visuelle Erlebbarkeit des Gesamtraums überhaupt Rücksicht zu nehmen. Der sich in diesem Raum betätigende Mensch, einerlei, ob er arbeitet, ^{schläft} lebt, isst etc. benützt den Raum und die ihn erfüllenden Gegenstände rein praktisch, im Sinne des Alltagslebens, das, wie wir seinerzeit gesehen haben, eine unmittelbare Beziehung zwischen Zielsetzung und Instrument ihrer Verwirklichung statuiert.

Prinzipiell anders ist dieser Verhältnis im für öffentliche Zwecke bestimmten Räumen beschaffen. Der Mensch, der die Kirche betritt, um am Gottesdienst teilzunehmen, der im Beratungssaal, im Gerichtsraum etc. seine dort sachlich vorgeschriebenen Funktionen erfüllt, handelt freilich unmittelbar ebenso praktisch im Sinne des Alltagslebens, wie im Falle der eben beschriebenen privaten Beispiele.

Und es ist - dies folgt aus dem geschilderten Wesen der Architektur als Produzent einer Wirklichkeit - durchaus möglich, dass die ganze Tätigkeit sich in dieser Erfüllung rein praktischer Folgerungen erschöpft. Die Möglichkeit jedoch, dass sie darüber hinausgehe, ist kein einfacher Gefühlsüberschuss, der mit der Praxis gar nichts zu tun hätte. Wir haben z.B. bei der Kirche Gesù in Rom wahrnehmen können, dass der Gehalt des spezifischen Raumerlebnisses bewusst auf eine Steigerung jener Emotionen gerichtet ist, die die Anwesenheit der Menschen im Raum der Kirche, ihre Teilnahme am Gottesdienst auch unabhängig von diesem besonderen Raum auslösen sollte. Die Beispiele liessen sich beliebig vermehren. Für uns ist dabei nur der Gegensatz im menschlichen Gebrauch der öffentlichen und der privaten Raumgestaltung wichtig: dort eine Konvergenz allgemeiner Emotionen mit der

Anwesenheit und Tätigkeit des Menschen gerade in diesem Raum, hier die Reduktion des Raums auf die unmittelbare praktische Nützlichkeit. [Natürlich handelt es sich dabei um ein ^{abstrah} ~~epäquat~~ierendes Erfassen zweier Pole. Denn einerseits können bestimmte Emotionen durch die öffentliche Tätigkeit selbst in einen beliebigen, ästhetisch völlig neutralen Raum - ~~X~~ Gerichtsaal, Versammlung etc. - hervorgerufen werden; andererseits können auch im ~~privat~~ praktischen Gebrauch von Privaträumen ästhetische /oder, wie wir sehen werden, pseudoästhetische/ Empfindungen erwachsen.] Das prinzipiell Wichtige ist bloss, dass ~~diese~~ ^{jene} im ersten Fall einen ästhetisch notwendigen Zusammenhang mit der architektonischen Raumgestaltung aufweisen, während ~~dieser~~ ^{Verknüpfung} im zweiten Fall ein sinnfälliger bleiben muss.

Das trennende Prinzip ist eben der Gebrauch des Raums und ^{der} ihn füllenden Gegenstände. Im Falle der Öffentlichkeit kann ~~eben~~ ^{nämlich} der Gebrauch die ästhetische Anlage zur konkreten Erfüllung führen und so das konkrete Verbindungsglied zwischen den auf Leitung der Evokation konformierten Raum ^{und} ~~unter~~ subjektiven Rezeptivität der beteiligten Menschen werden. Die Möglichkeit, dass die Existenz im Räumen, deren ursprüngliche Bestimmung historisch völlig oder wenigstens für viele Menschen erloschen ist, trotzdem die Befähigung besitzt, solche visuelle Raumerlebnisse ungeschwächt zu evozieren, zeigt an, dass in solchen Räumen die allgemein ästhetische Einheit auch nach der Trennung von den die ursprünglichen Erlebnisse auslösenden Funktionen, unter - prinzipiell - beliebigen, gesellschaftlich-geschichtlich radikal veränderten Umständen ebenfalls in Wirksamkeit bleibt. Der Gebrauch von ausschliesslich zu privaten Zwecken geschaffenen und verwendeten Räumen ist gerade die Negation jener ästhetischen oder pseudo-ästhetischen Momente, die man eventuell am Raume selbst und an dem ihn erfüllenden, sogar schmückenden Gegenständen auf den ersten Anblick feststellen konnte. Man benützt sein Schlafzimmer zum Schlafen; dabei spielen gute Luft, Ruhe, entsprechende Beschaffenheiten des Betts, die für den Gebrauch entscheidende Rolle, nicht die konstruktiv-sichtbare, dekorative etc. Art des Betts und seine Funktion in der Evokation eines Raums. Ebenso ist es, wenn man einen Schrank öffnet, die Schublade einer Kommode herauszieht, etc. In extremster Weise zeigt sich diese Lage beim Essgeschirr. Es gibt manche Fälle in der Geschichte, dass etwa Schüssel oder Teller mit an sich schönen und wertvollen Bildern geschmückt sind. Ihr Gebrauch beim Essen, etwa das Draufgiessen einer Sauce, hebt im buchstäblichsten Sinn ihren ästhetischen Charakter gerade für dem, der sie ihrem Zweck gemäss benützt, auf. Selbst die schönsten antiken Vasenbildern ~~x~~ konnten, wenn etwa ein Sklave sie

auf dem Kopf trug, um Wasser zu schöpfen, nicht als ästhetische Evokationen erweckender Gegenstand der in ihnen angelegten künstlerischen Werte fungieren.

Solche Gegenstände müssen also aus dem Gebrauch gezogen, in eine museale Absonderung von jedem Gebrauch versetzt werden, damit ihr, eventuell vorhandenes, ästhetisches Wesen zur Geltung gelangt. Man darf hier nicht die formale Analogie zu Gemälden oder Statuen anwenden. Diese existieren im ästhetischen Sinne ausschliesslich als evokative Zentren visueller Erlebnisse; ihr "Gebrauch" erschöpft sich dem Wesen nach in dieser ihrer Funktion; abgesehen von ihr ist das Gemälde ein durch Farbenklexe unbrauchbar ~~gemachtes~~ Stück Leinwand. Bett oder Schrank, Teller oder Vase sind aber - ebenso wie die Gebäude selbst - Wirklichkeiten. Dieser gemeinsame Wirklichkeitscharakter der Objekte von Architektur und Kunstgewerbe muss vor allem festgehalten werden, wenn ihre grundlegenden Unterschiede richtig erfasst werden sollen. Die Gemeinsamkeit greift aber weiter als bis zur Bestimmung einer abstrakt allgemeinen Wirklichkeit. Wir sind bei Behandlung der Architektur von zwei verschiedenen, aber miteinander eng verbundenen, desanthropomorphisierenden Widerspiegelungsformen ausgegangen, deren anthropomorphisierende Mimesis erst zum ästhetischen ⁱⁿSetzung des architektonischen Raumes führen kann. Beide Widerspiegelungsarten, sowohl jene, die die technologische Bearbeitung der betreffenden Gegenstände ermöglicht, als auch jene, die zu einer gesellschaftlich bedingten und den ersten Komplex konkret determinierenden Zwecksetzung führt, finden wir auch hier vor. Jedoch mit bedeutsamen Modifikationen, deren Analyse nunmehr unsere Aufgabe sein wird.

Der erste ^{Maß}entscheidende Unterschied ist, dass es sich primär nicht um Raumschaffen handelt, sondern um das Herstellen von einzelnen Gegenständen, die - der Regel nach - nicht einen für sie bestimmten Raum zu erfüllen haben, sondern in einem sie bis zu einem gewissen Grad bloss zufällig aufnehmenden Raum placiert werden. Die Universalität des sozialen Auftrags ist also hier zumindest ausserordentlich herabgemindert, sein Akzent in die Richtung der Partikularität verschoben. /Mit diesem Problem, mit allem, was die Raumfüllung betrifft, werden wir uns etwas später eingehend beschäftigen./ Aber schon die Tatsache, dass es sich ^{um} einzelne Gegenstände des Alltagsgebrauchs handelt, ergibt für die erste Gruppe der hier wirksamen desanthropomorphisierenden Widerspiegelung neue und wichtige ^{st. man}Beziehungen. Vor allem ^{führt} ~~fehlt~~ die Notwendigkeit ihrer Steigerung ins rein Wissen-

schaftliche ~~Welt~~, die, wie wir gesehen haben, in der Entwicklung der Architektur eine entscheidende Rolle gespielt hat. Hier reichen, als grosse Linie des historischen Wachstums, jene Verallgemeinerungen, jene Tendenzen zur Desanthropomorphisierung völlig aus, die das Handwerk zu charakterisieren pflegen. Ja man kann sogar sagen, dass gerade hier die Stätte ist, wo das Handwerkliche in friedlicher Nachbarschaft zur Kunst sich am hartnäckigsten erhalten konnte. Natürlich ~~ixkx~~ führt die neue Phase der Industrialisierung auch hier weitgehend den Fabriksbetrieb ein und mit ihr die Zunahme der wissenschaftlichen Erkenntnis der Wirklichkeit, um eine der Rentabilität entsprechende Technologie auszudrücken. Ohne jetzt auf die dadurch verursachten Wandlungen einzugehen, muss bemerkt werden, dass damit der prinzipielle Gegensatz zur Architektur nicht aus der Welt geschaffen ist. Denn jene wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit, die der Architektur zu Grunde liegt, bezieht sich, wie wir gezeigt haben, auf fundamentale Probleme der Beziehung des Menschen zu seiner Naturumgebung: die Kräfte, die durch die Erkenntnis ihres Wesens und ihrer Wirksamkeit den menschlichen Zwecken unterworfen werden, sind sowohl an sich in der Natur, wie für uns im Menschenleben schlechthin entscheidend; mit dem Entdecken der Verwendbarkeit ihres Gleichgewichts beginnt ein neuer Abschnitt in der Menschheitsgeschichte. Darum kann die sie spiegelnde, visuell-evokative künstlerische Mimesis eines ~~solchen~~ solchen Widerstreits der Naturmächte und ihres zur Statik gewordenen Gleichgewichts zur Grundlage einer hohen Kunst werden. Darum muss die technologische Zwecksetzung, die diesen ersten Komplex konkretisiert und konkret auf die menschliche Gesellschaft bezieht, einen kollektiven, einen zutiefst allgemeinen Charakter haben, so dass für die ästhetische Mimesis "bloss" die Aufgabe übrig bleibt, diese beiden Allgemeinheiten durch ihre widerspiegelnde Tätigkeit in eine menschliche, in eine anthropomorphisierende Besonderheit zu verwandeln. Dieses Pathos beider Allgemeinheiten fällt beim Kunstgewerbe weg. Natürlich handelt es sich auch hier, wie in jeder Arbeit, die der Mensch verrichtet, um eine Erkenntnis der Eigenschaften jener Objekte, Materien, Instrumente etc., mit denen er im betreffenden Fall zu tun hat. Für ihre Erkenntnis, für ihre Anwendbarkeit im Alltagsleben reichen aber eben deshalb dessen normale Erfahrungen vollständig aus. Da der Gegenstand objektiv kein Pathos besitzt, kann seine Widerspiegelung auch nicht pathetisch sein.

Es handelt sich selbstredend auch hier um einen durch das Menschliche Denken errungenen Sieg über die Naturkräfte. Aber dieser Sieg ist kein schicksalhaft entscheidender, ist bloss einer der vielen

zumeist auf den ersten Blick wahrnimmt, dass er sogar sehr oft imstande ist, ebenso auf den ersten Blick, festzustellen, welchen Rang das gegebene Exemplar innerhalb seiner Gattung einnimmt, kann an dieser Struktur nichts ändern. Denn dass das Allgemeine erst aus einem Vergleich der einzelnen Exemplare gewonnen wird, dass es also nicht ein unbedingt und unmittelbar wahrgenommenes Moment der konkreten Gegenständlichkeit bildet, wie in der Architektur, schafft eben den qualitativen Strukturunterschied zwischen beiden Gruppen.

Es fehlt also hier jenes Pathos des Allgemeinen, das für die Architektur so entscheidend charakteristisch ist, und zwar in doppelter Hinsicht, sowohl als Gleichgewicht im Widerstreit bedeutender Naturmächte, wie als Zielsetzung, die je eine Gesellschaft als Ganzes betrifft. Darum kann hier die objektive Wirklichkeit, ihre Erkenntnis und deren technologische Verwendung ungestört auf der Stufe des Alltagsdenkens stehen bleiben; die Übergänge zur Verwendung wissenschaftlicher Methoden ^{im} und Maschinenzeitalter ändern an dieser Seite der Tatbestände nichts Wesentliches. Darum ist der Zweck, das konkret organisierende Prinzip eines solchen Produkts stets sein Gebrauch im Sinne des Einzelmenschen in seiner Partikularität. Es ist klar, dass beides - wie im entgegengesetzten Fall der Architektur - im Schaffen des konkreten Objekts untrennbar vereinigt ist. Dass ^{man} etwa bei den Möbeln - um einen zentral wichtigen Gegenstand des Kunstgewerbes zu nehmen - in ihren Aufbauprinzipien kein wirkliches Gewicht auf das Sichtbarwerde~~lassen~~lassen des Struktiven ~~gelegt~~ ^{gelegt} wird, sondern einerseits ihr praktischer /partikularer/ Zweck visuell zur Geltung gebracht wird; ^{das} ~~und~~ sie andererseits und zugleich mit den visuellen Werten ihrer Materie, mit der Gefälligkeit ihrer Proportionen oder mit dem Schmuck ihrer Oberfläche wirken, zeigt diesen Gegensatz genau an. Man denke an Tor oder Tür in der Architektur, die ~~den~~ ^{der} Struktur im Ganzen bedingungslos untergeordnet werden müssen, während z.B. bei einem Kasten seine Struktur hinter ~~den~~ ^{der} die sichtbare Oberfläche bildenden Türen vollständig verschwinden kann, ohne seine Gefälligkeit im mindesten zu stören. Dass die Ornamentik in der Architektur eine durchaus sekundäre Bedeutung hat, ist bekannt; es gehört aber auch nur eine geringe Vertiefung in die wesentlichen Probleme, um einzusehen, dass sowohl die Materialität ihrer Stoffe, als auch die Proportionalität ihrer Teile nur dazu da sind, um die oft geschilderten grossen ~~Zusammenhänge~~ Naturzusammenhänge in ihrer Beziehung zur menschlichen Gesellschaft deutlich zu machen. Im Kunstgewerbe treten dagegen die oben angedeuteten Momente in den Vordergrund, sie sind

- neben der Ornamentik - die wesentlichen Träger der visuell ausgelösten Emotionen, die sich mit denen der Zweckmässigkeit für ein partikulares Ziel des Alltagslebens mehr oder weniger organisch vereinigt. Alle diese Unterschiede, die sich zu Gegensätzlichkeiten steigern, ~~darf~~^{dürfen} aber das wesentlich Gemeinsame doch nicht vergessen lassen, dass es sich in beiden Fällen um Wirklichkeiten handelt, um real vorhandene Objekte, die auch vollständig abgesehen von ihren ästhetischen /oder pseudoästhetischen/ Funktionen, jene Rolle die ihnen ihr zielbewusstes Hervorbringen zuweist, restlos zu erfüllen imstande sind. Ein Schrank oder Tisch mag seine Form noch so vollständig ausserhalb jeder Sphäre des Gefallens stehen, kann als Schrank oder Tisch ebenso brauchbar sein, wie die Wohnbarkeit eines Gebäudes oder seine Benützbarkeit für Bürozwicke etc. Unabhängig ^{ist} von seinen raumschaffenden Fähigkeiten im Sinne der ~~ästhetik~~ Aesthetik.

~~ist~~

Es ist klar, dass ~~wird~~ damit zu einer eigenartigen Sphäre der Emotionen erweckenden Gegenstände gelangen, die sich von sehr vielen Gesichtspunkten mit der ästhetischen eng berührt, von ihr jedoch gerade durch das Fehlen ihrer entscheidendsten spezifischen Bestimmungen unterscheiden. Damit mündet jedoch unsere Untersuchung in eine prinzipielle Frage der Aesthetik, die so wichtig ist, dass sie unmöglich bei Gelegenheit eines noch so interessanten Detailproblems behandelt werden darf. Wir meinen jenen Komplex von Problemen, die die klassische Aesthetik unter dem Titel des Angenehmen, seiner Beziehung zum Nützlichen einerseits und zum "Schönen" ~~anderer~~ /wir gebrauchen lieber den Terminus ^Aästhetisch/ andererseits zu behandeln pflegen. Wegen der Wichtigkeit dieses Problems sowohl für die konkrete Abgrenzung und Bestimmung des Aesthetischen selbst, als auch für das genaue Umgrenzen der Rolle, die das Aesthetische in der Gesamtheit des menschlichen Lebens spielt, werden wir diesem Fragenkomplex einen eigenen Abschnitt, den letzten dieses Kapitels widmen. ^{hine solche} Diese getrennte Behandlung ist umso gerechtfertigter, als diese Phänomene zwar im Kunstgewerbe eine höchstprägnante Objektivierung erhalten, die Gesamtheit dieses Problemkomplexes jedoch weit aus allgemeiner ist, und - freilich in den verschiedenen Künsten in verschiedener Weise - das ganze Gebiet der Kunst erfasst. Vorwegnehmend und unsere früheren Betrachtungen abschliessend sei hier nur bemerkt, dass das für das Aesthetische grenzbestimmende Kriterium, das von uns so oft hervorgehobene Welt schaffen ist. Wir haben

natürlich seinerzeit in der Weltlosigkeit der anfänglichen Ornamentik doch eine vollwertige Kunst erblicken können. Es musste aber schon dort aufgezeigt werden, dass dieses echt ästhetische Wirksamwerden der Ornamentik ein Kennzeichen relativ unentwickelter Stadien der Menschheitsentwicklung sein müsste, dass die Ornamentik im Laufe der Geschichte nicht nur jene zentrale Bedeutung verliert, die sie in ihrer Frühreife besass, sondern dass auch ihre immanente ästhetische Fruchtbarkeit ständig abnehmen muss. Je stärker in den künstlerischen Bedürfnissen der Menschheit und in ihren ästhetischen Erfüllungen das Schaffen einer dem Menschsein des Menschen angemessenen "Welt", seiner eigenen Welt in den Mittelpunkt tritt, desto mehr muss die Ornamentik jene Empfindungsbasis verlieren, die sie ursprünglich ins Leben rief, die ihr zur Zeit ihrer Blüte einen unerschöpflich scheinenden Reichtum verlieh. Es ist hier nicht unsere Aufgabe das seinerzeit Ausgeführte zu wiederholen. Es genügt darauf hinzuweisen, dass jeder Hintergrund der ästhetisch befruchtenden Transzendenz der Anfangszeiten so gründlich verschwinden musste, dass selbst in Perioden, die die Kunst abermals in eine Transzendenz verankern wollten, die dementsprechend der Allegorie zustrebten, auch diese Tendenz nicht mehr der Ornamentik zugute kommen, sondern an sich weltschaffende Kunstformen zu allegorisieren trachteten. Wir begnügen uns also jetzt - vorwegnehmend - damit, das Weltschaffen als inneren Bestimmung und Grenzsetzen des Prinzips des Ästhetischen zu fixieren.

Es kann aber hier die - an sich berechnete - Frage auftauchen: zugegeben, dass die einzelnen Objekte, die das Kunstgewerbe hervorbringt, noch so weit entfernt vom Weltschaffen sein mögen, ihr Ensemble bringe aber trotzdem eine "Welt" hervor, und zwar gerade diejenige, in welcher ein sehr grosser und keineswegs bedeutungsloser Teil des menschlichen Lebens sich abspielt. Es muss deshalb in aller Kürze auch auf diese Frage, die mit dem Schaffen des architektonischen Innenraums zusammenhängt, eingegangen werden. Ist nämlich von einem Zusammenwirken der verschiedenen Möbel zu einer einheitlichen Wirkung die Rede, so kann diese ihrem Wesen nach nur eine architektonische sein. Gesamtheit und Zusammengehörigkeit einer Gruppe von solchen Gebrauchsgegenständen kann sich nur darin erweisen, dass sie in Wechselwirkung miteinander und mit dem Raum, in dem sie stehen, einen einheitlichen und einzigartigen, visuell-evokativen Raumeindruck hervorbringen. Das führt jedoch unvermeidlich zu der früheren Problemlage zurück. Denn die architektonische Raumeinheit, wie wir

Die daraus entspringende Problematik für Skulptur und Malerei haben wir bereits behandelt

- 1237 -

sehen konnten, ist eine ausserordentlich strenge, man könnte sagen, tyrannische, die ebenso wenig wie sie in ihrem eigenen Aufbau relativ selbständige Einzelheiten bildet, auch alles, was sich sonst im architektonischen Raum befindet, bedingungslos ihren eigenen Prinzipien unterordnet. Das bezieht sich, wie früher angedeutet, auch auf jede Malerei oder Skulptur, die einen architektonischen Innenraum zu schmücken entstanden ist. Die Einrichtungsgegenstände können ~~hier~~ keinesfalls eine Ausnahme bilden. Ihr Ensemble kann also nur in Erfüllung dieser Forderung wirklich, im ästhetischen Sinn zu einem Ensemble werden. Eine solche Unterordnung, eine solche einheitliche Gestaltung der Innenräume konnte sich nur sehr langsam entwickeln. In den für öffentliche Handlungen bestimmten Räumen setzten sich freilich die diesem entsprechenden Einrichtung früher durch, ~~da~~ als in den Räumen für einen persönlichen Gebrauch. In Bezug auf die letztere sagt Riegl, dass erst im Empirestil eine konsequente Durchführung der einheitlichen Organisiertheit zustande gekommen ist. Es ist nun interessant zu verfolgen, nach welchen Prinzipien diese Einheit verwirklicht wurde. Riegl betont hier vor allem die "strenge Symmetrie". Ihre Verwirklichung setzt das energische Hervorheben der Wände, die mit der Decke den Raum architektonisch "herstellen", begrenzen" voraus. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Details der Rieglschen interessanten Darlegungen anzuführen. Wir heben nur eines hervor: "So verschwinden aus dem stilgerechten Innenräumen der Empirepaläste die ungeheuren Kleiderschränke der Renaissance- und Barockzeit." Natürlich müssen die realen Bedürfnisse weiter befriedigt werden; die Garderobe wird aber so untergebracht, dass sie den Augen der Zuschauer entrückt wird. So wird in der ganzen Inneneinrichtung in Beziehung auf die praktische Nutzbarkeit visuell aufgehoben, das Ensemble hebt sich in ihrer unmittelbaren, beabsichtigten Wirkung aus dem Alltagsleben heraus. Wenn wir noch, wieder ohne auf Einzelheiten einzugehen, aus Riegls Beschreibung auf die zentrale Bedeutung der Wandgestalten besonders aufmerksam machen, so ergibt sich von selbst aus den Voraussetzungen eines architektonisch-ästhetisch intentionierten Privattraums sein repräsentativer Charakter. Das eigentliche, unmittelbare Leben in solchen Räumen wird den Widerspiegelungen eines Seins für Andere untergeordnet. /Die praktischen Bedürfnisse des Lebens können zwar nicht verschwinden, sie werden aber nach Möglichkeit versteckt, unsichtbar gemacht./

Was bedeutet aber dieses Prinzip der Repräsentation? Zweifellos: in verschiedenen Perioden, für verschiedene Klassen, Verschiedenes. Es bleibt aber in diesem ganzen Bedeutungs- und Stilwandel

ein gemeinsames Moment aufbewahrt: eine gewisse Verallgemeinerung des Menschen, der den Raum, in dem er lebt, als eine sichtbare Wirklichkeit, als ihm gehörig, als sein Wesen ausdrückend gestaltet /oder gestalten lässt/. Einerlei ob diese Tendenz immer ganz bewusst wird - sie erhebt sich oft zur vollen Bewusstheit - erhöht sie den Menschen, dessen Lebensraum ästhetisch repräsentativ wird, zum Repräsentanten seiner Klasse. Je inniger die Verbundenheit zwischen der Partikularität des Individuums und dieser Repräsentation ist, desto reiner kann der soziale Auftrag an die Architektur, an die Gestaltung und Einrichtung des Innenraums ausfallen, desto deutlicher und eundeutiger wird er, desto einheitlicher und konsequenter kann er zu einer ästhetischen Lösung führen. Es taucht hier notwendig jene Kategorie auf, die wir früher als den Gebrauch des Raums bestimmt haben: der so gestaltete und eingerichtete Raum wird vor allem zum Schauplatz repräsentativer Verhandlungen, in denen die Partikularität des Bewohners zu einer gewissen Allgemeinheit erhoben wird. Man denke an das Leber der französischen Könige, das sein Schlafzimmer in einen Raum für Staatsangelegenheiten verwandelt. Dasselbe bezieht sich auf Empfangszimmer^{Türme}, Sitzungssäle, Arbeitszimmer, die zugleich als Empfangszimmer dienen, etc. Freilich setzen diese Betrachtungen, auch bei Riegl, stillschweigend voraus, dass der betreffende Innenraum schon architektonisch auf diese Zwecke hin gebaut wurde.

Das ist im Zeitalter des entwickelten Kapitalismus bereits bloss ausnahmsweise der Fall. Die Privathäuser entstehen im steigenden Masse nach kommerziellen und technologischen Grundsätzen, die Grösse, Form, Einteilung etc. der Innenräume ordnet sich nach den Gesichtspunkten der unmittelbar praktischen Zweckmässigkeit, die freilich nach Klassenlage, Mode etc. stark modifiziert wird, jedenfalls aber auch einen spezifizierten visuellen Raumcharakter der einzelnen Innenräume wenig Rücksicht nimmt. Die völlig ausserästhetischen Tendenzen, die schon seit urdenklichen Zeiten den privaten Häuserbau bestimmt haben, werden jetzt allgemein herrschend; ihre sehr weitgehenden klassenmässigen Differenzierungen ändern an diesem Hauptschema sehr wenig. Damit verfällt aber das konkrete Ordnungsprinzip für den Innenraum und für seine Einrichtung. Diese sind nicht mehr den architektonischen Charakter eines schon an sich ästhetisch bestimmten Innenraums zu betonen, sondern können sich im günstigsten Fall einem auf ästhetisch neutrale, abstrakt partikuläre Nützlichkeiten angelegten Raum besser oder schlechter anpassen. Das bedeutet nicht, dass die so eingerichteten Innenräume nunmehr einander völlig gleich würden;

Die Innenräume entstehen der Regel nach schematisch, uniformiert, wenigstens in je einem Mietshaus.

freilich schafft ^{die} es immer stärker wirksame Herrschaft der Mode eine Tendenz zur Nivellierung, aber das Ausdemverkehrziehen des Nichtmehrmehrmodischen geht hier notwendig viel langsamer vor sich, als etwa bei der Kleidung. Selbstverständlich bedeutet dieses Absterben der ästhetischen Prinzipien in der Gestaltung privater Innenräume, bei allen erwähnten sozialen Kräften, die auf Uniformisierung drängen, doch kein völliges Gleichmachen; es bleiben noch immer starke Bestrebungen zur Differenzierung in Wirksamkeit, nur ist deren Grundcharakter immer weniger ein ästhetischer. [Obwohl wir mit einer noch so kursorischen Behandlung dieser Frage jene allgemeinen Probleme vorwegnehmend, die im letzten Abschnitt dieses Kapitels untersucht werden sollen, müssen wir auf sie kurz eingehen, um das Bild vom Kunstgewerbe auch nur einigermaßen abzurunden.]

(Die Auswahl und das ~~Rän~~ räumliche Unterbringen der Gegenstände in so beschaffenen Innenräumen kann nur von partikularen Gesichtspunkten ausgehen: jeder will ja dadurch sein Individuelles, privates Leben so praktisch, zweckmässig, angenehm, bequem, wie nur für ihn irgend möglich, einrichten. Das Gelingen oder Scheitern solcher Zielsetzungen hat vor allem rein praktische Gründe; in diesem Fall ist die Entscheidung darüber entweder rein technologisch objektiv, oder rein persönlich subjektiv; fühlt ^{sich} ein Mensch in einer gegebenen Umgebung wohl, so ist mit ihm über diese kein Streit möglich, seine partikular-subjektiven Empfindung ist hier ohne Frage die letzte Instanz. Ein wenig darüber hinausgehend zeigt jedoch die Alltagserfahrung, dass ein solches Gelingen oder Scheitern ohne sinnlich-geistig wahrnehmbare Objektivation zu erhalten vermag, auch wenn dabei von einer direkten Anwendung ästhetischer Kriterien keine Rede sein kann; wir nennen Zimmer oder Wohnungen bewohnt, persönlich oder unpersönlich, charakteristisch etc. Derartigen Urteilen liegt die Tatsache zugrunde, dass der konsequente, vom Daseinstil einer Persönlichkeit einheitlich bestimmter Gebrauch eines Wohnraums und seiner Einrichtung auch in seiner äusseren Erscheinungsweise das ihm zugrundeliegende Lebensgefühl zum Ausdruck bringt. Ist ein solches Fundament nicht vorhanden, so erscheint die Wohnung als ein "Museum" des guten oder des schlechten Geschmacks; eventuell an sich hervorragende Möbelstücke stehen in einem solchen Fall für sich, unabhängig vom Raum und sogar vom Ensemble. Sie offenbaren damit die Antinomie dieser Sphäre: entweder ein Fürsichsein, das seinen eigentlichen Zweck, den Dienst am menschlichen Leben aufhebt, oder ein Aufgehen in einem Zusammenhang, durch welchen die visuellen Werte abgeschwächt oder gar vernichtet werden.

Wenn dagegen eine lebendige Einheit im oben angedeuteten Sinne entsteht, so müssen in ihr die ästhetischen /oder pseudoästhetischen/ Werte solcher Gegenstände mehr oder weniger untergehen; sie werden zu unselbständigen Gliedern einer Ganzheit, deren Grundlage die - notwendig - partikularen Lebensbedingungen ^{und} ~~in~~ -gewohnheiten einer bestimmten Persönlichkeit bilden.

Wie wenig diese mit ästhetischen Forderungen zu tun haben, zeigen die Räume, in denen Goethe - höchst bewusst - sein wesentliches Leben geführt hat. Er sagt zu Eckermann, indem er früher auf prächtige Gebäude und Zimmer anspielt: "Meiner Natur ist es ganz zuwider. Ich bin in einer prächtigen Wohnung, wie ich sie in Karlsbad gehabt, sogleich faul und untätig. Geringe Wohnung dagegen, wie dieses schlechte Zimmer, worin wir sind, ein wenig unordentlich ordentlich, ein wenig zigeunerhaft, ist für mich das Rechte; es lässt meiner inneren Natur volle Freiheit, tätig zu sein und aus ~~ixxxxxix~~ mir selber zu schaffen". Oder in einem anderen Zusammenhang sehr ähnlich: "...alle Arten von Bequemlichkeit sind eigentlich ganz gegen meine Natur. Sie sehen in meinem Zimmer kein Sofa; ich sitze immer in meinem alten hölzernen Stuhl und habe erst seit einigen Wochen eine Art Lehne für den Kopf anfügen lassen. Eine Umgebung von bequemen, geschmackvollen Möbeln hebt mein Denken auf und versetzt mich in einen behaglichen passiven Zustand... prächtige Zimmer und elegantes Hausgerät /sind/ etwas für Leute, die keine Gedanken haben und haben mögen." Auch hier liessen sich die Beispiele beliebig vermehren. Für unsere Zwecke ist jedoch bloss die ~~ixxxxxix~~ Einsicht in die einmalige, an eine bestimmte Person gebundene Partikularität eines solchen Ensembles von Wichtigkeit. Denn so stark die Wohnräume Goethes auf jeden, der ihn kennt und liebt, wirken, und zwar gerade mit jenem Stimmungsgehalt, den er selbst so klar schildert, so ist es doch klar, dass hier gerade die partikularen Züge seiner Persönlichkeit in Erscheinung treten. Vom Standpunkt seines Dichtertums, der welthistorischen Bedeutung seines Wesens ist es zugleich notwendig und zufällig, dass er in einer solchen Umgebung am liebsten gelebt und gearbeitet hat. Wir haben in früheren Betrachtungen darauf hingewiesen, dass bei jedem grossen künstlerischen Lebenswerke die Partikularität des Menschen die unumgängliche Basis der Produktion bildet, allerdings so, dass auf dem ^{Weg} ~~Bild~~ über ^{den} Schaffensprozess zum Werk diese Züge nur in einer aufgehobenen Form, nur teilweise aufbewahrt bleiben. ^{das} Das hängt von dem inneren Aufbau einer jeden Kunst - mit Ausnahme des Architektonischen - ab, wie die Partikularität in die lebendige Widersprüchlich-

lichkeit zum Allgemeinen /Gesellschaftlichen, Menschheitlichen/ einbezogen wird und in dieser Dialektik sich zur künstlerischen Besonderheit erhebt. Die prinzipiell nur eine Bejahung ausdrückende Architektur kann zwar die Partikularität verschwinden lassen, aber nicht in dieser Weise aufheben. Das bezieht sich natürlich ^{nur} auf das jetzt behandelte Ensemble ebenfalls. Das Inerscheintreten eines solchen Ensembles, dem die Dialektik des Partikularen fehlen muss, drückt deshalb unweigerlich gerade die Partikularität dessen aus, der es ins Leben gerufen hat, und nichts, was darüber hinausgehen würde. So wird hier der eben gezeigte Weg in der entgegengesetzten Richtung zurückgelegt: von der Kenntnis des Werks und der dazu gehörigen Dichterpersönlichkeit führt er zurück zur partikularen Individualität. Denn für den, der Goethe überhaupt nicht kennt, kann hier zwar das Bild eines ~~k~~ von einem klugen und fleissigen Menschen bewohnten und zweckmässig gebrauchten Raums entstehen; die Vorstellung von der Grösse Goethes muss aber fertig mitgebracht werden, damit die eigentliche Wirkung entstehe; was deutlich auf den von uns gemeinten ~~Stillstand~~ ^{Stil} zeigt: die hier entstehende Stimmungseinheit, der sich hier entfaltende Stimmungsgehalt etc. ist die Ausstrahlung einer persönlichen Partikularität, nicht die ästhetische Objektivation eines schöpferischen Prozesses, der wir im Schaffen eines architektonisch-ästhetischen Innenraums begegnen, wo eben infolge der inneren Gesetzlichkeit der architektonischen Mimesis die Erfüllung des sozialen Auftrags alle Momente der Partikularität, die in seiner Ausbildung mitgewirkt hat, ^{haben} verschlingt, zum Verschwinden bringt, um das gesellschaftlich-geschichtlich Gemeinsame in seiner reinen und konkreten Form erscheinen zu lassen. Unsere früher angekündigte theoretische Analyse solcher und ähnlicher Tatbestände wird die Aufgabe haben, zu zeigen, dass es sich dabei um die Abgrenzung wichtiger Gebiete des menschlichen Lebens handelt, nicht um das Statuieren hierarchischer Wertungen, wie es bei solchen Problemen in der idealistischen Ästhetik der Fall zu sein pflegt.

IV.

Garten

Die zweite wichtige Gruppe von ästhetischen /oder pseudo-ästhetischen) Phänomenen, in denen ähnliche Formen der Mimesis vorkommen, ist der Garten. Seine Stellung im System der Lebenserscheinungen,

von menschlichen Aktivitäten und ihren Objektivierungen weist sogleich auf den ersten Anblick wichtige Verwandtschaften mit der Architektur auf. So ist der Garten, ebenso wie jeder Bau, vor allem eine Wirklichkeit, deren erkenntnistheoretisch angesehene Existenz davon, ob sie ästhetisch beschaffen ist, völlig unberührt bleibt. Der Garten ist ebenso wie die Architektur aus rein praktischen Lebensbedürfnissen entstanden und auch im Laufe der späteren Entwicklung bleibt die überwältigende Mehrheit der Gärten von diesem Gesichtspunkt wesentlich unberührt /Gemüsegärten etc./ Natürlich spielen die Lustgefühle, die die Praxis des Hervorbringens, der Gebrauch der Produkte, der in der Produktion erfochtene Sieg über die Natur etc. auslösen, eine nicht unwesentliche Rolle in der Genesis des Gartens im Sinne der Ästhetik. Und noch darüber hinaus scheint es für sicher, dass die ersten Prinzipien der Regelung der organischen Natur, die Ordnen der Pflanzen in regelmässige Linien, geometrisch abgezeichnete Formen der einzelnen Beete, oft des ganzen Gartens aus Gründen der besseren Nutzbarkeit entstanden und erst sehr allmählich zu Aufbauprinzipien einer ästhetischen Gestaltung geworden sind. Die Dialektik der gedoppelten Mimesis muss also auch hier die herrschende sein: eine dem Wesen nach desanthropomorphisierende Widerspiegelung der objektiven Gesetze des Wachstums und Gedeihens der Pflanzen im Dienste einer Zielsetzung, die aus gesellschaftlichen Gründen entstanden ist, wird dann von ästhetischen Kategorien reproduziert und entsprechend umgeformt. Wie weit diese desanthropomorphisierende Widerspiegelung sich auf das Niveau der Wissenschaftlichkeit erhebt oder auf dem der alltäglichen, handwerklichen Praxis stehen bleibt, spielt für die ästhetischen Probleme eine geringere Rolle als ^{in der} die Architektur; Gärten, die aus rein wissenschaftlichen Erwägungen entstanden und geleitet werden, kommen für unsere Betrachtungen gar nicht in Frage.

Wichtig bleibt nur die Tatsache, dass der ästhetische Gesichtspunkt bloss auf einen relativ geringen Teil der Gärten überhaupt anwendbar ist. Es kommt also auch hier darauf an, zu zeigen, wie auf der Basis jener gesellschaftlichen Bedürfnisse, die den Nutzgarten hervorgebracht haben, jene Emotionen entstehen, die sich allmählich zum sozialen Auftrag für den Garten im ästhetischen Sinn verdichten. Um diese richtig zu begreifen, muss ~~xxx~~ noch eine gemeinsame Eigenschaft von Garten und Architektur festgehalten werden: aus dem in beiden gleicherweise obwaltenden Wirklichkeitscharakter folgt, dass sie gleicherweise unfähig sind, etwas Negatives auszudrücken.

Soweit ein Garten Empfindungen auslöst, müssen diese einen positiven, einen bejahenden Gehalt haben. Für Wirklichkeit kann die für jede rein mimetische Kunst grundlegende Feststellung von Aristoteles, dass in ihr etwas Lustbringendes wirken könne, was im Leben abstossend wäre, nicht gelten. Bejahung oder Verneinung des ausgelösten Empfindungsgehalts ist direkt und restlos Bejahung oder Verneinung der Sache selbst, die der in Frage kommenden Wirklichkeit, so wie sie ist. Trotz dieser bis tief ins Wesen reichenden Ähnlichkeiten schafft aber der Charakter beider Wirklichkeiten, die Tatsache, dass die eine ~~organisch~~ eine organische, die andere eine unorganische ist, auch wesentliche Unterschiede. So entscheidend das Eingreifen der Erkenntnis und Zwecksetzung des Menschen in die organische Welt auch sei, - Pflanzenarten werden auf fremden Boden überführt, ja völlig neue gezüchtet - ist der menschliche Einfluss auf die organische Welt typischerweise mehr ein Vorausgehendes und klug gelenktes Gewährenlassen des Lebens, als ein radikales und brutales Ummodelln; die Naturformen mögen noch so sehr ~~veredelt~~ ^{veredelt} bleiben, die einzelnen Pflanzen bleiben lebende und sich aus eigener Gesetzlichkeit entwickelnde organische Individualitäten. Das Ideal Bacons, dass im Garten durch wohlberechnete Anlagen und Abwechslung in der Auswahl der Pflanzen ein ewiger Frühling entstehe, drückt diese Möglichkeit plastisch aus.¹⁾ Dagegen kann jene Herrschaft des Menschen über die Naturkräfte, die für die Architektur ausschlaggebend geworden ist, nur so zur Gestaltung gelangen, dass jedes von der Natur gegebene stoffliche Element eine es völlig umwälzende Umarbeitung erfährt, Formen erhält, für die es in der Natur keine Analogie gibt; denn nur so können, die an sich unsichtbaren Naturzwecke ^{mächte} in ihrer ausbalancierten Statik ihrer Widerstreit ^{ein} zur visuellen Auslösung von Emotionen ~~bevorzugt~~ ^{den} ~~stellen~~. Mit diesem sozusagen stofflichen Unterschied hängt es auch zusammen, dass der Garten von sich aus nie jene gesellschaftlich verallgemeinernde Pathetik erhält, die für das Bauen im ästhetischen Sinn charakteristisch ist.

Dieses Aufbewahrtbleiben der ursprünglichen Naturformen im Garten führt zur fundamentalen Antinomie in seinem Wesen, woraus - im Gegensatz zur Architektur - zwei einander schroff widersprechende Typen des sozialen Auftrags entstehen; demzufolge die Geschichte des Gartens äusserst divergente, einander schroff widersprechende Tendenzen aufweist. Deren wirkliche Behandlung, das Aufdecken ihrer jeweiligen konkret gesellschaftlich-geschichtlichen Ursachen, gehört

naturgemäss in den historisch materialistischen Teil der Aesthetik. Indessen begegnen wir auch hier, wie früher bei verschiedenen ganz andern Problemen, dem allgemein theoretisch~~x~~ höchst wichtigen Tatbestand, dass eine derartige historische Differenzierung sachlich unmöglich wäre, würde sie nicht in den ästhetischen Fundamenten des ~~Gartens~~^{Gartens}, in seine^m notwendigen und möglichen Einwirkungen auf den Menschen begründet sein. Dem historisch-materialistischen Problem liegt also ein fundamentales ~~Problem~~ Faktum der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zu Grunde, ein Problem, das nur dialektisch-materialistisch zur Lösung gebracht werden kann. Wir werden uns im folgenden mit diesem Aspekte der erwähnten Antinomie beschäftigen und auf die historische Problematik nur dort und so weit andeutungsweise eingehen, wo und wie^{weit} dies im Interesse der allgemein theoretischen Klärung unumgänglich notwendig wird.

Diese Antinomie selbst zeigt, wie verschieden - trotz ihrer wichtigsten Zusammengehörigkeiten - die ästhetische Beschaffenheit ~~(en)~~ des Gartens und der der Architektur ist. Die Werke der Architektur drück

nämlich immer und ausnahmslos in ihrem erscheinenden Wesen das Produziertsein ^{von} der Menschenhand aus. Es ist eine geistvolle Beobachtung Simmels, dass das Gebaute erst in seinem Verfall, erst bei Verlust seiner eigentlichen tragenden Einheit, als Ruine sich dem Ansehen eines Naturprodukts anzunähern beginnt.²⁾ Dagegen bedarf es höchst komplizierter Operationen, wie etwa in den französischen Barockgärten, um dem Ganzen und speziell dem ^{von} Teil des Gartens den Charakter der naturhaften Gewachsenheit zu nehmen. Da aber, trotz dieses untilgbaren Scheins der Natürlichkeit, der Garten doch ein Produkt der hochentwickelten gesellschaftlich-geschichtlichen Tätigkeit der Menschen ist, liegt der Kern der hier untersuchten Antinomik im ästhetischen Wesen des Gartenbaus selbst: nämlich ob er als einen Teil der Architektur empfunden wird, wobei seine ganze Anlage darauf gerichtet ist, für die Produkte dieser eine ihrer würdige, ihre innersten Prinzipien hervorhebende und ergänzende, an diese heranführende Umgebung zu schaffen, oder ob das naturhafte Moment zum übergreifenden wird. In diesem Fall soll eine, künstlich geschaffene, Landschaft das Primäre sein, das das Gebäude in einen allgemeinen Naturzusammenhang einfügt. Words^{worth} und Colerige meinen, "dass das Haus und sein Garten zu der Landschaft gehören müsse und nicht die Landschaft ein Anhängsel des Hauses sei."³⁾

Es ist nicht hier der Ort auf die verschiedenen Probleme einzugehen, die sich aus dieser Antinomie ergeben. Es sei nur darauf

*5 Pflanzen-
leben*

hingewiesen, dass die Stelle des Einzelnen in der ästhetischen Besonderheit des Gartens anderer Art ist, als in der Architektur, ^{was} bei der gemeinsamen, jede Verneinung ausschliessenden, rein bejahenden Wesen beider das Problem der Partikularität zugespitzt ~~macht~~. Die unorganische Struktur der Architektur erleichtert die bedingungslose Herrschaft der Allgemeinheit, den uns bereits bekannten Tatbestand, dass jede Einzelheit in ihr nur durch die Funktion im Gesamtzusammenhang ästhetisch vorhanden ist und keinen Anspruch selbst auf eine Widerspruchsvolle, aufgehobene Sonderexistenz erheben darf. Sobald es sich um Gegenstände der organischen Natur handelt, deren Dasein als Individualität niemals so radikal verschwinden kann, wie die von eigens auf die Gesamtkomposition ~~xxx~~ angelegten Artefakten, drückt die hier entstehende Antinomik immer energischer in den Vordergrund. Dementsprechend formuliert Ammanati das Prinzip des architektonischen Gartens so: "Die Dinge, die gemauert werden, müssen Führer sein und überlegen denen, die gepflanzt werden."¹⁾ Und Wölflin betrachtet die so entstehende Lage für die Pflanzen der Barockgärten in folgender Weise: "Der einzelne Baum hat keine Bedeutung. Das Individuum geht auf im Zusammenwirken mit anderen. Es erscheinen jene gewaltigen Gruppen von immergrünen Eichen, die dicht zusammengedrängt und von hohen geschnittenen Lorbeerhecken umfasst den Charakter der italienischen Villa wesentlich bedingen."²⁾ Hält man sich dagegen an die Gartenbeschreibungen seit dem 18. Jahrhundert, so wird die echte Begeisterung gerade durch den Eindruck entfacht, dass man nicht einem Menschenwerk gegenüberstehe, sondern es mit der freien Selbstentfaltung der Natur, sowohl im Ganzen, wie in sämtlichen Einzelheiten zu tun haben. Rousseaus Julie gibt zwar zu, dass die Natur alles gemacht habe, allerdings unter ihrer Aufsicht; es sei im Garten nichts vorhanden, was sie nicht angeordnet hätte.³⁾ Es bedarf keines Kommentars, dass bei der Absicht, die menschliche Leitung im fertigen Garten verschwinden zu lassen, jedes einzelne Gewächs jene Selbständigkeit, Eigenberechtigung seines Daseins behaupten muss, die es in der Natur selbst einnehmen würde. Auf die Probleme der so entstehenden Kompositionen, auf die der Partikularität, die daraus erwachsen, kommen wir später zurück.

Schon diese kursorische Skizze der zentralen Antinomie der Gartenkunst zeigt, dass entgegengesetzte Tendenzen in ihr viel schroffer aufeinanderstossen müssen, als in jeder anderen Kunstgattung. Natürlich gibt es auch hier Entwicklungen voller Übergänge,

die sich im wesentlichen, mit qualitativen Steigerungen, auf derselben Linie bewegen. Wenn aber der gesellschaftlich-geschichtliche Wandel den sozialen Auftrag von einem Pol auf den anderen überträgt, entstehen Schöpfungen, die einander weitaus ausschliesslicher, weitaus radikaler gegenüberstehen, als sonst im ganzen Gebiet der Kunst. Damit ist nicht die subjektive ^{Polemik} Vervollendung gemeint, die Richtungsänderungen in der Kunst zu begleichen pflegt. Das leidenschaftliche Durchsetzenwollen der Forderungen des Tages ist zumeist mit einer ebenso leidenschaftlichen Verneinung des Gestern verbunden. Jedoch erscheinen in den anderen Künsten der Regel nach von einer bestimmten zeitlichen Distanz aus diese Gegensätze für die Nachwelt bei weitem nicht so entschieden, das Vergangene verneinend, als es den Zeitgenossen schien. Auch dann nicht, wenn hinter der künstlerischen Wendung ein Sichablösen verschiedener, einander feindlichen Klassen im Machtkampf miteinander stehen. So hebt sich die spezifisch bürgerliche Kunst seit dem 17.-18. Jahrhundert scharf von ihren Vorgängern, den Kunstrichtungen des höfischen Absolutismus ab. Die holländische Landschaft-, u. Interieur- und Stillebenmalerei stiftet geradezu neue Genre, ebenso wie der bürgerliche Roman dieser Zeit. Jedoch der sogenannte englische Garten, der genetisch angesehen denselben gesellschaftlich-geschichtlichen Bedürfnissen sein Entstehen und seine Blüte verdankt, verneint mit einer ganz anderen Qualität in der Ablehnung das Vorhergegangene. Hier ist wirklich ein radikaler Bruch vorhanden, der auch aus der weiten Perspektive der abgelaufenen Entwicklung, nach längst ausgekämpftem Widerstreit als Bruch erscheinen muss. Hier offenbart sich also in historischer Form das, was wir theoretisch als Antinomik im Wesen der Gartenkunst bezeichnet haben.

Die wesentlichen Prinzipien der beiden gegensätzlichen Konzeptionen haben wir bereits angedeutet. Es kommt bloss noch auf eine kurze Zusammenfassung des Wesens von jedem Pole an. Naturgemäss haben wir über die Gartenkunst längst vergangener Zeiten relativ wenige Dokumente; diese scheinen jedoch darauf hinzuweisen, dass die Gärten Ägyptens und Vorderasiens eben jenem Typus zuneigten, der den Garten als einen Teil, als ein untergeordnetes Moment der Architektur auffasst. Da diese Gesinnung sich ganz eindeutig in der Renaissance und vor allem im Barock äusserte, können wir uns darauf beschränken, die konzentrierte und prägnante Charakteristik Wölflins anzuführen. Den Ausgangspunkt bildet die Feststellung: "der gesamte Garten steht

unter der Herrschaft eines architektonischen Geistes." Das hat schon die Renaissance zustandegebracht: "Der Gartenbau der hohen Renaissance hatte bereits alle Motive der Natur, die Hebungen des Terrains, den Baumschlag, das Wasser, stilisiert, die verschiedenartigen Teile des Gartens gesondert, jede einzelne Räumlichkeit tektonisch gefasst." Der Fortschritt, den die Barockzeit brachte, bestand vor allem darin, dass die "Einheit der Komposition" in einer qualitativ konsequenteren Weise durchgeführt wurde: "Der Barock fügt sich nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich. Er sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen: ein durchgehendes Hauptmotiv, herrschende Prospekte, alles Einzelne nach seiner Stellung zum Ganzen gestimmt und auf seine Wirkung im Ganzen gerechnet, die Achse des herrschaftlichen Wohngebäudes auch für den Garten festgehalten, Pavillons und Casinos nicht zufällig zerstreut oder in eine Ecke verwiesen, sondern in der Mittenlinie liegend oder rechts und links von ihr, überall symmetrische Entsprechung." Es ist sicher kein Zufall, dass die Gipfelleistungen dieser Stilrichtung bei Willen auf Hügeln entstehen; denn hier ist die Aufgabe gestellt, eine ganze, in sich geschlossene, das Gebäude umgebende Landschaft auf eine visuell übersichtliche und in dieser Übersichtlichkeit Emotionen evozierende Einheit zu bringen. Ein in sich und mit dem Bauwerk zusammengehöriges Teil der Natur wird völlig dem Willen des Menschen unterworfen, das ganze Stück Natur erscheint nunmehr als bewusst geplantes und durchgeführtes Menschenwerk; nicht nur die Terrassen geben dem Hügel eine ganz neue, aus menschlichen Bedürfnissen entstehende Form und Gliederung, ~~somit~~ nicht nur die vorhandene und geordnete Pflanzenwelt fügt sich restlos in den von der Architektur geschaffenen Rahmen ein, nicht nur das Wasser verwandelt sich aus einer Naturkraft in ein vom Menschen dekorativ, ja sogar spielerisch verwendetes Motiv dieses neuen Gebildes, aber auch die organische Totalität all dieser Momente ergibt etwas, zwar aus Naturelementen Bestehendes, aber der Natur gegenüber qualitativ Neues, etwas, wofür in ihr ebenso wenig eine Analogie zu finden ist, wie ^{in der} für die Architektur selbst.

Wölflin macht mit Recht darauf aufmerksam, dass diese restlose Unterwerfung des aus der Landschaft herausgehobenen Stückes der Natur unter die Gesetze der menschlichen Gesellschaft, vermittelt durch die Architektur, auch ihrer letzten Absicht nach keine exklusive, keine absolute ist. Denn diese Totalität, die in diesem Fall Villa und Garten zusammen in Bearbeitung ihres Naturfundaments, des

Hügels, konstituieren, ist stets nur eine intensive Totalität innerhalb der extensiven, die die umgebende Natur vorstellt. Einerseits hat der Garten selbst eine solche Umgebung, gleichviel ob sie ein nicht mehr architektonisch geordneter Park ist, oder die dem Menschen nicht mehr untergeordnete Natur selbst, andererseits sind Villa und Garten darauf angelegt, möglichst günstige Aussichtspunkte auf die umgebende Landschaft zu eröffnen. Aus alledem folgt, dass das, was der nach rein architektonischen Prinzipien gestaltete Garten evoziert, weit über sein architektonisches Wesen hinausweist, ins Malerische umschlägt. "Der Barock", sagt Wölflin "stilisierte die Natur, um ihr die grosse Haltung und gemessene Würde zu geben, wie sie jenes Zeitalter verlangte. Der Park aber geht nicht aus im Architektonischen: das Unendliche wird mit in die Komposition hineingezogen und so war es möglich, dass gerade an und mit diesem Gartenstil die moderne Landschaftsmalerei, ein Poussin und Dughet sich entwickelte." ⁸⁾ Damit ist freilich die Herrschaft des Architektonischen keineswegs aufgehoben. Denn in seinen eigenen Gestaltungen selbst finden sich sehr oft Fälle eines solchen Hinauswachsens über das bauliche Raumschaffen im engeren Sinn. Man denke bloss an die Effekte, die - jede in ihrer Art - die Kuppel der Santa Maria del Fiore in Florenz oder der Peterskirche in Rom aus grosser Ferne, durch ihr "Schweben" über dem Häusermeer der Städte auslösen. Solche Feststellungen erschüttern aber den grundlegenden Tatbestand dieses Gartentyps nicht im Geringsten. Sie zeigen bloss, dass das Spezifische eines wie hier geschildert beschaffenen sozialen Auftrags den Garten nicht nur völlig durchdringt, seine Seinskategorien im ästhetisch-mimetische, seine Allgemeinheit und Einzelheit in ästhetische Besonderheit verwandelt, sondern zugleich die vom Ganzen evozierten Emotionen auf eine Höhe hebt, in der sie sich zu einer "Welt", einer Welt des Menschen erweitern und verinnerlichen können.

Es wäre aber theoretisch falsch, bei aller Anerkennung des ästhetischen Wesens, der künstlerischen Homogenität, Totalität und Einheitlichkeit solcher Gipfelleistungen der Gartenkunst zu übersehen, dass ihre Grundparadoxien, die ihre zugrundeliegende Antinomik auch hier ~~unmöglich~~ unmöglich vollständig verschwinden kann. Diese kommt einerseits darin zum Vorschein, dass die vollkommene Subordination der Pflanzenwelt den Postulaten des Architektonischen sehr oft auch ihre problematischen Seiten zum Ausdruck bringen muss. Natürlich ist der Spielraum für günstige Lösungen hier grösser, als es eine extreme Dogmatik annehmen dürfte. Besonders bei relativ kleineren

inneren Gärten, z.B. bei mit Pflanzen geschmückten Höfen sind solche Vereinigungen der antinomischen Prinzipien zu glücklichen Lösungen durchaus möglich; etwa ein alleinstehender alter Baum inmitten der Kreuzgänge eines Klosterhofes kann ~~sich~~, ohne sein organisch-pflanzliches Wesen aufzugeben, durchaus als Moment der Gesamtarchitektur erscheinen; ein schönes Beispiel einer solchen Lösung ist etwa der Myrthenhof in der Alhambra /Granada/. Schwerer lösbare Probleme wirft die Weiterentwicklung des Barockgartens vor allem in Frankreich auf. Marie Luise Gothein fasst die diesbezüglichen Anschauungen der Theoretiker und Praktiker dieser Etappe der Gartenkunst so zusammen, dass es sich im Gegensatz "zur italienischen gemauerten Architektur" um eine "Pflanzenarchitektur" handelt.⁹⁾ Ästhetisch angesehen zeigt die Änderung in zwei Hauptmomente. Erstens wird die Terrassenbildung der italienischen Barockgärten verworfen, eine Ebene höchstens mit sanften Steigungen wird bevorzugt. Es ist klar, dass damit gerade die grosszügige Pathetik in der Unterwerfung unter die Bedürfnisse der Menschen verloren gehen muss. Zweitens sind in der Konstruktion einer "Pflanzenarchitektur" schon an sich Tendenzen zur Kleinlichkeit und Willkür verborgen. Denn die Vergewaltigung des pflanzlichen Prinzips ist zwar weitaus krasser und offenkundiger als die blosse Subsumption seines Erscheinens unter die Macht des "Gemauerten", jedoch eben darum fehlt in ihr jene Spannung, die zur Monumentalität der italienischen Barockgärten so viel beigetragen hat und eben darum kann diese absolute Herrschaft leicht, mitunter ganz übergangslos, in eine blosse Künstlichkeit, ins leer Spielerische umschlagen.

Joh. N. W.

Andererseits - und darin kommen tiefer liegende Eigentümlichkeiten des sozialen Auftrags zum Vorschein - zeigt sich in alledem, dass die prinzipielle Fundiertheit im gesellschaftlich Gemeinsamen und Allgemeinen selbst in dem am reinsten aus dem Geist der Architektur geschaffenen Gärten bei weitem nicht so solid und selbstverständlich-spontan ist, wie in der Architektur selbst. Darin konkretisiert sich unsere frühere Feststellung, dass der Spielraum einer gesellschaftlich verallgemeinernden Pathetik im Gartenbau viel enger ist, als in der Architektur selbst. Die Gefahr des Abgleitens ins rein Private und Partikuläre ist hier weitaus imminenter als dort. Es ist im Rahmen dieser Arbeit natürlich unmöglich, solche Unterschiede detailliert zu behandeln. Wir begnügen uns mit dem Hinweis darauf, dass die Repräsentanz, die bei allen nicht rein öffentlichen Bauten die ästhetische Erhebung über die Partikularität vermittelt, inhaltlich angesehen fast immer labilen Charakter ist;

d.h. sie kann unversehens aus dem wirklich R_epräsentativen einer aktuellen gesellschaftlichen Allgemeinheit, mag diese vom Standpunkt der Nachwelt noch so konventionell, noch so standesgemäss beschränkt etc. erscheinen - in eine rein private, bedeutungslose V_ergnügung ^{her}abgleiten. In einer solchen Allgemeinheit gilt diese Feststellung freilich gleicherweise für Architektur und G_arten. Jedoch bei letzterem verdichtet sich eine solche Tendenz zum bloss Privaten, zum rein Partikularen viel leichter zu einem die Formung bestimmenden sozialen Auftrag, als beim Ersteren. Die umfassende Monographie M.L.Gothens bringt viele Beispiele dafür, wie solche Momente schon in Italien bestimmte Teile des G_artenbaus in dieser Richtung determinieren; so können ^{wir} von einem hohen verdeckten G_ang in einem Ziergarten, wo die darin V_eirrten plötzlich von oben mit Wasser begossen werden, so von Labyrinth, aus denen man ohne Hilfe keinen Ausgang finden kann, usw. Diese Tendenz verstärkt sich im französischen G_arten; seine verschlungenen Wege zwischen gerade geschnittenen Bäumen und Hecken erwecken oft den Eindruck, dass ihr sozialer Auftrag weniger architektonisch-ästhetisch war, als das Schaffen eines geeigneten Rendez-vousplatzes für möglichst viele L_ebespaare. Solche Tendenzen liessen sich überall nachweisen, als Zeichen dafür, dass die von uns vorangestellte Antinomik der Gartenkunst auch in ihrem überwiegend architektonisch orientierten Typus wirksam bleibt.

Wie überall in der ästhetischen Sphäre, zeigt sich auch hier eine merkwürdige, auffallende, jedoch keineswegs zufällige Konvergenz zwischen den vom Material der Kunst vorgeschriebenen Möglichkeiten und ~~zwischen~~ dem Charakter des sozialen Auftrags. Wir sehen bei diesem eine Labilität, eine starke Neigung zum Hinabgleiten in die bloss Partikularität, der in jenem die Schwierigkeit entspricht, das organische D_asein der Pflanzenwelt, sowohl als relative Totalität, wie als Einzelheit, in den R_eahmen einer ästhetischen Homogenität einzufügen. Es scheint einleuchtend zu sein, dass es sich dabei um die polarisierte ~~Aus~~Ausserungsweise eines einheitlichen Phänomens handelt, um eine Mimesis des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur auf einer Stufe, die für das Durchdringen des so entstehenden mimetischen G_ebildes mit den Prinzipien des ästhetisch evokativen Anthropomorphisierens nur problematisch günstig ist. Dass diese mögliche ästhetische Ungunst sowohl in den Möglichkeiten der menschlichen Bearbeitung, wie in denen des bearbeiteten Stoffes steckt, erhält sich als Zusammengehörigkeit, wenn man gerade an dem Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur als G_ebiet dieser tätigen Subjektivität

und dieser eigenartigen Objektswelt denkt, deren innige Wechselwirkung schon im vorästhetischen Stadium begründet ist.

Die wichtigsten Prinzipien des anderen Poles unserer Antinomie haben wir bereits angedeutet, sodass unsere Ausführungen nur ihr genaueres Bestimmen bezwecken können. In extremster Fassung würde dieser Standpunkt die Forderung in sich fassen, dass die menschliche Aktivität, die Unterwerfung der Natur unter ihre Bedürfnisse aus dem, was als Garten, Park etc. in Erscheinung tritt, völlig eliminiert sei. Das ist natürlich von vornherein unmöglich - es widerspricht ja den Existenzbedingungen des Gartens - und gerade infolge dieser Unmöglichkeit, veräint mit der eben dargelegten Forderung entsteht hier der Gegenpol unserer Antinomik. ^{Er} Sie entstand im früher geschilderten Fall daraus, dass die menschlichen Bedürfnisse, die sich objektiviert im Begriff der Architektur zusammenfassen, für den zu formenden Naturstoff der Pflanzenwelt entweder zu eng oder zu weit war, d.h. dass sie diesen - in extremen Fällen - entweder nur mit willkürlichen, vergewaltigenden Mitteln oder überhaupt nicht zu erfassen vermögen. <sup>Vom an-
deren Pol</sup> Hier ^{Von der Gartenkunst} handelt es sich ~~gegen~~ darum, dass der neue, völlig entgegengesetzte soziale Auftrag aus sich selbst keine eindeutigen, ja auch nur deutlichen Kriterien der Formung zu entwickeln imstande ist. Wir haben uns früher auf Rousseau berufen, dessen Julie, als sein Sprachrohr in diesem Falle, einen gedoppelten ästhetischen Masstab angibt: einerseits sei der Garten eine reine Selbstentfaltung der Natur, andererseits und zugleich wäre in diesem alles von ihr angeordnet und geleitet. Es liegt in der Natur der Sache, dass keines der so bestimmten Kriterien einer echten Konkretisierung fähig ist. Das liegt aber nicht an einer gedanklichen Verschwommenheit der Rousseauischen Argumentation. Die Bestimmung, die etwa Home gibt, zeigt in dieser Hinsicht eine ausserordentlich verwandte Struktur: "Da der Gartenbau nicht eine erfindende Kunst, sondern eine Nachahmung der Natur, oder vielmehr die Natur selbst, nur verschönert, ist, so folgt notwendig, dass alles Unnatürliche mit Verachtung verworfen werden muss."¹⁾ Auf das negative Moment in Homes Betrachtung kommen wir alsbald zurück. Hier ist nur wichtig, festzustellen, dass er die Nachahmung der Natur, die Natur selbst und das Verschönern derselben in einem Atem nebeneinander als eine einheitliche Aufgabe stellt, ohne auch nur an die Möglichkeit zu denken, dass diese Bestimmungen einander widersprechen könnten. Eine derartige theoretische Sorglosigkeit gerade an der entscheidenden Stelle, die das Wesen des

Gartens begrifflich umreißen, seine ästhetisch richtige Form von den Abirrungen des G_esbhmacks genau trennen soll, weist darauf hin, dass im Entstehen dieses ~~typischen~~ Typus und seiner theoretischen Begründung derart übermächtige soziale Kräfte am Werke waren, die jedes Bedenken in Bezug auf Durchdachtheit oder Unklarheit einfach weschwemmte.ⁿ

Wir haben uns mit dieser Umwälzung der Denk- und Empfindungsweise der Menschen bereits bei Gelegenheit der Musik und der Architektur befasst. Hier kommt es bloss darauf an, jene spezifischen Züge an ihnen herauszuarbeiten, die das ästhetische Wesen dieses Poles der G_ertenkunst besonders charakterisieren. Die dafür entscheidenden Motive in der Umwandlungsperiode sind zwei miteinander eng verknüpfte: das erste ist die alles übertönende pathetische Bedeutung der Natur - des naturgemässen Lebens und seines heftig bekämpften G_egensatzes zur Künstlichkeit x - in der gesamten Weltanschauung der neuen Klasse des Bürgertums; das zweite ist ~~xx~~ die ~~weden-~~falls pathetische B_etonung, die die eigene B_erechtigung des Menschen - unabhängig von seiner Zugehörigkeit zu einem Stamm - ~~erhält~~nd erhält; die V_erklärung des Eigenwerts der Persönlichkeit auch in ihrer natugegebenen Partikularität, das leidenschaftliche Bekämpfen eines jeden Hindernisses für ihre unbeschränkte Entfaltung. Das weltanschauliche Verbindungsglied beider Motivenreihen - das freilich auf verschiedenen Etappen, von verschiedenen Strömungen etc. sehr verschieden, ja oft geradezu gegensätzlich formuliert wurde, ist die Überzeugung, dass ein einfaches Entfernen der künstlichen Institutionen, Regeln, etc. die in den feudal-absolutistischen Gesellschaften das ganze Leben beherrschen, genügen würde, um der Natur /und mit ihr, in ihr dem Menschen / auf allen G_ebieten des Daseins zu ihrem Rechten zu verhelfen. So locker zusammenhängend, ja äusserst widerspruchsvoll diese T_endenzen aussehen, wenn man sie rein gedankenmässig fasst, so kohärent sind sie von der Seite des gesellschaftlichen Seins betrachtet. Denn letzten Endes steht hinter ihnen die Forderung nach der unbegrenzten Entwicklung jener Produktivkräfte, die die Ausbreitung und das E_rstarken der kapitalistischen „Inseln“ in der feudalen Gesellschaft entfesselte, deren unerlässliche Voraussetzung das Entfernen jener Hindernisse bildet, die von staatlichen, gesellschaftlichen etc. Verhältnissen ihnen in den Weg gelegt waren. Je klarer jedoch sich diese seinsmässige Einheit abzeichnet, desto notwendiger erscheint die Zweideutigkeit in den gedanklichen B_estimmungen, die sie ideologisch durchzusetzen berufen sind. Am auffallendsten ist diese Lage

bei Inhalt und Umfang des Begriffs der Natur; die einheitliche Pathetik in seinem Empfindungsgehalt verdeckt eine ausserordentliche Heterogenität, ja Gegensetzlichkeit in seinem Denkinhalt. Diese paradoxe Situation erklärt sich schon daraus, dass ja ~~im~~ die "künstliche" Welt des Feudalabsolutismus, ^{ihre} ~~ihre~~ gedanklich ebenfalls heterogene, aber auf dem Boden der Klasseninteressen, des Klassenkampfes notwendig erwachsenen Bestimmungen auf das Leben in seiner Gesamtheit ausbreitet. Der Ideologie der aufstrebenden Klasse lag es also sehr nahe, ihre un^{iv}ersale Opposition gegen dieses Gesamtsystem als Gegensatz des "Naturgemässen" zum "Künstlichen" zusammenzufassen.

Bei Theoretikern des Gartens, die von dieser neuen Gefühlswelt ausgingen, jedoch in ihren Verallgemeinerungen nicht beim Technischen des Gartenbaus stehenblieben, ist dies leicht wahrnehmbar. So spricht Home über die Verwendung von künstlichen ~~Rinnen~~ Ruinen im Garten so: "Soll man Ruinen nach der gothischen oder nach der griechischen Baukunst anlegen? Ich behaupte, nach der gothischen. Weil man da den Triumph der Zeit über die Stärke sieht, ein melancholischer, aber nicht unangenehmer Gedanke. Griechische Ruinen erinnern uns mehr an den Triumph der Barberei über den Geschmack, ein finsterer und niederschlagender Gedanke." ⁽²⁾ Nimmt man diesen Gedankengang wörtlich, so ist die Stellungnahme Homes als Ideologen des Bürgertums verständlich und eindeutig. Sehen wir darin dagegen - und sein Ausspruch tritt mit dieser Prästention auf - eine konkrete Anleitung zur praktischen Aesthetik der Gartenkunst, so tritt dessen Zweideutigkeit offen zutage. Denn von diesem Gesichtspunkt aus müsste das Kriterium aufgezeigt werden, wonach man beurteilen könnte: welches Menschenwerk / Ruine, Wasserwerk, Pagode, Obelisk etc. / in einem das Naturhafte zur Darstellung bringenden Garten organisch hineingehört und wo Willkür und Künstlichkeit, die bei dem französischen Gartenstil des Barock~~x~~ und des Rokoko so häufig kritisiert werden, ~~ganz~~ beginnen. Home beschäftigt sich eingehend mit diesen Fragen, seine Ausführungen zeigen aber ganz deutlich die Unfähigkeit, ^{hier} ~~hier~~ theoretisch bis zu einem wirklichen Kriterium vorzudringen. Natürlich solange die Polemik eine wesentlich soziale ist, die gegen den höfischen Gartentypus gerichtet wird, erscheint dessen "Unnatur" ganz klar. Sobald er aber darüber entscheiden ^{wir} ~~soll~~, wie etwa ein dem "natürlichen" Garten gemässes Wasserwerk beschaffen sein soll, so verschwindet die so sehr naheliegende Frage, ob ein solches überhaupt der "Natur" entsprechend sei; es treten rein subjektiv-willkürliche Geschmacksurteile auf, wie das ein stillliegendes Tier, das Wasser speit, noch erträglich sei, ein wild be-

wegte^d, schon nicht mehr etc. Das ist kein Zufall, denn diese inneren Unsicherheit ~~xxx~~ im Ästhetischen tritt in der ganzen Theorie und Praxis des sogenannten englischen Gartens offen oder versteckt überall hervor. Sie entstammt daraus, dass der fundamentale Naturbegriff so allgemein und vieldeutig ist, dass aus ihm innerhalb des klassenmässigen Spielraums ästhetisch beliebige Forderungen gezogen werden können. Während der andere Pol der von uns untersuchten Antinomie der architektonischen^m Garten^d - ~~xxxxx~~ in glücklichen Fällen - doch zu ästhetisch eindeutigen Kriterien gelangen konnte.

All dies hängt aufs engste mit dem zweiten Motiv, mit dem Indenvordergrundtreten der Partikularität des Menschen zusammen. Schon darum, weil die Periode in dieser, in ihrem spezifischen Gradesosein ebenfalls eine Offenbarung der Natur, ihre Macht, sich gegenüber einer jeden künstlichen Konvention durchzusetzen, erblickte. Wir können hier auch^f die gesellschaftliche wie kulturelle Berechtigung und Problematik dieses Gedankens- und Empfindungskomplexes nicht näher eingehen. Für uns ist hier - in Bezug auf die ästhetische Seite der Gartenkunst - nur wichtig, dass dadurch der soziale Auftrag, den diese zu erfüllen hatte, eine wesentliche Modifikation in der Richtung auf partikuläre Bedürfnisse erhielt. Die Paradoxie, die sich in unserem gegenwärtigen Gebiete zeigt, liegt gerade darin, dass dem Garten gegenüber diese Forderungen in ihrer reinsten und unvermischtesten Form gestellt werden, dass aber andererseits - eben weil der Garten als Wirklichkeit nur eine Bejahung auszudrücken befähigt ist - den hier erweckten Emotionen, sowie vor allem den Formgebilden, die sie evozieren sollen, gerade jene Spannung, jene bis ins Tragische oder Satirische gesteigerten Widersprüche mit der Gesellschaft fehlen müssen, die die auf diesem Boden, aus dieser Problematik erwachsene Kunst sonst so oft zu einer seltener Grösse zu erheben pflegen. Man denke an die grossen Romane von "Moll Flanders" bis zum "Werther", um ein deutliches Bild des Reichtums und der Tiefe zu gewinnen, die in diesem von der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung gestellten Themenkreis steckt. Dazu ist aber, wie in anderen Zusammenhängen schon ausgeführt wurde, die Widerspiegelung jener verwickelten Dialektik unerlässlich, die die Entfaltung der Partikularität des Menschen in der Gesellschaft hervorruft, ihr Kampf mit den alten und neuen Normen der Ethik, der Moralität, der Sitte etc., das Zutagetreten ihrer inneren Widersprüchlichkeit als zugleich berechtigtes und zu überwindendes Moment des menschlichen Lebens. Da das Wesen des Gartens, ebenso wie das der Architektur, das Aufwerfen derartiger Probleme a limine ausschliesst,

kann die Partikularität hier nur als bejahtes Sein zur G_estalt werden. Darum konnten wir sagen, dass sie hier in ihrer reinsten Form, eben als das bejahte eigene S_ein der neuen Klasse erscheint. Darum ist es, dass gerade im englischen G_arten diese neue Existenzform sozusagen fertig, sofort ein neues G_enre schaffend, sich objektiviert hat, während ~~nix~~ in manchen anderen Künsten ein schwerer W_eg, ein oft langwieriges, von Problematik erfülltes Ringen ^{Möglich} war, um den neuen Empfindungen eine adäquate und künstlerisch hochwertige Form geben zu können. Wenn wir uns an die Darlegungen der Folgen dieser Entwicklung in der A_rchitektur erinnern, so müssen wir, bei aller V_erwandtschaft der letzten Grundlagen, ebenfalls einen entscheidenden Unterschied erblicken. Die V_ehemenz und die Geradlinigkeit mit der hier eine Objektivierung der unmittelbarsten Partikularität verwirklicht wurde, ist zugleich die tiefste Wurzel der unlösbaren Problematik in dieser V_erwirklichung.

Allerdings beziehen sich diese Forderungen auch auf die Architektur. Schon Bacon sagt: "Häuser werden gebaut, um in ihnen zu leben, nicht um angeschaut zu werden." ⁽³⁾ Jedoch, wie wir früher sehen konnten, haben sich diese T_endenzen in der A_rchitektur nur allmählich, dann freilich höchst krisenhaft ausgewirkt. Das Wesen des Gartenbaus hat einen sofortigen und vollen Sieg ² der Prinzipien der Privatisierung als sozialen Auftrag ermöglicht. Deshalb treten die immanenten Widersprüche dieser Position sofort in Kraft. Einerseits bringen sie das Revolutionäre an dem Machtkampf des Bürgertums von Anfang an in voller Klarheit zum Ausdruck, andererseits tun sie es in einer Form, die der radikalen Umwälzung zugleich die wesentliche Spitze der R_adikalität abbricht. Dass der V_ersailler Hof im Kleinen Trianon vor der neuen Richtung kapitulierte, dass die Parks der kleinen deutschen Fürstenthöfe sich rapid "anglisierten", bezeichnet zwar aus weiter historischer P_erspektive gesehen zweifellos auch ein Vordringen des bürgerlichen Prinzips, ein deutliches Signal, wie stark es noch vor seinem endgültigen Sieg das gegnerische Lager durchsetzt hat. Aber - und hier zeigt sich die enge Verbindung der V_erschwommenheit des ~~Naturbegriffs~~ ^{Naturbegriffs} mit der Partikularität - als Ausdruck des bloss Privaten innerhalb der feudalabsolutistischen Kultur: als Steigerung der Willkür, des Spielerischen und Zufälligen an diesem Typus der Gartengestaltung. Deshalb ist es kein Zufall, dass eine ironische Abwehr gerade von bürgerlicher Seite relativ früh einsetzte. Auch hier kann es nicht unsere Aufgabe sein, auf die D_etails einzugehen. Es genügt, sich auf Goethe zu berufen, der bereits im "Triumph der Empfindsamkeit"

auch die so entstehende Gartensentimentalität verspottete, um später in seinen fragmentarischen Aufzeichnungen über den Dilettantismus das Negative an diesen Tendenzen so zusammenzufassen: "Phantastische und sentimentalische Nullität. Reales wird als ein Phantasiewerk behandeltⁿ und er gibt dazu den folgenden Kommentar: "Sie /die Gartenliebhaberei, G.L./ verkleinert das Erhabene der Natur, und hebt es auf, indem sie es nachahmt."¹⁴⁾ Auf die - im wesentlichen nicht ästhetischen - positiven Seiten des Dilettantismus, die für den ~~gesamten~~ Gesamtsinn von Goethes Betrachtungen sehr wichtig sind, kommen wir im letzten Abschluss dieses Kapitels noch zu sprechen./

Sind nun diese das Ästhetische auflösenden Kräfte der Partikularität schon in der Periode vor der französischen Revolution, als der Kampf um ihre Berechtigung noch einen Teil des Revolutionsprogramms der bürgerlichen Klasse bildete, so stark wie hier sichtbar geworden ist, so ist es nur selbstverständlich, dass nach dem Sieg der bürgerlichen Lebensformen über die des Feudalabsolutismus die formzerstörende Kraft der Partikularität noch energischer zur Geltung gelangen musste. Auch hier soll das für uns Wesentliche an dieser Situation nur durch ein Beispiel beleuchtet werden. Es ist eine allgemeine Tendenz des 19. Jahrhunderts, dass das sentimentale Verhalten zur Natur, in welcher die revolutionären Komponenten noch vielfach beteiligt waren, immer mehr von der Herrschaft der Stimmung abgelöst wurde. Dass damit der soziale Auftrag des Gartens sich noch mehr in einer schrankenlosen Unbestimmtheit auflöst, bedarf wohl keiner näheren Begründung, wenn bedacht wird, wie stark diese die Formen zersetzende Funktion der Stimmung auch bei sonst weit fester fundierten Formen wirksam wird. ~~Hier~~ Hugo von Hofmannsthals Aufsatz über die Gärten gibt ein gut konzentriertes Bild dieser Lage. Am wichtigsten ist, dass bei ihm bereits in voller Bewusstheit alle objektiven Bestimmungen des Gartenbaus verschwinden, ~~um~~ um der rein subjektiven Stimmunghaftigkeit den Platz zu räumen. Darum sagt er sehr folgerichtig: "Ein alter Garten ist immer beseelt. Der seelenloseste Garten braucht nur zu verwildern, um sich zu beseelen."¹⁵⁾ Dieser extreme Fall, in welchem die offene ^{Selbst} ~~Welt~~auflösung der ästhetischen Aufbaukategorien zum Fundament der gewünschten Stimmung wird, ist nur die Aufgipfelung der Gesamtauffassung Hofmannsthals. Er sieht im Garten nicht eine Wirklichkeit, nicht eine Tat der Menschen, in der ihre Subjektivität eine allgemein geltende Objektivität erhalten würde, wie noch die Theoretiker und Erbauer der Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts meinten, sondern eine rein subjektive Ausdrucksweise der partikularen

Individualität, die nach seiner Konzeption gerade dadurch eine historische Situation zur Gestalt werden lässt. Darum sagt er: "Wer heute einen Garten anlegt... hat eine so merkwürdige, innerlich schwingende, geheimnisvolle Zeit auszudrücken, als nur je eine war, eine unendlich beziehungsvolle Zeit, eine Zeit, beladen mit Vergangenheit und bebend vom Gefühl der Zukunft, eine Generation, deren Sensibilität unendlich gross und unendlich unsicher und zugleich die Quelle massloser Schmerzen und unberechenbarer ~~Bedrückungen~~ ^{Bedrückungen} ist. Irgendwie wird er mit der Anlage dieses Gartens seine ~~xxi~~ stumme Biographie schreiben, so wie er sie mit der Zusammenstellung der Möbel in seinen Zimmern schreibt." ¹⁶⁾ Es ist sicher kein Zufall, dass mit Hofmannsthal's Ausführungen dieser Problemkomplex genau jenen Ausklang erhält, wie der über Kunstgewerbe: was in solchen Anordnungen von gemachten oder gewachsenen Gegenständen etwas dem ~~ästhetischen~~ ^{ästhetischen} analoges zu evozieren scheint, ist nicht eine dem rezeptiven Subjekt unabhängig gegenüberstehende, in sich geschlossene "Welt" ~~n~~, wie das Kunstwerk, sondern die in der Objektwelt wirksam gewordene Tätigkeit eines partikularen Subjekts, deren festgewordene Spuren sich als Dokumente dieser Partikularität objektivieren ^{lassen}.

V.

Film

Wenn wir in diesem Abschnitt für ^{gewisse} diese prinzipiellen Fragen der Filmkunst behandeln, so tun wir es vor allem, weil auch hier ein eigenartiger Fall der doppelten Widerspiegelung vorliegt. Dieser - abstrakte - Tatbestand verbindet ihn mit den ~~and~~ anderen, hier bereits behandelten Problemkomplexen. Jedoch diese abstrakte Gemeinschaft wäre irreführend, wenn wir nicht ~~f~~ sogleich auf die, zumindest ebenso wichtigen Unterschiede, ja Gegensätzlichkeiten eingehen würden, die die Widerspiegelungsart des Films von den anderen Erscheinungsformen der doppelten M₁mesis trennen. Die doppelte Mimesis in der Musik ist derart einzigartig, dass dabei Verwirrungen oder Verwechslungen kaum in Betracht kommen. In den konkreten Gegenständlichkeitsformen der Widerspiegelung steht es natürlich ^{mit} die der Architektur ^{wie im Film diesen} ähnlich. Da aber in beiden Fällen den Ausgangspunkt eine desanthropomorphisierende Widerspiegelung und ihre technologische Realisation bilden, die erst durch die Verdoppelung der M₁mesis ins Aesthetische überleitet werden, scheint es uns nützlich, als Einführung, scheinbare Parallelitäten und reale Divergenzen auf diesen Gebieten kurz zu berühren. Vorerst sei die gerade beim Film so wichtigen und so oft missdeuteten Beziehung zur Technik hervorgehoben. Walter Benjamin, der als einer der ersten diese Frage in seinem Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" aufwarf, bringt eine ganze Reihe feiner Beobachtungen und scharfsinniger Betrachtungen, die jedoch trotzdem, wegen seiner romantisch antikapitalistischen Einstellung die Probleme oft verdunkeln. Dabei kommt vor allem seine Vorstellung vom Verschwinden der "Aura", der Einzigartigkeit der Kunstwerke infolge ihrer technischen Reproduzierbarkeit in Betracht. Dass Benjamin hier in einer vielfach berechtigten Polemik gegen kunstfeindliche Tendenzen des Kapitalismus bis zur Verzerrung der Problems zu weit geht - Kupferstich und Lithographie sind nicht nur Mittel der Reproduktion, sondern Grundlagen eines selbstständigen künstlerischen Schaffens; Stiche von Rembrandt, Lithographien von Daumier besitzen die Aura ihrer Einzigartigkeit und strahlen sie aus, ganz ~~un~~ unabhängig davon, in wieviel Exemplaren sie existieren -

muss hier nur darum erwähnt werden, weil, wie wir sehen werden, diese falsche Einstellung auch für den Film entstellende Konsequenzen hat.

Wenn wir nun auf die technische Seite der doppelten Widerspiegelung in Architektur und Film zurückkommen, so handelt es sich bei der ersteren um die Konstruktion eines realen Gebildes, dessen Realität davon unberührt ~~bleibt~~ bleibt, um eine visuelle Umformung ins Aesthetische stattfindet oder nicht. Erst in der letzteren entsteht das Aesthetische. Die Technik des Films geht dagegen von vorneherein auf die Widerspiegelung einer gegebenen Wirklichkeit aus. ~~Wx~~ Ihr Produkt ist immer ein Abbild der Realität, nie diese selbst. Dementsprechend ist der Umwandlungsprozess ins Aesthetische wesentlich anders geartet. Die Photographie als Ausgangspunkt betrachtet, ist an sich desanthropomorphisierend, erst die Filmtechnik, die ebenfalls nur ~~axxx~~ eine Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, hebt dieses Desanthropomorphisieren auf und nähert das Abgebildete der normalen Sichtbarkeit des Alltags an. Darin ist naturgemäss noch nichts Aesthetisches enthalten, es ist eine blosser Wieder-gabe der unmittelbar gegebenen Realität, bestenfalls ein Bericht über sie. Auch wenn der anfängliche Film etwa eine Theateraufführung reproduzierte, so mag das Objekt ästhetischen Charakters sein, seiner Reproduktion wohnt dennoch kein selbständiges ästhetisches Prinzip inne. Die Technik des Films bietet sogar die Möglichkeit für eine Rückwendung ins Desanthropomorphisieren dar, etwa bei der Zeitlupe.

Jedenfalls gilt auch hier, wie überall, dass eine relativ beträchtliche Höhe der Technik erreicht werden muss, bevor eine Umwandlung ins Aesthetische überhaupt in Frage kommen kann. Beim Film erscheint der spezifische Zug, dass die ihm zugrundeliegende Technik sich überhaupt erst auf hochkapitalistischem Boden ausbilden konnte, deshalb auch die Einwirkung der technischen Entwicklung auf die künstlerische sich vehementer, stossartiger, krisenhafter äussern musste, als in jeder anderen Kunst. Es genügt an die Erfindung des lauten Films zu erinnern, die gerade in einer Zeit stattfand, als der stumme Film sich seinen grössten künstlerischen Gipfeln annäherte, die jahrelang eine tiefe ästhetische Krise, einen ernsthaften artistischen Rückfall in der Filmproduktion hervorrief. Freilich erscheint diese "Plötzlichkeit" von historischer Warte gesehen, lange nicht so schroff wie für die unmittelbar Beteiligten: die Notwendigkeit, Momente des Auditiven mit der spezifisch filmischen Visualität organisch zu verbinden, war bereits im stummen Film implicite enthalten; die Tatsache, dass von vorneherein kein stummer Film ohne Musikbegleitung denkbar sein konnte, ist ein

theit
tisch
at noch
es Ver-
Wider-
estlos

b ¹ Das hat zur Folge, dass in der A_rchitektur die G_edoppeltheit der Widerspiegelung immer aufbewahrt ~~ist~~ bleibt, mag das ästhetische visuelle Raumschaffen die ursprüngliche, bloss nützliche R_ealität noch so sehr in sich aufheben; im^vvielen dagegen entsteht am Ende des Verdoppelungsprozesses der M_imesis eine einfache und einheitliche Widerspiegelung der Wirklichkeit, in der die Spuren ihrer G_enesis restlos vertilgt sind.

Film

deutlicher Beweis dafür. Auf die damit verbundenen ästhetischen Probleme kommen wir alsbald zu sprechen; die Krise selbst wird aber durch diese nachträgliche Einsicht nicht aufgehoben, auch nicht das entscheidende Dirigiertsein der Filmproduktion von technologischen Neuerungen, die, was sie selbst betrifft, rein von aussen kommen. Man denke an die gegenwärtige Wirkung der Ausbreitung der Television~~x~~ auf den Film.

Schon darin kommt die spezifisch kapitalistische Genesis des Films klar zum Ausdruck. Auch die A_rchitektur ist eine prägnant kollektiv fundierte Kunst, bei der aber naturgemäss erst mit dem Entstehen der kapitalistischen G_eellschaft ihre technologischen, ökonomischen etc. Bestimmungen in W_echselwirkung mit den ästhetischen Tendenzen treten konnten, während der Film, geistig wie technisch, von vorneherein ein Produkt des Kapitalismus ist^a. Das hat vorerst zur Folge, dass die ganze Filmproduktion den kapitalistischen Interessen bedingungslos untergeordnet ist. Wir haben in anderen Zusammenhängen darauf hingewiesen, dass die Ausbreitung und V_erallgemeinerung der kapitalistischen Produktion auf die Lebensbedingungen aller Künste entscheidend einwirkt; ohne Frage ist aber diese Bindung beim Film am stärksten wirksam, schon deshalb, weil die H_erstellung eines Films mit ganz anderen Kosten verbunden ist, als - die A_rchitektur ausgenommen - alle anderen Künste; die Entstehung von nichtkapitalistischen "Inseln" ist also hier weitaus erschwerter als sonstwo. Da es sich hier um einen historisch-materialistischen Aspekt ~~ixx~~ unserer Frage ~~xxxxx~~ handelt, begnügen wir uns mit dem blossen Hinweis auf diese Lage, ~~x~~ auch das weitaus stärkere Vorherrschen des bloss Angenehmen /bis hinunter zum reinen Kitsch/ über das A_esthetische, ja selbst über ästhetische Intentionen, auf den relativ sehr beengten Spielraum für echte K_unst im V_ergleich mit jedem anderen Gebiet. Die oft komplizierten W_echselbeziehungen dieser K_onstellat^on mit den mimetischen, dialektisch-materialistisch zu untersuchenden Bestimmungen des Films werden wir uns später befassen. ^{Schäftgen}

Die allgemeine A_ehnlichkeit zwischen Architektur und Film besteht also darin, dass in beiden Fällen die ökonomische Entwicklung bestimmte technologische Möglichkeiten schafft, die für beide Künste jenen konkreten Spielraum umgrenzen, innerhalb welchen sie ihren sozialen Auftrag zu erfüllen iⁿstand^egesetzt werden. Die ästhetische Konfusion entsteht in beiden Fällen daraus, dass viele theoretischen ~~Spezialisten~~ Spezialisten und erst ~~x~~recht die meisten Praktiker

die vom Kapitalismus, von seiner Wissenschaft gelieferten technologischen Notwendigkeiten und Möglichkeiten mit jener künstlerischen Technik, die aus der ästhetischen Handhabung solcher Bedingungen, also aus der Umsetzung der desanthropomorphisierenden erlangten Resultaten in die spezifische ästhetische Mimesis der betreffenden Künste entspringt, unzulässiger Weise identifizieren. Diese Unterscheidung ist beim Film besonders wichtig, weil bei ihm die Grenzen zwischen beiden Arten der Technik oft Übergangslos ineinander überzugehen scheinen. Während nämlich in der Architektur die neuerkannten technologischen Gesetze und Möglichkeiten nur sekundär, nur insofern visuellen Charakters sind, als jede beliebige räumliche Gegenständlichkeit auch visuell wahrnehmbar sein muss, und wo erst die zweite, die ästhetische Mimesis die Visualität zur Grundlage ~~der~~ der architektonischen Komposition macht, ist bereits die primäre, nicht ästhetische, rein technologische Form des Films nichts als eine visuelle Widerspiegelung der Wirklichkeit; sie verwandelt sich durch rasche Bewegtheit, durch kontinuierlich erlebbare Abfolge, das photographische Abbilden in ein Anthropomorphisieren, nähert es den Erscheinungsformen des Alltags an. Die Verdoppelung der Mimesis, ihre Umleitung ins Ästhetische erfolgt auf dieser Grundlage; sie wächst jedoch nicht einfach und selbstverständlich aus den technischen Möglichkeiten heraus, sondern muss, dem oft unausgesprochenen sozialen Auftrag folgen, bewusst geschaffen werden. So erst entsteht das homogene Medium, die künstlerische "Sprache" des Films. Wir folgen den Feststellungen Béla Balázs, wenn wir David Griffith als den ersten Initiator dieser Darstellungsweise bezeichnen. In früheren Zusammenhängen haben wir ausführlich geschildert, wie paradox und verwirrend die so entstehende neue Visualität anfangs auf die Zuschauer gewirkt hat. Balázs gibt an dieser Stelle eine detaillierte Analyse der technischen Mittel, mit deren Hilfe eine solche eigenartige neue Welt der Sichtbarkeit entsteht; er hebt u.a. Momente, wie ununterbrochene Veränderung der Distanz des Zuschauers zum Bild /im Gegensatz zur immer gleichbleibenden Distanz des Theaters/, wie Änderung der Perspektive im Ganzen und in den Details, wie Schnitt und Montage hervor. Für uns ist hier nicht die Analyse der einzelnen technischen Fragen von Wichtigkeit, sondern die Tatsache, dass auf diesen Wegen eine sichtbare, sinnliche und sinnfällige Welt sui generis entsteht, deren ästhetische Eigengesetzlichkeiten in der Widerspiegelung der Wirklichkeit auseinandergesetzt werden müssen.

Die in der zweiten Mimesis stattfindende qualitative Verwandlung lässt sich vielleicht am besten durch einen kurzen Blick auf Benjamins Analyse der schauspielerischen Leistungen in Theater und Film illustrieren; umso mehr, als sie nur die ablehnende Haltung ihres Verfassers, der Technisierung der Kunst gegenüber entschieden zum Ausdruck kommt und gerade dadurch gewisse Momente des Neuen deutlich sichtbar werden lässt. Benjamin geht davon aus, dass die Leistung des Schauspielers im Theater "durch diesen selbst in eigener Person präsentiert" wird, während die Apparatur des Films "nicht gehalten" ist, "diese Leistung als Totalität zu respektieren". Es erfolgt eine Auswahl, eine Reihe von "optischen Tests", wie Benjamin sagt. Daraus folgt, dass der persönliche Kontakt des Schauspielers mit dem Publikum während der Aufführung verloren geht. Eine Einführung des Publikums findet nur statt, "indem es sich in den Apparat einfühlt"; es entsteht wieder ein Test. Dazu sind zwei Bemerkungen zu machen. Erstens, dass die Auswahl, das Neuarrangement etc. in der schauspielerischen Leistung nicht einfach durch eine Apparatur "getestet" wird, sondern die Apparatur wird - in wirklich künstlerischen Filmen - vom Standpunkt des neuen homogenen Mediums vom Regisseur, Operateur, etc. in einem konkret ästhetischen Sinn gehandhabt. Die Anpassung der schauspielerischen Leistung an eine konkrete Totalität ist, allgemein betrachtet, nichts qualitativ Neues in der Geschichte der Schauspielkunst. Wo immer ein Ensemble entstehen soll - und sicherlich ist dies die echt künstlerische Form des Theaters - sorgt der Regisseur, sorgen die künstlerisch bewussten Schauspieler selbst dafür, dass dieses gegenseitige Aufeinanderabgestimmtsein, dieses Gerichtetsein auf den geistigen, empfindungsmässigen, stimmungshaften etc. Gehalt des Dramas jede Replik, jede Geste durchdringe. Was, wie wir gesehen haben, Diderot vom einzelnen Schauspieler fordert, entsteht hier als Postulat für ihr Zusammenspiel. Bedeutende Ensembles-theater, wie seinerzeit das Otto Brahmische war, haben gezeigt, dass die schauspielerische Einzelleistung dadurch nicht herabgemindert, sondern im Gegenteil gesteigert wird. Gerade weil der Film keine einfache photokopische Reproduktion eines Schauspiels ist, sondern eine eigenartige Wirklichkeitsgestaltung, ist die hier entstehende gedoppelte Mimesis /die Widerspiegelung der vom Schauspieler widerspiegelten Wirklichkeit/ kein optischer Test, sondern ein neues mimetisches Formen und Fixieren jener Momente, die geeignet sind den konkreten filmischen Gehalt optimal sinnfällig zu machen; ihr Ergebnis ist kein "optischer

Test", sondern eine ästhetische Formgebung, die Form eines konkreten und bestimmten Inhalts. Dementsprechend wird jeder echte Filmdarsteller mit seiner Leistung kein Objekt eines solchen Umwandlungsprozesses sein, sondern sie ist von vorneherein auf eine solche Bearbeitung angelegt; Bewegung, Gestikulation, Mimik etc. müssen - rein vom Schauspieler aus gesehen - einen qualitativ anderen Charakter haben, als im Theater. Da sie sich - auch im lauten Film - nicht auf die Kontinuität des ästhetisch primären Dialogs stützen können, entsteht eine bis dahin unbekannte visuelle Expressivität, die durch die Aufnahmeart, durch Schnitt, Montage etc. zwar in ihrer Durchschlagskraft gesteigert werden kann, die aber von vorneherein auf jene Stilisierung angelegt ist, deren Vollendung "durch die Apparatur" vollzogen wird. Zweitens hat zwar Benjamin Recht, wenn er das Fehlen jenes persönlichen Kontakts zwischen Schauspieler und Publikum feststellt, das ein wesentliches Moment der Theaterwirkungen ist. Die so entstehende wahrhafte Negation verneint jedoch nicht die Aura der Einzigartigkeit, wie Benjamin es darstellt, sondern schafft ein völlig neues Verhältnis zum Publikum. Denn der Filmdarsteller ist allerdings keine unmittelbar menschliche gegenwärtige Realität, wie der des Theaters, wozwischen wirklichen Personen im Zuschauerraum und auf der Bühne unmittelbar-menschliche Kontakte möglich werden, sondern ein mimetisches Gebilde, das künstlerische Abbild eines handelnden Menschen. Aber das ist der Mensch auch in Malerei und Skulptur, und das Fehlen des persönlichen Kontakts bedeutet, ~~da~~ wo echte Kunst wirksam ist, niemals einen Mangel der ästhetischen Evokation. Wir werden später sehen, dass die Transposition aus der paradoxiereichen und doch mimetischen Sphäre des Theaters in eine dezilliert^{et} ^{und} eindeutig doppelte Mimesis des Films die ästhetische Wirkungsmöglichkeit des Schauspielers, sein ästhetisches Gewicht in der filmischen Totalität nicht abschwächt, sondern im Gegenteil steigert.

Damit sind wir bereits in die Mitte der Eigentümlichkeiten der filmischen doppelten Widerspiegelung versetzt. Wir haben den noch nicht ästhetischen, dem Alltag nahestehenden Charakter der einfachen Widerspiegelung mit Hilfe der Filmtechnik hervorgehoben. Jetzt können wir die bloße Negativität dieser Feststellung auch von einer positiven Seite ins Auge fassen: wie jede photographische Aufnahme, besitzt auch die durch die Filmapparatur hervorgebrachte den Charakterzug einer sehr prägnanten Authentizität. D.h., unabhängig von jeder ästhetischen Beschaffenheit, ja auch unabhängig von einer eventuell

völlig befremdenden Wirkung muss jede Photographie den Eindruck erwecken: im Moment der Aufnahme sah der abgebildete Gegenstand tatsächlich gerade so aus, wie er ^{erkennbar} auf der Photographie erscheint; die Linse ist unpersönlich und unfähig. /Wir sprechen ^{nicht} nur von den physiognomischen Entstellungen, die das lange Exponieren bei Photographien oft verursacht; die Einzelstücke des Filmstreifens sind ja Momentaufnahmen, bei denen diese Fehlerquelle der photokopisch-mechanischen Wirklichkeitstreue nicht in Frage kommt. Momentaufnahmen können uns verblüffen, befremden, ein Zweifel an ihrer Authentizität ist aber ausgeschlossen. / Indem das Drehen den Film dem visuellen Apperzeptionen des Alltagslebens nahebringt, liegt der Akzent gerade auf einer solchen Authentizität. Denn was immer wir im Alltag als wirklich erfahren, ist - gerade in seinem unmittelbaren Sosein - eben wirklich, d.h. etwas, zu dem wir positiv oder negativ, mit beliebigen Affekten Stellung nehmen können, das aber in einer von unseren Gedanken, Empfindungen, Bestrebungen etc. völlig unabhängiger Weise uns als Realität gegenüberstehen. Die Photographie ist natürlich eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, nicht diese selbst, jedoch weil sie diese in einer - originär desanthropomorphisierenden - Art mechanisch treu abbildet, muss das von ihr so Festgehaltene, auch als Mimesis, diese Authentizität der Wirklichkeit bewahren. Da nun die ästhetische Ordnungs- und Organisationsmittel des Films zwar in ihrer Gesamtwirksamkeit in vieler Hinsicht über das unmittelbare Alltägliche hinausgeht, jedoch diese - photographische + Abbildung der Wirklichkeit nicht aufheben, sondern bloss in völlig neuartige Zusammenhänge versetzen /so durch Wahl der Momente, durch ihr Aneinanderfügen, durch dessen Tempo und Rhythmus, durch die Art der Verknüpfung etc./, muss diese Authentizität aufbewahrt bleiben, muss sie ein wesentliches Moment des homogenen Mediums in der Filmkunst ausmachen.] Hier wird ein schroffer Gegensatz des Films zu allen anderen visuellen Künsten sichtbar: in diesen entsteht die Authentizität erst als Endresultat des mimetisch-künstlerischen Umformungsprozesses in der Abbildung der Wirklichkeit: wenn die Gestaltung misslungen ist, so ist überhaupt keine Authentizität da; diese muss rein durch ästhetische Prinzipien schöpferisch hervorgebracht werden, muss sich - in der Immanenz des Kunstwerks - selbstbeglaubigen, während die schlechteste Photographie eine Authentizität im oben angegebenen Sinn unverlierbar zu eigen hat. Darin brückt sich die tiefe und folgenschwere Affinität zwischen Alltag und Film deutlich aus. Mit dieser Nähe zum

hkeit
spezifi-
llig
affen-
etwa
tät ge-
scheinen
here
schei-
er expres-
als un-
lick er-
einerlei
h wirksam
ieren,
scharak-

g Die Quelle dieser Authentizität ist aber die Wirklichkeit selbst: das Photographierte kann nur das objekt, vorhandene, spezifische, visuelle Wirklichsein seines jeweiligen Objekts sinnfällig machen, dessen Wirklichkeitsqualität wird aber von der Beschaffenheit des Gegenstands selbst bestimmt. Es ist also klar, dass etwa ein Trickfilm nur der Tatsache des Zeichnens eine Authentizität geben und niemals die Zeichnungen selbst als Wirklichkeiten erscheinen lassen kann. Auch die photographierte Kulisse kann keine höhere Authentizität des Wirklichseins erhalten als ihre visuelle Erscheinungsweise tatsächlich besitzt. Es war unter dem Einfluss der expressionistischen Mode möglich, die Umwelt des Films "Caligari" als unheimliche "Wirklichkeit" zu erleben; für den unbefangenen Blick erscheinen hier bloss höchst ausgeklügelte Dekorationen, die keinerlei Wirklichkeit evozieren. Will der Film ein "Wunder" authentisch wirksam machen, muss er schon den photographierten Vorgang so präparieren, dass seine unmittelbare Erscheinungsweise einen Wirklichkeitscharakter habe.

Alltag hängt - als Ursache und als Wirkung - aufs allerengste zusammen, dass die visuelle Welt des Films, im schroffen Gegensatz zu den anderen Künsten der Sichtbarkeit, nicht statisch, nicht stillstehend, sondern permanent bewegt ist. /Wir sprechen hier nur von den rein visuellen Künsten, denn die Sichtbarkeit ist nur ein Tilmoment der Schauspielkunst, die sich von der Wortkunst des Dramas nicht trennen lässt./ Wir haben im anderen Zusammenhängen bei den Künsten mit einem visuellen homogenen Medium das Problem der Quasizeit erörtert, einerlei ob es sich jeweils um eine objektive oder subjektive gehandelt hat. Im Film herrscht aber die reale Zeit vor; der Film ist die einzige Kunst, in der Sichtbarkeit und wirklicher Zeitablauf kategoriell zusammenhängen. /Die nicht unmittelbar gestalteten Zeitspannen, die zwischen einzelnen Szenen liegen, haben mit diesem Problem nichts zu tun./ Es ist vielleicht auch hier vorteilhaft den prinzipiellen Unterschied durch Negation zu determinieren: im Film fehlt notwendigerweise das, was Lessing bei den bildenden Künsten das fruchtbare Moment genannt hat. Wenn nämlich das sichtbare Abbild der Wirklichkeit in einer unmittelbar angesehen statisch-stabilen Weise festgelegt wird, muss das - unmittelbare - allein darstellbare Moment der Gegenwart so beschaffen sein, dass in ihm diese als erlebbarer Übergang von der Vergangenheit in die Zukunft sinnfällig sichtbar werden. Diese Notwendigkeit zwingt die Künstler, die Gegenwart so darzustellen, wie sie, derartig intensiv konzentriert in der Wirklichkeit des Alltags nie vorkommen kann. Im Film dagegen ist das Moment der Gegenwart, wie in jedem wirklichen Zeitablauf, ein reales Moment des Übergangs zwischen Vergangenheit und Zukunft; normalerweise haben wir die vergangenen Momente bereits als gegenwärtige erlebt, die vor unseren Augen für uns zu Vergangenheit werden, und die jeweils erlebte Gegenwart war eine Sekunde vorher noch eine drohende oder lockende Zukunft. So entsprechen die einzelnen Momente genau der Lebensnähe des Alltags, nur ihre inhaltliche und demzufolge formelle Verknüpfung kann ihnen eine dem alltäglichen gegenüber erhöhte Bedeutsamkeit verleihen. Natürlich können, ja müssen die einzelnen Momente an seelischer Intensität den Durchschnitt des Alltags weit übertreffen. Das ändert aber an der hier aufgezeigten kategoriellen Struktur nichts.

Diese Lage hat aber noch eine weitere Folge im kategoriellen Aufbau des Films. Wir haben bei den bildenden Künsten nachgewiesen, dass sie mit visueller Bestimmtheit nur das Aeussere der Menschen, der Dinge, der durch diese vermittelten Beziehungen jener

zu gestalten imstande sind; das Innen erscheint notwendigerweise in der Form einer unbestimmten Gegenständlichkeit. Als Kunst der Sichtbarkeit kann sich der Film dieser kategoriellen Zwangsläufigkeit unmöglich entziehen. Die Lebensnähe des Films, die ^{mit} der photographischen Authentizität seiner Bilder, mit deren realen zeitlichen Ablauf eng zusammenhängt, schafft einen Drang nach Minimalisierung dieser Unbestimmtheit und fordert zugleich im engen Zusammenhang damit das Heranziehen der Visualität heterogener Arten des Erfassens und Darstellens der Wirklichkeit, die geeignet sind, in der Richtung eines solchen Minimalisierens der unbestimmten Gegenständlichkeit zu wirken. Von hier aus gesehen erscheint die früher erwähnte, unmittelbar technologisch hervorgerufene Krise in der Filmentwicklung, das Verdrängtwerden des stummen Films in neuer Beleuchtung. Dieser musste nämlich, um diese notwendige Minimalisieren zu verwirklichen, einerseits auf ein völlig ausserhalb der Kunst liegendes Mitteilungsmittel, auf Aufschriften und Verbindungstexte rekurrieren, um den tatsächengemässen Sinn des jeweilig gedrehten Films völlig zu verdeutlichen, andererseits, wie schon früher gezeigt, musste er eine fortlaufende Musikbegleitung in Anspruch nehmen, um den Stimmungsgehalt der Szenenfolge hinreichend zu konkretisieren. /Es ist klar, dass dazu in keiner visuellen Kunst auch nur eine entfernte Analogie zu finden ist. / Der laute Film versuchte nun, Mittel zu finden, die ihm als Kunstwerk mit grösserer ästhetischer Immannenz innewohnen können. Ein solches ist vor allem die Reproduktion der im Laufe der Handlung auftauchenden Geräusche. Indem nämlich die erscheinende gegenständliche Welt, die Natur, die Stadt etc. in ihrem Leben nicht nur visuell, sondern auch auditiv reproduziert wird, kann sich die Lebensnähe, die filmische Authentizität der abgebildeten Wirklichkeit weitaus deutlicher und reicher zum Ausdruck bringen, als früher. Die Beurteilung der technischen Vollkommenheit in der Reproduktion des Auditiven liegt ausserhalb des Rahmens dieser Betrachtungen; für sie kommt nur die kompositionelle Einheitlichkeit im Einzelnen und in der Linienführung der Aufeinanderfolge als allgemeine Forderung des vielseitig gewordenen homogenen Mediums in Betracht; die konkreten Möglichkeiten einer solche Komposition stellen Aufgaben einer Filmdramaturgie vor. Über die Funktionen der nunmehr technisch gestaltbar gewordenen Sprache werden wir später sprechen. Die Notwendigkeit, die Musik noch immer als Stimmungserreger heranzuziehen, zeigt die Stärke der eben betonten Tendenz zur Minimalisierung der unbestimmten Gegenständlichkeit.

e im Film
enüber
Auditiven
wie etwa
omente
en zukom-
llung und
suellen
ment an
von Gordon
lonärs ge-
Jedoch
in er-
sich
ts, der
n musi-
iese

i I Prinzipiell muss aber gesagt werden, dass das Auditive im Film im Wesentlichen eine Begleitungsrolle der Visualität ~~der~~ gegenüber spielt. In dieser Feststellung ist keine Herabminderung des Auditiven enthalten, wenn man Begleitung im strikten Sinne des Wortes wie etwa - mutatis mutandis - in der Musik versteht. Es können also Momente auftauchen, in welchen den Geräuschen entscheidende Funktionen zukommen. Im Allgemeinen wird aber das ästhetische Leiten der Handlung und der von ihr ausgelösten Stimmungen vorwiegend Aufgabe der visuellen Komposition sein. Oft sogar in Fällen, wo das betreffende Moment an sich genommen primär auditiv ist. So soll im "Citizen Kane" von Gordon Wallace der musikalische Dilettantismus der Gattin des Millionärs gezeigt werden, die dieser als grosse Sängerin lancieren will. Jedoch nicht die darstellbar und dargestellte Stümperei der Sängerin ergibt hier die Quelle der Komik, sondern die Verzweiflung, die sich in Gesten und Mimik ihres Gesanglehrers während des Unterrichts, der Proben und der Aufführung ausdrückt. Hält man dagegen die rein musikalische Komik Beckmessers in den "Meistersingern", so wird diese Eigenart des Films evident.

Die Lebensnähe des Films bedeutet nämlich die Tendenz nach einer möglichst unmittelbar durchsichtig und überblickbar gegebenen Leben^{er} ~~ion~~ Forderung, die im Menschen des Alltags seiner Umwelt gegenüber ständig wirksam ist. Während aber die anderen Künste dieser auf dem Wege einer mehr oder weniger entschiedenen Entfernung von der Erscheinungsweise des Alltagslebens, mit Hilfe einer auf weiten Vermittlungen beruhenden zweiten Unmittelbarkeit nachkommen, muss der Film diese Forderung mit der Mimesis einer Alltagsnahen/authentisch realen/Wirklichkeit erfüllen; er kann deshalb nicht bei einer derartigen hohen Aufgipfelung der unbestimmten Gegenständlichkeit stehenbleiben, der - in verschiedener Weise - die bildenden Künste und die reine Musik ihre höchsten Wirkungen verdanken. Diese Lebensnähe bestimmt die entscheidenden Stilfragen des Films. Es entsteht in ihm eine so starke Elastizität des homogenen Mediums, dass diese sehr oft in seine hochgradige Labilität übergeht, eben weil die zweite Unmittelbarkeit der künstlerischen Gestaltung so nahe an die Unmittelbarkeit des Lebens herangerückt werden muss. Die subjektive Seite dieser Konstellation entspricht genau ihrem objektiven Wesen: die Umwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz, der auf die eigene Welt des homogenen Mediums ausgerichtet ist, ist hier weit weniger schroff, weit weniger sprunghaft, als in allen anderen Künsten. Natürlich ist der Sprung doch vorhanden, sonst könnte ja der Film keine echte Kunst sein, und wir haben ja früher an Beispielen gezeigt, dass die "Sprache" des Films ebenso erlernt, angeeignet werden muss, wie die einer jeden Kunst. Die Praxis zeigt jedoch in völliger Übereinstimmung mit der Widerspiegelungstheorie, dass das rezeptive Beherrschen dieser "Sprache" unvergleichlich geringere Anforderungen, permanente, vor jedem Kunstwerk erneute Anforderungen - vor allem in menschlicher Hinsicht - an die Rezeptivität stellt, als dies bei anderen Künsten der Fall zumeist sein pflegt.

Die ästhetisch so gefasste Lebensnähe des Films hat für seinen Inhalt und seine Form eine doppelte Bedeutung. Auf der einen Seite wird im Film die schrankenlose Mannigfaltigkeit des Alltagslebens zum Gegenstand der künstlerischen Mimesis. Die gesamte Umwelt des Menschen, die Natur, die Pflanzen- und Tierwelt, die vom Menschen selbst geschaffene gesellschaftliche Umgebung erscheinen als eine in sich vollendete Wirklichkeit, als eine, die der des Menschen prinzipiell völlig gleichartig und gleichwertig ist. Dies folgt notwendig aus der Athen-

tizität der photographisch abgebildeten Welt, in der alles Aufgenommene notwendig denselben Grad des Wirklichseins erwecken muss. Scheinbar haben wir es in der Malerei mit einer ebenfalls gleichen Existenzintensität der dargestellten Gegenstände zu tun /Landschaft, Stilleben, Interieur etc./. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass alles, was malerisch gestaltet wird, dem Wesen ~~der~~ seiner Gegenständlichkeit ^{nach} bereits auf den Menschen /auf das jeweilige Inerscheintretende Selbstbewusstsein der Menschengattung/ bezogen ist, dass jeder Gegenstand sein künstlerisches Gradesosein letzten Endes eben dieser Bezogenheit verdankt. Das malerische Streben, die Objektivität, das Ansichsein der abzubildenden Gegenstände mimetisch zu treffen, ist von vorne herein durch diese Bezogenheit bestimmt, ist konkret in allen seinen Momenten von dieser - unaufhebbaren - Einstellung durchdrungen. Noch auffälliger ist dieser Charakter der ästhetischen Mimesis in der Darstellungsweise der ethischen Formen. Was in der Malerei unausgesprochen obwaltet, erscheint hier offen und direkt: kein Gegenstand der menschlichen Umwelt, entstamme er an sich der Natur oder der Gesellschaft, kann ethisch lebendig und evokativ gemacht werden, wenn er nicht unmittelbar auf die handelnden Menschen, auf ihre äusseren und inneren Probleme bezogen ist und nicht von hier aus spezifische Züge seines Gradesoseins an Inhalt und Form erhält; die idyllischen Landschaften und Interieurs im "Werther" und der Himmel über dem Schlachtfeld von Austerlitz bei Tolstoi haben in Bezug auf diese fundamentalen Prinzipien der Gestaltung eine gleiche innere Beschaffenheit. Natürlich ist auch im Film eine innere Beziehung zwischen Mensch und Gegenstandswelt vorhanden. Das Spezifische daran ist aber, dass beide - wie im Alltagsleben - einen völlig gleichen Wirklichkeitswert in ihrem Erscheinen besitzen müssen. Dadurch wird die Wechselbeziehung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, der menschheitliche Sinn der ästhetischen Mimesis keineswegs ausgehoben, sie erscheinen ^{gleich} so den anderen Künsten gegenüber in einem neuen Aspekt, der wiederum am klarsten als Bestimmung durch Negation ausgedrückt werden kann: nicht vom Menschen als Zentrum aus wird seine Wechselbeziehung zur Welt als Zentriertheit auf ihn gestaltet, sondern genau so wie diese real zu erscheinen pflegt, wie sie vom Menschen des Alltags wahrgenommen wird: als Wechselbeziehung mehrerer gleichrealer Faktoren. /Es versteht sich von selbst, dass diese Unterscheidungen ausschliesslich die Form betrifft; Inhaltlich hat die Aussenwelt in der Ethik dasselbe Realitätsgewicht, wie die formell

notwendig im Mittelpunkt stehenden Menschen./

Dieser Unterschied in der Formgebung hat auf Auswahl, Gruppierung, ~~xxxxxx~~ Zurechtstellung etc. des Inhalts die weitgehendsten Konsequenzen. Ist doch das was wir soeben in negativer Weise umschrieben haben mit unserer einleitenden Bestimmung von der schrankenlosen Mannigfaltigkeit der ^{Film}Tierwelt dem wesentlichen Gehalt nach gleich-

bedeutend. Da es im Rahmen dieser Arbeit unmöglich ist, das jetzt Ange deutete in extenso auszuführen, müssen wir uns darauf beschränken, es an wenigen prägnanten Beispielen deutlich zu machen. Nehmen wir die Gestaltung des Kindes. In der Dichtung kommt es vorwiegend bloss als werdender Mensch vor; die wichtigsten und reichsten Gestaltungen der Kind-

heit - Goethe, Keller, Tolstoi, Roger Martin du Gard etc. - spiegeln ihren wesentlichen Absichten nach die Vorstufen einer späteren Entfaltung, ihre Voraussetzungen, die am Anfang hervortretenden wesentlichen

Kräfte und Tendenzen, um das Spätere genetisch evidenter zu machen; auch wo diese Entwicklung durch Früh Tod unterbrochen wird, wie bei Hanno Buddenbrook, bleibt diese Struktur aufrechterhalten. Erst der Film gestattet, die Existenz des Kindes, die reine Besonderheit des Kindseins als Selbstzweck, als in sich beruhendes Sein zur Darstellung zu bringen. Es genügt an die ungeheure Wirkung Jackie Coogans zu erinnern, um die hier vorhandenen, völlig neuen Möglichkeiten wahrzunehmen. Es muss freilich hinzugefügt werden, dass der Film die Kindheit auch als Vorgeschichte des Menschenlebens gestalten kann; das ändert aber nichts an der eben hervorgehobenen einzigartigen Möglichkeit. /Über den

prinzipiellen Unterschied der filmischen und malerischen Visualität haben wir bereits gesprochen; die Kinderbildnisse der Malerei sind eine qualitativ andere Welt, als die des Films. / Vielleicht noch deutlicher tritt diese Lage ~~xxxxxx~~ bei der Gestaltung der Tiere hervor. Auch in

Dichtungen, die mit der grössten Liebe und Eindringlichkeit auf das Hervorheben ihrer Eigenheiten ausgehen - ich verweise nur auf "Herr und Hund" von Thomas Mann - bleibt der Mensch im gestalterischen Zentrum, während im Film dieselbe Selbständigkeit der Gestaltung, wie beim Kind möglich wird. Ich will gar nicht von den vielen Filmen sprechen, in

denen Tiere im Mittelpunkt stehen, von Tieren, die berühmte und begehrte Lieblinge des Publikums wurden, ich erinnere bloss an die Szene in Heinrich Manns "Untertan", in der der Regierungspräsident von Wulkow den Fabrikanten Hässling empfängt, wo im Roman die Dogge des Präsidenten nur einen Farbfleck im Gesamtgemälde abgibt, während im Film die

Es scheint also, als ob ein Naturalismus, der überall sonst kunstwidrig ist, im Film künstlerisch möglich wäre. Denn im Theater wirkt ein Kind auf der Bühne - von einem Tier gar nicht zu reden - immer naturalistisch; die erwähnten und durch lange Praxis bestätigten Wirkungen im Film scheinen deshalb eine prinzipielle Ausnahme zu bilden. Das ist aber doch nur ein Schein, hervorgebracht durch die Authentizität der primär fotografischen Mimesis als Grundlage der filmschen Gestaltung. /Dass viele Filme wirklich naturalistisch sind, hat mit dieser Frage nichts zu tun./ Der kunstphilosophische Sinn des Naturalismus besteht ja darin, dass das erscheinende Wesen hinter einer in ihrer reinen Unmittelbarkeit fixierten Erscheinung verblasst oder gar ~~x~~ völlig verschwindet. Nun ist aber das Verhältnis von Erscheinung und Wesen in der Welt des Menschen ontologisch prinzipiell anders beschaffen, als in der vormenschlichen Natur: hier fällt das Wesen sehr weitgehend mit der Gattungsmässigkeit zusammen, kann also in den Lebensäusserungen der Einzelwesen, die als Exemplare ihrer Gattung auftreten, unmittelbar sinnfällig werden. Erst im gesellschaftlichen Leben der Menschen, mit der allmählichen Entstehung und ständig gesteigerten Entfaltung der Individualität werden jene komplexen Beziehungen existent, die die Gestaltungsart der verschiedenen Künste in der Richtung des Zusammenfallenlassens von Wesen und Erscheinung notwendig machen. Wenn Marx als Kritik Feuerbachs feststellt, dass bei ihm: "das Wesen kann daher nur als 'Gattung', als innerem, stumme, die vielen Individuen natürlich verbindende Allgemeinheit gefasst werden." , so weist er sehr deutlich auf unser jetzt zu behandelndes Problem hin. Die gesellschaftliche Entwicklung, das "Zurückweichen der Naturschranken", wie ebenfalls Marx sagt, bringt nämlich ein Wesen des Menschen hervor, das nicht mehr allein im naturhaften Sinn wesentlich gattungsmässig ist, sondern vor allem darin, wie es stets - bewusst, unbewusst oder falschbewusst - in die Richtung der Menschheit intendiert, und deshalb seinen entscheidenden Inhalt nach über das naturhaft gattungsmässige weit hinausweist. Ohne diese ganze Frage hier erschöpfend behandeln zu können, muss trotzdem gesagt werden, dass im gesellschaftlich entstandenen Begriff

vom Wesen des Menschen, von der Menschengattung im gesellschaftlich-geschichtlichen Sinn vor allem ^{die} in Wechselwirkung zwischen konkreter Individualität und jeweiliger sozialer Formation bestimmend einwirkt, ja zur dominierenden Bestimmung wird.

Darum wird in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit gerade diese neue Beziehung zum übergreifenden Moment gegenüber der bloss naturhaften Gattungsmässigkeit. Da das Drama jene Kunstart ist, in welcher so gut wie ausschliesslich die Welt des Menschen in ihrer innerlichen Totalität und in ihrem eigenen Fürsichsein zum Ausdruck gelangt, drückt ihre Mimesis diese neue ontologische Situation am schroffsten aus. Die antike Tragödie hat deshalb die in ihr agierenden Schauspieler mit spezifischen Stilisierungsmittel vom bloss anthropologisch gefassten Menschen bewusst abgehoben /Maske, Kothurn/. Wenn das neuere Theater zur unmittelbare Erscheinung des Menschen in der Gestalt des Schauspielers zurückkehrt, so ist der Grund nicht eine Rückwendung zum naturhaften Menschen, vielmehr im Gegenteil die stärkere Betonung seiner - nur gesellschaftlich möglichen - Individualität in ihrer dialektischen Beziehung zu gesellschaftlich-menschlichen Problemen. Nun ist es klar, dass das Kind ~~xxxxxxx~~ - und auch, freilich in geringerem Masse, das Haustier - nicht mehr reine Natur ist, sondern eine Übergangserscheinung, bei welcher allerdings das naturhafte Wesen, die stumme Gattung im Sinne von Marx, mehr oder weniger das Übergewicht hat. Die Erziehung hat ja gerade die Aufgabe, diesen Abstand zu überwinden, aus dem Kind einen Menschen zu machen, wodurch sein Verhältnis zur Gattungsmässigkeit allmählich qualitativ verändert wird. Aber fraglos besteht die besondere Poesie des Kindseins, die spezifische Eigenart der Kindheit gerade darin, dass dieses Verwurzelte in der naturhaften Gattung darin noch als lebendige Kraft wirksam wird. Bei den Haustieren entsteht infolge des Verhältnisses zum Menschen eine stärkere oder schwächere Tendenz, über die absolute und totale Gebundenheit an die rein naturmässige Gattung hinauszugehen, ~~xxxxxxx~~ allerdings mit sehr deutlich gezogenen Grenzen, ^{wodurch} die fundamentale Verhältnis nur leise zu modifizieren, niemals jedoch ganz aufzuheben ^{ge} ~~ist~~ ^{ist} ~~ist~~ ^{ist}. Die verschiedenen Künste versuchen nun, je nach der Eigenart ihrer Mimesis und deren homogenen Medium Kind und Haustier in ihre "Welt" organisch

einzufigen. Unüberwindliche Hindernisse stellt bloss die szenische Gestaltung des Dramas, wo, wie bereits gezeigt, das Wesen im rein gesellschaftlich-geschichtlichen Sinn eine qualitativ gesteigerte Dominanz hat.

Von hier aus sind die spezifischen Möglichkeiten des Films in dieser Frage zu begreifen. Die Authentizität des Fotografiertseins schafft ein homogenes Medium, das die gestaltete "Welt" der des Alltags viel stärker annähert, als dies in den anderen Künsten möglich und darum zulässig ist. Darum können im Film verschiedene Arten der Beziehungen von Wesen und Erscheinung nebeneinander bestehen und zu einer künstlerisch legitimen Gesamtwirksamkeit gelangen: für das Alltagsleben ist es ja selbstverständlich, dass Gegenstände mit einer verschiedenen Struktur in der Beziehung von Erscheinung und Wesen als gleiche Realitäten nebeneinander da sind und aufeinander wirken. Der Film überträgt diese Eigenart in der Sicht des Alltagslebens auf das homogene Medium seines Gestaltens und vermag, da es sich um eine künstlerische Transposition handelt, gerade aus diesen Differenzen wichtige Effekte zu entwickeln. So in den ^{hier} ~~viel~~ behandelten Fällen von Kind und Tier, wobei die rein naturhafte Wesensart der nicht domestizierten Tiere auch legitime Kontrastwirkungen hervorbringen kann. Der Film kann also hier zu einer Universalität der abzubildenden Gegenstände gelangen, ohne dazu gezwungen zu sein, durch das Herrschendmachen besonderer Gesichtspunkte homogenisierende Tendenzen in Anspruch zu nehmen, wie dies z.B. die epische Gestaltung zu tun pflegt. Die ihm zugrunde liegende künstlerische Homogenisierung des Alltags reicht für seine Zwecke völlig aus, und diese seine spezifische Art im Abbilden und Verknüpfen der Gegenstände darf deshalb keineswegs als Naturalismus bezeichnet werden.

ben kein Selbstzweck. Im Gegenteil, möglich, Lebensmomente, die menschlichen Anschauung zu bringen; das hat gerade in diesem seinen Auf- und tiefe Bezogenheit auf den Men-

- 1257/m -

geradezu zum symbolischen Hauptakteur wird. Um diese Gegensätze zwischen Literatur und Film abzuschliessen, sei nur bedacht, dass das Drama das Mitspielen von Kindern oder Tieren geradezu ausschliesst; selbst wenn sie nur Objekte der Konflikte sind, stört die unmöglich dramatisch stilisierbare naive Natürlichkeit ihrer Existenz, die den Hauptreiz ihrer filmischen Erscheinung bildet, die dialogisch gehobene Atmosphäre des echten Theaters.

Man darf aber bei der Feststellung dieser Eigenart des Films bei ihrer blossen Tatsächlichkeit nicht stehenbleiben. Gerade aus dieser seiner Beschaffenheit wächst nämlich - wieder in einer doppelkreisigen Weise - die Möglichkeit des Films als Volkskunst heraus. Will man dieses Phänomen richtig erfassen, so muss man von seiner Doppelzeitigkeit ausgehen. Sozial angesehen bietet der Film der billigsten, weitesten Kreisen leichtest zugänglichen Produktionen; dass dies mit seiner grosskapitalistischen finanziellen Basis, mit den technischen Möglichkeiten der Vervielfältigung, mit der Rolle der Reklame etc. eng zusammenhängt, ist ein Gemeinplatz. Auch dass der Film infolge dieser Abhängigkeit vom Grosskapital eine Anpassung an die ordinärsten, weitest verbreiteten Bedürfnisse der Massen bewerkstelligt, ist allgemein bekannt. Die Labilität seines homogenen Mediums, der relativ flache und mühelose Übergang vom ganzen Menschen des Alltags zum Menschenganz der filmischen Rezeptivität, machen die Abbildung einer Welt möglich, die in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsweise die partikularsten Bedürfnisse, die Wunschträume der durchschnittlichen /auch unterdurchschnittlich/ Instinkte befriedigen, die ihnen abwechselnd grotesk Lachbares und erregend Spannendes bieten kann, der das kitschigste Happy End unter blutdürftigsten Sordismus gleicherweise innewohnen können. So entstehen in grossen Massen und in vielfachen Variationen oberflächlich kunstähnliche Gebilde, die ihrem inneren Gehalt nach einfache Fortsetzungen, Erfüllungen, verlogene Steigerungen der Tagträume des Alltagslebens sind. Jedoch das homogene Medium des Films ist nicht nur labil, sondern vermag auch elastisch zu sein, und der relativ reibungslose Übergang vom ganzen Menschen zum Menschen ganz enthält in sich doch einen Sprung über das einfache, durchschnittliche Alltagsleben hinaus. Das bedeutet, dass der Film zugleich die Möglichkeit zu einer echten und grossen Volkskunst besitzt, dass er zu einem für grösste Massen hinreissend verständlichen Ausdruck tiefer und allgemeiner Volksgefühle werden kann.

glatte

So haben die Filme von Eisenstein und Pudowkin die gewaltigen Ereignisse der Revolution des russischen Volks ^{zu} in hinreissenden Sinnbildern von zentralen Volksfragen im U_nterdrücktsein und Befreiungskampf gesteigert. Und am anderen Pol vermochte Chaplin dem Gefühl der Verlorenheit der Durchschnittsmenschen gegenüber dem Getriebe und der Apparatur des modernen Kapitalismus einen tief humorvollen, umfassenden vollgiltigen Ausdruck zu verleihen. Selbstredend sind dies Ausnahmefälle mit relativ geringer Nachfolge, jedoch auch bei der quantitativ überwältigenden Superiorität des zuerst untersuchten P₀ls geben solche Erfüllungen ein klares Bild über die höchsten Möglichkeiten des Films, die - trotz der Spärlichkeit ihrer Verwirklichungen - entscheidend für seine ästhetische Einschätzung sein müssen. Die blosse Gegenüberstellung dieser beiden Pole reicht aber doch nicht aus, um eine abschliessende Beurteilung gerecht zu machen. Die Mehrzahl der guten Filme vermeidet nämlich den breiten Weg der Trivialität, dem die Masse der Filmgeht. Sie erhebt sich inhaltlich wie formell über das Niveau der durchschnittlichen Alltäglichkeit, bezahlt jedoch diese Erhöhung oft durch eine Entfernung von den tiefsten Massengefühlen oder kann diese nur peripherisch, oft bloss auf exzentrischen Umwegen erreichen. Auf die reiche Differenzierung dieser Zwischenschicht, dieser Verbindungsskala der extremen Pole können wir hier nicht näher eingehen.

Schon diese Bestimmung der P₀le zeigt, dass die Inhaltlichkeit des Films die extensive U_niversalität des Lebens umfasst, und zwar eine, die auf die breiteste Wirkung, auf sofortige Verstärklichkeit angelegt ist. In den Anfangszeiten des Films und oft auch heute ist dieser Inhalt letzten Endes nur ein Vorwand, um lose verknüpfte oder raffiniert zusammengeknüpfte Begebenheiten spannend oder komisch abrollen zu lassen, um die visuell-auditiven Möglichkeiten auf Abwechslung und Sensationsfüchtigkeit orientiert zur Entfaltung zu bringen /Verfolgungen, Morde, etc./. Aber auch abgesehen von den eben hervorgehobenen Gipfeln tauchen immer wieder Versuche auf, die in der dem Film gegebenen extensiven Mannigfaltigkeit einen tieferen Lebensgehalt suchen, die bestrebt sind, in diesem Urwald der vielfältigsten Möglichkeiten menschlich Neues zu entdecken. Für ein solches Suchen hat der Film inhaltlich universelle und unerschöpfliche Perspektiven. Gerade die besondere Art seiner bewegten Visualität ist imstande, in ganz einfachen, ganz alltäglichen Lebensstatsachen, an denen man

So haben die Filme von Eisenstein und Pudowkin die gewaltigen Ereignisse der Revolution des russischen Volks in hinreissenden Sinnbildern von zentralen Volksfragen im Unterdrücktsein und Befreiungskampf gesteigert. Und am anderen Pol vermochte Chaplin dem Gefühl der Verlorenheit der Durchschnittsmenschen gegenüber dem Getriebe und der Apparatur des modernen Kapitalismus einen tief humorvollen, umfassenden vollgiltigen Ausdruck zu verleihen. Selbstredend sind dies Ausnahmefälle mit relativ geringer Nachfolge, jedoch auch bei der quantitativ überwältigenden Superiorität des zuerst untersuchten Poles geben solche Erfüllungen ein klares Bild über die höchsten Möglichkeiten des Films, die - trotz der Spärlichkeit ihrer Verwirklichungen - entscheidend für seine ästhetische Einschätzung sein müssen. Die blosser Gegenüberstellung dieser beiden Pole reicht aber doch nicht aus, um eine abschliessende Beurteilung gerecht zu machen. Die Mehrzahl der guten Filme vermeidet nämlich den breiten Weg der Trivialität, dem die Masse der Filmgoer geht. Sie erhebt sich inhaltlich wie formell über das Niveau der durchschnittlichen Alltäglichkeit, bezahlt jedoch diese Erhöhung oft durch eine Entfernung von den tiefsten Massengefühlen oder kann diese nur peripherisch, oft bloss auf exzentrischen Umwegen erreichen. Auf die reiche Differenzierung dieser Zwischenschicht, dieser Verbindungsskala der extremen Pole können wir hier nicht näher eingehen.

Schon diese Bestimmung der Pole zeigt, dass die Inhaltlichkeit des Films die extensive Universalität des Lebens umfasst, und zwar eine, die auf die breiteste Wirkung, auf sofortige Verständlichkeit angelegt ist. In den Anfangszeiten des Films und oft auch heute ist dieser Inhalt letzten Endes nur ein Vorwand, um lose verknüpfte oder raffiniert zusammengeknüpfte Begebenheiten spannend oder komisch abrollen zu lassen, um die visuell-auditiven Möglichkeiten auf Abwechslung und Sensationslust orientiert zur Entfaltung zu bringen /Verfolgungen, Morde, etc./. Aber auch abgesehen von den eben hervorgehobenen Gipfeln tauchen immer wieder Versuche auf, die in der dem Film gegebenen extensiven Mannigfaltigkeit einen tieferen Lebensgehalt suchen, die bestrebt sind, in diesem Urwald der vielfältigsten Möglichkeiten menschlich Neues zu entdecken. Für ein solches Suchen hat der Film inhaltlich universelle und unerschöpfliche Perspektiven. Gerade die besondere Art seiner bewegten Visualität ist imstande, in ganz einfachen, ganz alltäglichen Lebenstatsachen, an denen man

sonst achtlos vorbeigehen würde, eine tiefe Poesie, eine echte Menschlichkeit, eine reiche Skala der ^{mp}Erfindungen, von drückender Trauer bis zum erlösenden Lachen zu entdecken. /Die Fahrraddiebe von De Sica/. Die Elastizität des filmischen homogenen Mediums kann einerseits eine von Poesie erfüllte Alltäglichkeit sinnfällig machen, ohne dass der Detailreichtum des Alltagslebens zu einem Naturalismus herabsinken müsste und andererseits vermag es, gerade infolge seiner photographischen Authentizität, der ausschweifendsten Phantastik eine sinnfällig Realität und Evidenz zu verleihen. Indem der Film alles glaubhaft machen kann, indem er jeden Gegenstand dem gleichen Wirklichkeitscharakter zuspricht, sind in ihm auch der Darstellung des Phantastischen keine Grenzen gesetzt; auch hier können ^{mp}Übergängen in den Alltag und aus dem Alltag stattfinden, auch hier reicht die Gefühlsskala vom beschwingt Spielerischen bis zum atembeklemmenden Unheimlichen. Diese schrankenlosen Möglichkeiten machen auch dem Film die populärste Form der Mimesis; diese eröffnen ihm den Weg - freilich bloss als Möglichkeit, die selten verwirklicht wird - zu einer echten und grossen Volkskunst.

Doch gerade diese schrankenlose Mannigfaltigkeit, diese lebensnahe Sinnlichkeit, diese extensive Universalität des Films konstituieren zugleich die Grenze seiner Ausdrucksmöglichkeit. Als Kunst der bewegten Visualität, der ein ebenfalls bewegter Komplex des Auditiven beigegeben ist, vermag der Film das höchste geistige Leben des Menschen, das die Literatur durch das ins Dichterische umgegossene Wort direkt, das bildende Künste und Musik - in verschiedener Weise - als unbestimmte Gegenständlichkeit indirekt gestalten können, nicht zum Ausdruck zu bringen. Der bewegten Visualität des Films muss gerade das fehlen, was Michelangelo oder Rembrandt durch Bewegung, Mienenspiel, Geste etc. deutlich, bedeutungsschwanger und rätselhaft, "unaussprechlich" im Goetheschen Sinn sinnfällig gemacht haben; um gar nicht davon zu reden, was einen - freilich nur einen, wenn auch einen hohen und höchst gewichtigen - Teil des Gehalts der Dichtung ausmacht. Es ist klar, dass dabei die spezifische Lebensnähe des Films die entscheidende Rolle spielt: indem das Setzen der visuellen Bewegtheit der Authentizität der gegenständlichen Existenz sämtlicher Gegenstände wie in den bildenden Künsten so prägnant hervortretende unbestimmte Gegenständlichkeit minimalisiert, muss es auch auf jene Gipfel an Geistigkeit verzichten, auf die wir eben hingewiesen haben, die freilich nicht nur die höchsten Spitzen der bildenden Künste

Szu-
iv
ne
sonen
Sow-
er
wie
phie-
en,
stal-

1957 2a

o über die unmittelbar gegebene Alltagswirklichkeit hinauszugehen. Es ist im Film durchaus möglich, nicht bloss die objektiv vorhandene äussere Welt anschaulich zu machen, sondern auch jene wichtigen subjektiven Aspekte, die diese in den handelnden Personen hervorruft. Ich verweise nur auf den Traum des Titelhelden im Sowjetfilm "Polikuschka", wo dieser gerade im Augenblick, in dem er das ihm anvertraute Geld verliert, im Traum sich selbst sieht, wie er der Gutsherrin, die ihn auf die Probe stellen wollte, triumphierend das Geld übergibt. Der Film betont mit ganz leisen Akzenten, durch eine etwas übertriebene Symmetrie in der Bewegung der Gestalten den Traumcharakter und zugleich die seelische Realität des Traums. Ebenso kann der Film

charakterisieren, sondern auch eine in ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit potenziell immer vorhandene Tendenz bilden. Was nun die Dichtung betrifft, so haben wir seinerzeit ausführlich auseinandergesetzt, dass die Verwandlung der Sprache aus einem Signalsystem 2 in eines, in dem das Signalsystem 1' vorherrscht, niemals in der Form isolierter Akte vollzogen werden kann. D.h. ein selbständig ausgesprochener Gedanke muss Gedanke /desanthropomorphisierenden Charakters/ bleiben, wenn die ganze sprachliche Atmosphäre, die ihn umgibt, das ganze sprachliche Milieu, woraus er entspringt, worin er mündet, nicht von vorneherein auf eine dichterische Evokation hin homogenisiert wurde. In solchen Fällen verliert er die Fähigkeit, einen bestimmten Menschen in einer bestimmten Situation zu charakterisieren; er bleibt vom Standpunkt der menschlichen Erlebbarkeit blosser, abstrakter Geist /unabhängig davon, wie konkret er als Gedanke in einem Gedankensystem sein mag/, verliert er seine Basis in der menschlichen Seele, hört auf ein Element der Dichtung zu sein. Andererseits wissen wir, dass auch die gedankliche Wirksamkeit eines dichterisch ausgesprochenen Gedankens nicht so sehr von seinem Denkwert an sich als von seinem dichterisch-menschlichen Voraussetzungen und Folgen abhängt. Das dichterische Wortgefüge schafft die Möglichkeit für die Literatur, den Geist zu gestalten; die Schlussworte in Goethes "Iphigenie" haben, obwohl sie dem Wortsinn nach fast trivial Alltägliches aussprechen, eine ungeheure ethisch-denkerische Höhe, sind echter Geist, während in Gerhart Hauptmanns sinnlich und seelisch ausdrucksvoller Sprache die Gedanken als Gedanken spurlos untertauchen oder Fremdkörper bleiben. Diese Atmosphäre der dichterischen Wortbildung muss dem visuell-auditiv besuchten Film notwendig fehlen. Auf die Sprachgestaltung im Film kommen wir noch in anderen Zusammenhängen zurück; hier sei nur soviel bemerkt, dass aus der auditiv begleiteten visuellen Bewegtheit des Films, in welchem notwendiger- und konsequenterweise dem Wort nur eine sekundäre, eine ausgeltende und ergänzende Rolle zukommen kann, unmöglich jene sinnlich-geistige künstlerische Atmosphäre entsteht, die die Grundlage für die menschliche Gestaltung des Geistigen in der Dichtung bilden. Der feinfühlende Kritiker Herbert Ihering hat bereits Anfang der zwanziger Jahre bei der Aufführung eines Othello-Films die Bemerkung gemacht, dass die wesentliche grosse Tragödie unmöglich in diese Gestaltungsart eingehen kann. Seitdem Goethe eine

t bloss
gnantesten
mein zumeist
enn z.B.
oldaten,
sie selbst-
iale Funk-
d dadurch
dauern
üssen die-
che Er-
der direk-
b, da dies
werden kann.
r steht
le Zusam-

würde

1257 pa

p 6 Diese Gestaltungsgrenze des Films bezieht sich nicht bloss auf die geistigen ~~Stixen~~ Gipfeln, wo sie allerdings am prägnantesten hervortritt, sondern durchdringt, wenn auch in einer allgemein zumeist weniger auffälligen Weise seine gesamte Darstellungsart. Wenn z.B. die ~~Stixen~~ Dichtung einer gewissen Menschengruppe /Soldaten, Priester etc./ in ihre Komposition einfügt, so ist es für sie selbstverständlich, ihre soziale Herkunft, ihre gegenwärtige soziale Funktion, ihre historische Perspektive etc. mitzugestalten, und dadurch ihre gesellschaftlich-geschichtliche Existenz konkret und dauernd verständlich zu machen. In der Unmittelbarkeit des Films müssen diese scheinbar bloss kommentierenden, in Wahrheit die sinnliche Erscheinung fundierenden Bestimmungen verschwinden. Zur Zeit der direkten Aktualität schwächt dies die Wirkung nicht notwendig ab, da diese sinnliche Erscheinung durch spontane Assoziationen ergänzt werden kann. Es muss aber nur eine kurze Zeit vergehen und der Zuschauer steht einem blossen factum brutum gegenüber, der wirkliche soziale Zusammenhang bleibt für ihn im Dunkeln.

ganze Reihe von Meisterwerken der Literatur verfilmt. Natürlich auf sehr verschiedenem Niveau, jedoch immer so, dass gerade diese ~~grosse~~ geistige Spitze aus der filmischen Gestaltung herausfiel. Das hat in den schlechten Filmen eine Art von Digestwirkung zur Folge; auch diese schliesst freilich nicht aus, dass solche Filme zur Popularisierung grosser Literatur etwas beitragen, aber auch die günstigsten Lösungen können an hier skizzierten fundamentalen Tatbestand nichts ändern.

Mit dieser Frage ist jene oft erörterte: zu welchem literarischen Genre das Drehbuch des Films die grösste Affinität hat eng verbunden. Der unmittelbare Ausgangspunkt: die Verwandtschaft mit dem im Theater aufgeführten Drama ist heute wohl endgültig überhoben. Jede wirkliche Analyse der künstlerischen Grundlagen von Drama und Film muss zum Aufzeigen einer ästhetischen Gegensätzlichkeit führen: dort absolute Vorherrschaft des Dialogs, hier die der sinnlich-unmittelbaren Erscheinungsweise. Theatergeschichtlich betrachtet hat zweifellos das von den Reinhardt-Bühnen initiierte Indenhintergrunddrängen des dichterischen Dialogs zugunsten einer dekorativen Regie, sowie die anders orientierten, aber ebenso antidramatischen Regieexperimente des Expressionismus die falschen Anschauungen von einer Filmnähe des im Theater aufgeführten Dramas unterstützt und verbreitet. Ebenso wenig kann die grosse Epik mit dem Filmtexten etwas zu tun haben. Rein theoretisch wirkt bestechend - und der Verfasser gesteht, dass auch er gelegentlich dieser Faszination erlag - die Tatsache, dass das, im Gegensatz zum Drama, die Widerspiegelung in Epik und Film als Vergangenes gesetzt zu sein scheint. Der Rezipiente scheint nicht dem Abrollen einer Begebenheit selbst gegenüberzustehen wie im Drama, sondern diese hat sich längst abgespielt und wird für uns neu vorgelegt. Das ist für die Epik ästhetisch zutreffend, für den Film jedoch nur technisch, indem wir nicht die Begebenheiten selbst erfahren, sondern bloss ihr fertiges Abbild. Jedoch infolge der doppelten Widerspiegelung des Films verliert diese Mimesis doch ihren Vergangenheitscharakter, und ihre zweite Unmittelbarkeit ist doch eine gegenwärtige. Das Täuschende liegt gerade in der Widerspiegelungswart, in der das, was wir hier Authentizität zu nennen pflegten, bei aller Unmittelbarkeit doch ein Element der Vermittlung bildet und durch das Aufgenommenensein, durch sein Abrollen vor uns gegenwärtig bleibt. Die wichtige Rolle, die die gegenständliche Welt in beiden spielt, mag eben-

falls verlockend wirken, ist aber ^{ebenfalls} doch irreführend. Denn wir haben einerseits gezeigt, dass die Gestaltung der gegenständlichen Umwelt des Menschen ^f auf diametral entgegengesetzten Prinzipien beruht, andererseits ist die höchste und prägnanteste Form ~~die~~ der Synthese, die die grosse Epik auf diesem Felde der Gegenständlichkeit vollzieht, die Darstellung der Totalität der Objekte dem Film verschlossen. Hier zeigt sich die praktische Bedeutung dessen, was wir eben theoretisch über die Grenzen der "Welt" des Films dargelegt haben: die Mannigfaltigkeit der Objekte kann nämlich nur durch Akte geistiger ~~Art~~ Art sich zu einer solchen Totalität abrunden. Die Gegenstände selbst in ihrem unmittelbar realen Dasein ergeben bloss die konkrete Möglichkeit zu einer wahrhaft epischen Totalität der Objekte; diese selbst entsteht aber erst infolge der in dem handelnden Menschen bewusst gewordenen Beziehungen zu ihnen, aus der geistigen Anschauung der grossen Epik, das gerade diese Objektkomplexe, in gerade dieser Beziehung zu den Menschen jene typischen Vermittlungen ergeben, aus denen die typischen Konflikte einer Etappe innerhalb einer gesellschaftlichen Formation herauswachsen. Abgesehen also von den Schwierigkeiten, die aus dem Umfang des Films im Vergleich zu dem der grossen Epik entstehen, wird hier eine allgemeine - genremässige - Grenze der Filmgestaltung sichtbar. Die höchste Affinität zur Literatur besitzt der Film zweifellos der Novelle, der Erzählung gegenüber. Bedeutende Novellen z.B. von Maupassant oder Tschekow haben bereits wirksame und adäquate Filmtexte geliefert. Hier ist eine, bis jetzt noch nicht hinreichend ausgenützte Möglichkeit vorhanden, allerdings ebenfalls nur eine Möglichkeit. Denn es wäre dogmatisch, die Inhaltlichkeit des Films ausschliesslich in die Richtung der Novelle auszubauen. Es gibt eine ganze Reihe guter Filme, deren Textinhalt zu gar keiner literarischen Form in Beziehung setzbar ist.

Diese weitgehende Unabhängigkeit des Filmtexts von den literarischen Genre hat Balázs dazu veranlasst, das Drehbuch als ein besonderes literarisches Genre zu betrachten. Ich glaube, zu unrecht. Das Drehbuch ^{gibt} ~~ist~~ immer nur den Anstoss, die Veranlassung zu einer visuell-auditiven filmischen Entfaltung, in der die eigentliche, endgültige, künstlerische allein in Betracht kommende Verwirklichung liegt. Die Analogie zu Dramentexten ^{sind} im Theater /oder Gedicht und Lied/ scheint uns irreführend zu sein. Drama /oder Gedicht/ haben eine selbständige, in sich vollendete ästhetische Existenz, unabhängig davon, ob sie aufgeführt oder komponiert und vorgetragen werden. Aus der Tatsache, dass es

sehr verschiedenartige Kooperationen verschiedener Künste gibt, dürfen nicht gleichmacherische Folgerungen in Bezug auf das ästhetische Eigenleben der einzelnen Teile gezogen werden. Dies soll hier ohne Werturteile einfach festgestellt werden; bei Behandlung der Musik haben wir z.B. die grossen Verdienste von Boitos Operntext zu Verdis „Othello“ hervorgehoben. Es ist aber klar, dass diese Verdienste sich darauf beschränken, grosse Entfaltungsmöglichkeiten für die dramatische Musik Verdis freigesetzt zu haben, während Shakespeares Tragödie ein selbständiges grosses Kunstwerk ist. Von diesem Standpunkt muss die ästhetische Beschaffenheit des Drehbuchs betrachtet werden. Während das Drama eine autochtone Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, ist das Drehbuch bloss ein Absprungspunkt für jene doppelte Mimesis, die der Film verwirklicht: Drehbuchautor, Schauspieler, Regisseur, Operateur etc. bringen erst in inniger Kooperation gemeinsam die endgültige, die ästhetisch allein in Betracht kommende Formung des Films hervor. Das bedeutet selbstredend nicht, dass die geistigen und ästhetischen Qualitäten des Drehbuchs für diese allein legitime Formung gleichgültig wären; wir wissen im Gegenteil, wie oft etwa grossartige schauspielerische Leistungen daran scheitern, dass das Drehbuch trivial oder kitschig ist, wie oft ein gutes Drehbuch die Kräfte aller notwendig mitwirkenden beflügelt. Alldies macht jedoch aus dem Drehbuch noch nicht mehr als einen wichtigen, unentbehrlichen Bestandteil des Films, macht aus ihm noch keine eigene Kunstart. Denn seine literarischen Qualitäten, soweit sie nicht ~~anreize~~ Anreize und Hinweise für die Filmgestaltung selbst sind, kommen in ihrem Fürsichsein nicht in Betracht. Das Drehbuch mag z.B. schöne Naturbilder enthalten, deren evokativen Eigenschaften verschwinden jedoch hinter den wirklichen Aufnahmen, sie werden, wenn diese gelungen sind, völlig überflüssig und darum gleichgültig. Als literarisch direkte Widerspiegelung der Wirklichkeit kann das Drehbuch bloss ein vom Ganzen des Gesamtwerks restlos aufgehobenes Moment sein.

relevante Diese Lage erscheint noch klarer, wenn wir an die Rolle des Schauspielers im Drama und Film denken. Das Drama hat, wie wiederholt gezeigt, ein eigenes homogenes Medium, das auf seiner dialogischen Gestaltung beruht. Indem der Schauspieler dieser Mimesis eine lebendige Verkörperung gibt, entsteht eine doppelte Mimesis, g jedoch mit der deutlichen Nuance: Interpretation einer bereits selbständigen, in sich vollendeten zu sein. /Ähnlich ist die Funktion der Dirigenten, der verschiedenen Instrumentalisten und Sänger in der Musik./ Die grossen

im Laufe der Geschichte lebendig bleibenden Typen des Theaters sind von den Dramatikern beschaffen und ~~haben~~^{wurden} von den Schauspielern - in verschiedenen Perioden verschieden - verkörpert; die schauspielerische Unsterblichkeit besteht darin, ein wichtiges Glied in der Kette der Interpretationen etwa von Hamlet oder Falstaff zu sein. /Ganz ähnlich in der Musik./

Der Film stellt hier etwas radikal Neues vor: die schauspielerische Leistung wird etwas Endgültiges, nicht mehr die Interpretation eines literarisch vorhandenen Typus, sondern das jeweils selbständige Schaffen eines Typus, den die Persönlichkeit des Schauspielers sinnlich offenbart. Darin kommt von einer neuen Seite die Volkskunstartigkeit des Films zur Geltung, denn diese kennt vielfach eine solche überwiegende, unmittelbar ~~ty~~ typenschaffende Macht des Schauspielers. Es wäre aber grundfalsch etwa die Analogie der commedia dell'arte mechanisch heranzuziehen, denn in dieser gab es von vornherein festgelegte Typen, die die Schauspieler verkörperten, während für den Film gerade der Tatbestand bezeichnend ist, dass bestimmte individuelle Schauspieler als solche im Weltmasstabe zu Typen werden. Die Doppelseitigkeit des Films als Volkskunst zeigt sich auch hier recht deutlich. Auf der untersten Stufe finden wir Schauspieler und Schauspielerinnen, die weit verbreitete Wunschträume des Alltagsdurchschnitts schon durch ihr körperliches Sein sinnlich zur Anschauung bringen. Solche Typen bieten ein äusserst interessantes Material für die Soziologie, ~~ästhetisch~~ ^{muss} nicht bloss ihre Existenz schlechthin registriert werden. Weitaus wichtiger ist, wenn diese, zuweilen sogar hervorragenden Schauspieler fähig sind, einen gewissen Komplex von Eigenschaften zu einer solchen, an ihre Person geknüpften, gesellschaftlichen gültigen Typik zu erheben; so erscheinen populäre Ideale der Schönheit in Greta Garbos, der Frauentragik in Asta Nilsens, der Tapferkeit und Schlagfertigkeit in Gerard Philipps, des überlegenen Humors in Buster Keatons schauspielerischen Individualitäten; die jeweilige Rolle ist stets nur ein Anlass, oft nur ein Vorwand, um eine solche volksnahe Typik zur Anschauung zu bringen. Nach unseren bisherigen Ausführungen wird es wohl als selbstverständlich erscheinen, dass wir in Chaplin den höchsten Gipfelpunkt dieser Tendenz erblicken. Chaplin ist sicher eine der bedeutendsten Schauspielerpersönlichkeiten aller Zeiten. Er hat aber - im Gegensatz zu den meisten echten Grössen der Bühne - nicht ^{durch} nur die Verkörperung verschiedener dichterischen Typen gewirkt, wie Bumeister, Mitterwurzer oder Bassermann,

sondern dadurch, dass in seiner körperlichen Existenz, in seinen Gesten und seiner Mimik in unerschöpflichen Variationen ein typisches Verhalten des "kleinen Mannes", des Menschen der Volksmenge zum heutigen Kapitalismus symbolhaft sinnfällig wurde. Damit erhebt er sich zu einer derart typischen Höhe im Ausdruck der gesellschaftlich-geschichtlichen

Lage, wie dies nur von ganz wenigen Zeitgenossen in anderen Künsten erreicht wurde.

Wenn wir nun das zentrale bewegende Prinzip der Filmwirkungen kurz zusammenfassen wollen, so landen wir zwangsläufig bei der Stimmungseinheit. In der Literatur und auch in den bildenden Künsten ist die Stimmung eine der notwendigen Folgen, die sich aus der Gestaltung letztthin menschlicher Konstellationen ergeben. Der mimetische Wirklichkeitscharakter des Films, seine bereits geschilderte Authentizität hat zur Folge, dass jedes Bild, jede Serie von Bildern entweder primär eine bestimmte und starke Stimmungseinheit ausstrahlt, oder ästhetisch überhaupt nicht vorhanden ist. Von hier aus wird erst die Auswahl, das Arrangement, die Regisseur und Operateur an den schauspielerischen Leistungen, am jeweiligen Komplex der abgebildeten Gegenstände vollziehen, verständlich: es kommt auf den auditiv begleiteten, aber vorwiegend visuellen Stimmungswert der Bilder und ihrer Abfolge an. Darum sehen wir auf der monumentalen Treppe, die zum Hafen von Odessa führt, im "Panzerkreuzer Potemkin" nur die Füße, die Stiefel der Kosaken, nicht diese selbst; darum wird im Film "Tschapaiew" der Abschied des Titelhelden von seinem Freund und Berater Furmanow so gestaltet, dass der Wagen des letzteren sich langsam entfernt, allmählich verschwindet; darum sehen wir im Film "Die letzten Tage von Petersburg" einen verlassenen Saal im Winterpalais mit einem riesigen Luster, dieser fängt langsam zu zittern, zu schwanken an, um endlich herabzustürzen, etc. Alle technischen Mittel der Filmaufnahme /Grossaufnahmen, Abblenden, etc./ erhalten einen ästhetischen Sinn erst als Ausdrucksmittel der Stimmungseinheit, der Überleitung von einer Stimmung in die andere, der Stimmungskontrast; ebenso sind Schneiden, Montage, Tempo, Rhythmus etc. nichts als Träger für das Leiten des Rezeptiven aus einer Stimmung in die andere innerhalb der letztthinigen Einheit der Stimmung des Ganzen.

Das Hauptvehikel des Leitens der Rezeptivität ist also die Stimmung. Alle jene technischen Neuerungen, in denen Empiriker und Positivisten das ästhetisch Neue und Spezifische des Films suchen und gefunden meinen, sind nur Mittel, um Stimmungen, ihre Übergänge in-

reis
blöser
werden
Ein-
ein
Tiefe
- sich
weise

6952We

v 9 Es darf nicht vergessen werden, wie nahe der Emotionskreis des von Chaplin Gestalteten, sowie seine gesellschaftlichen Auslöser zur Welt Kaffkas stehen. Jedoch Schrecken und Hilflosigkeit werden bei Chaplin nicht bloss vom Innen, sondern in unzertrennbarer Einheit von Aussen und von Innen sinnfällig gemacht. So entsteht ein über das Grauen triumphierender welthistorischer Humor, dessen Tiefe - eine objektivierende Vertiefung der Kaffkaschen Problematik - sich gerade darin äussert, dass sie die Esoterik in volkstümlicher Weise exoterisch wirksam macht.

einander, ihrer A_bfolge, ihrer Kontraste zu einem solchen ästhetischen Leiten der R_ezeptivität zu synthetisieren. Ich nehme als Beispiel die Farbigekeit des Films; die technischen Fortschritte oder Unvollkommenheiten der farbigen Aufnahme kommen hier nicht in B_etracht, ästhetisch angesehen ist hier, wie überall, die technisch vollkommene Lösung eine Voraussetzung, und beim Misslingen ist es eine sekundäre F_rage, ob die Ursache des S_oheiterns ein technischer Mangel oder eine unzweckmässige Aufnützung vorhandener technischer Möglichkeiten war. Die ästhetisch allein ausschlaggebende F_rage ist: drückt die jeweilige Farbgebung die Stimmung des gegebenen Augenblicks, die Vorbereitung des Kommenden, den Übergang in eine andere, die Stimmungseinheit des ganzen ~~Film~~ Films aus, verschmilzt sie zur organischen Einheit mit den anderen visuellen, auditiven, inhaltlichen etc. M_omenten des Films oder nicht. So hat der Film "Moulin Rouge" die Atmosphäre des Lebens und des Schaffens von Toulouse-Lautrec stimmungshaft visuell zum Ausdruck gebracht; so gelangt Ollivier in "Heinrich 8. V." den ganzen Film durch einen malerischen Anklang an die ~~Film~~ Farbgebung der flämischen Malerei in die Stimmung des ausgehenden Mittelalters einzutauchen. Solche Fälle seien nur als methodologische Beispiele hervorgehoben. Das hier Gesagte gilt für sämtliche Komponenten des Films. Um diese Aufstellung durch ein negatives Beispiel zu ergänzen: die szenische Umwelt in Olliviers "Hamlet" betont stimmungshaft allzusehr das "Urtümliche" und gerät dadurch in einen S_timmungsgegensatz zum Renaissancecharakter der Handlung 8. und der gesprochenen T_exte.

Die Möglichkeiten und Schranken, die der Film hier vorfindet, beruhen in erster R_eihe auf dem besonderen S_timmungswert, die die Authentizität der photographischen A_bbildlichkeit im Rezeptiven auslösen kann. Jedes Filmbild wird als die Mimesis einer Wirklichkeit erlebt, die durch die Tatsache ihres Photographiertseins von vorneherein als Wirklichkeit beglaubigt ist: da sie photographiert werden konnte, musste sie - ~~und~~ in gerade dieser Form - auch real vorhanden gewesen sein. Wir haben gesehen, dass eine solche Authentizität bei allen anderen Künsten fehlen muss. Man denke etwa daran, wie verschiedene E_r-zähler eigene epische Mittel ersinnen~~x~~ und zur G_estalt bringen müssen, um das G_eradesosein ihrer Inhalte dem Leser gegenüber als faktisch wahrhaftige zu legitimieren. Auch die Abbildlichkeit der bildenden Künste hat nichts mit einem solchen unmittelbaren I_nerscheinungstreten des konkreten und realen Naturvorbilds zu tun. Wo die Nähe scheinbar am grössten ist, bei der F_rage der Ähnlichkeit des Portraits, zeigt ein näheres Inaugefassen

des Problems gerade das G_egenteilige: es bleibt - unabhängig vom künstlerischen W_erte - als malerisches oder skulpturelles Abbild eines bestimmten Menschen immer ein Problem, ob es wirklich ähnlich sei, ja sogar, was man unter A_ehnlichkeit überhaupt zu verstehen habe. Diese Beziehung zur Wirklichkeit bestimmt auch den Charakter, die spezifische Qualität der in den Kunstwerken obwaltenden Stimmung. Allen anderen T_ypen ^{W_esten} ist es gemeinsam, dass die S_timmung der R_egel nach nur ein M_oment der evokativ ausgelösten E_mpfindungen ist, und nicht unbedingt das vorherrschende; jedenfalls ist sie immer das E_rgebnis der ästhetisch formenden G_estaltungsweise der Gegenstände und ihrer ebenfalls durch die G_estaltung entstehenden Beziehungen zueinander. Im Film dagegen strahlt das S_ein der G_egenstände /ihre^f notwendigen als authentisch erlebten A_bbildung/ unmittelbar, spontan die S_timmung aus; dass diese Spontaneität als Produkt einer komplizierten, ja raffinierten künstlerischen Zusammenarbeit vielfacher Faktoren entsteht, ändert an ihrer kategoriellen Beschaffenheit, an ihrem Wirklichkeitscharakter nichts. Der R_ezeptive erlebt also den Film als die V_ermittlung einer Realität, die als unmittelbare Realität des Lebens ihn beeindruckt. D_a durch erfährt der mimetische Charakter des Films eine V_erstärkung und wird sogleich zu einem ^{W_esten} grossen M_oment, mit der Tendenz zum Verschwinden herabgedrückt: jede Einzelheit ist also, "gerade so gesehen" durch die Linse des Aufnahmeapparats, als real legitimiert, es fehlt jedoch, das, was wir im Theater die G_egenwart des Schauspielers zu nennen pflegen, die auf seiner unmittelbar wirkenden körperlichen R_ealität beruhen. Sie wä_re auch mit der Allgegenwart des S_eins, die der Film notwendig hervorbringt, unvereinbar: im Theater entsteht nämlich eine zwiefache, hierarchisch gegliederte Wirklichkeit, indem der Schauspieler in einer qualitativ völlig anderen W_eise als R_ealität erlebt wird, wie Kulisse, Requisit, auch Kostüm, während im Film alles Abgebildete einen völlig gleichen Realitätscharakter haben muss; ~~da~~ da alles gleicherweise das Abbild einer technisch exakt aufgenommenen Wirklichkeit ist; diese Gleichartigkeit ist die notwendige Folge der gedoppelten M_imesis des Films, also unaufhebbar.

Auf dieser G_rundlage entfaltet sich die S_timmung als universelle und herrschende Wirkungskategorie des Films. Ihre Universalität drückt sich wiederum in der ungeheuren Skala vom klebrigsten Kitsch bis zu den tragischen Höhen einer echten, gesellschaftlich fundierten Menschlichkeit, bis zum bitteren und doch heiteren Lächerlichwerden der Lage des Menschen in der heutigen Gesellschaft. Die ausser-

bloss
ziert
ungs-
mfor-

des Problems gerade das G_egenteilige:
lerischen W_erte - als malerisches oder s
ten Menschen immer ein Problem, ob es w
was man unter A_ehnlichkeit überhaupt zu
zur Wirklichkeit bestimmt auch den Char
der in den Kunstwerken obwaltenden Stim
gemeinsam, dass die S_timmung der R_egel
ausgelösten E_mpfindungen ist~~x~~ und nicht
jedenfalls ist sie immer das E_rgebnis d
weise der Gegenstände und ihrer ebenfä
den Beziehungen zueinander. Im Film dag
stän_nde /ihre^f notwendigen als authentis
bar, spontan die S_timmung aus; dass die
komplizierten, ja raffinierten künstler
Faktoren entsteht, ändert an ihrer kate
Wirklichkeitscharakter nichts. Der Reze
die V_ermittlung einer Realität, die als
ihn beeindruckt. D_e durch erfährt der mi
eine Verstärkung und wird sogleich zu e
denz zum Verschwinden herabgedrückt: je
so gesehen" durch die Linse des Aufnahme
es fehlt jedoch, das, was wir im Theater
zu nennen pflegen, die auf seiner unmit
Realität beruhen. Sie wä_re auch mit der
der Film notwendig hervorbringt, unver
lich eine zwiefache, hierarchisch geglied
Schauspieler in einer qualitativ völlig
lebt wird, wie Kulisse, Requisit, auch K
Abgebildete einen völlig gleichen Realit
alles gleicherweise das Abbild einer te
Wirklichkeit ist; diese Gleichartigkeit
gedoppelten M_imesis des Films, also unau

Auf dieser G_rundlag
als universelle und herrschende Wirkung
versalität drückt sich wiederum in der u
Kitsch bis zu dem tragischen Höhen eine
dierten Menschlichkeit, bis zum bitteren
werden der Lage des Menschen in der heut

1257 x

sichtbar, dass die Authentizität bloss
erischen Gestaltung des Films produziert
ung eine besondere Nuance der S_timmungs-
l für sich schon eine ästhetische Umfor-

ordentliche ideologische Wirksamkeit des Films beruht nicht zuletzt darauf, dass die von ihm gestaltete Stimmung alle Fragen der Weltanschauung, alle Stellungnahmen zu den sozialen Ereignissen durchdringt, ja dass diese erst in der Stimmung, durch ihre Vermittlung den Weg zum Herzen des Receptiven finden. Gerade diese Untrennbarkeit von Stimmung und ideologischem Gehalt im Erlebnis des Zuschauers macht den Film zur populärsten Kunst unserer Zeit, macht ihn zur wirksamsten Ausdrucksform der allerverschiedensten, der entgegengesetztesten Tendenzen. Dabei gibt die von uns wiederholt geschilderte Authentizität der Abbildung der im Film zur Darstellung gebrachten Ideologie eine besondere Nuance: die stimmungshaft gruppierten und aneinandergefügten Wirklichkeitsstücke scheinen die Ideologie aus der Sache selbst, aus der Wirklichkeit selbst herauswachsen zu lassen, geben ihr damit eine unmittelbare, oft unbewusst, auf gefühlsmässigen Umwegen wirkende Durchschlagskraft. Dass also der Film die höchste und reichste Geistigkeit nicht zur Gestaltung bringen kann, ist in dieser Hinsicht für ihn ein eher stärkendes als abschwächendes Moment, da im Rahmen der Gefühlsmässigkeit, der unmittelbar-sinnlichen Wahrnehmbarkeit jede solche Ideologie oder Tendenz ein sehr prägnant umrissenes Physiognomie haben kann. Der Film ist also eine der bezeichnendsten Symptome dafür, was in einem gegebenen Zeitpunkt die grossen Volksmassen innerlich bewegt, dafür, was ihre spontane Stellungnahme zu dem dabei auftauchenden gesellschaftlichen Problemen ist. /Das ist wieder ein Problem des historischen Materialismus. Wir verweisen darauf nur, um seinen engen Zusammenhang mit der formellen Beschaffenheit des Films wenigstens anzudeuten./

Die photographische Grundlage des Films, die wir in Bezug auf die aus ihr entspringenden künstlerischen Werken bereits von verschiedenen Aspekten betrachtet haben, bringt zweifellos für den Film die Gefahr, die Möglichkeit eines blossen Naturalismus mit sich; ist ja der Film seinem unmittelbaren Wesen nach vor allem ein visuell exakter Bericht über ein Stück der Wirklichkeit, eine Zusammenfügung - eine Montage - von solchen genau abgebildeten Wirklichkeitsfragmenten. Um diese Möglichkeit als künstlerische Gefahr klar ins Licht zu stellen, sei vorerst darauf verwiesen, dass bei allen naturalistischen oder zumindest ins Naturalistische hinüberschillernden literarischen Richtungen der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, das Vorbild des Films theoretisch und praktisch eine wichtige Rolle ^{gespielt} bestimmt hat und vielfach auch heute noch spielt. Es genügt vielleicht wenn wir auf die stilistischen Bestrebungen der "neuen Schlichkeit" hinweisen, auf das Hineinmontieren

von Filmstreifen in dramatische Aufführungen etwa der Piscator-Bühne, auf die Neigung vieler Erzähler, die epische Breite und Kontinuität in eine Abfolge kurzer, zumeist ~~xxx~~ naturalistisch gehaltener Themen ^{Szenen} aufzulösen, auf das - ästhetisch willkürliche - Einfügen von "realen Dokumenten" in literarische Werke etc. Natürlich gab es schon früher eine ~~fast~~ oft verschwimmende Grenze zwischen künstlerischer Darstellung und direkter "Dokumentation" z.B. in der Zola-Schule oder bei Upton Sinclair. Der Film gibt aber solchen Tendenzen eine neue Basis, eine überzeugend scheinende Bestätigung. Denn in ihm können tatsächlich Bericht, Dokument, Belehrung, Publizistik etc. so unvermerkt, so unmerkbar in künstlerische Gestaltung übergehen, dass eine deutliche Grenze zwischen ihnen überhaupt nicht feststellbar zu sein scheint. Die äusserst komplizierte Umarbeitung des ursprünglichen Wirklichkeitsdokuments wird sogar, wie wir bei dem sehr feinfühligem Benjamin gesehen haben, oft als maschinelle Vergewaltigung der echten Abbildlichkeit empfunden. Dabei ist es einzig und alle in diese Umarbeitung der einzelnen Aufnahmen und ihrer Abfolge, die den Film von dem Steckenbleiben auf dem Niveau von Wirklichkeitswahrnehmungen des Alltags bis zu einer künstlerischen Höhe erheben kann.

Wir haben dieses Niveau mit der allgemeinen Kategorie der Stimmunghaftigkeit zu umschreiben versucht und haben gleichzeitig darauf hingewiesen, eine wie gewaltige Breite und Tiefe, eine wie ausgedehnte Variabilität diese auch in ideologischer Hinsicht zu besitzen vermag. Diese Breite und Tiefe sind in Bezug auf die künstlerische Gestaltung ebenfalls vorhanden. Das Sichentfernen vom Niveau des Alltags, das Sicherheben über dieses Niveau kann nämlich, wie dies auch oft geschieht, ein bloss formelles sein, d.h. die ästhetische Produktivität in der Filmdarstellung benützt etwa die Montage nicht bloss als technisches Ausdrucksmittel, sondern erhebt sie ästhetisch-weltanschaulich zu einem schöpferisch organisierenden Prinzip. In diesem Fall ^{solchen} entstehen jene Filme, die den herrschenden Tendenzen der heutigen bürgerlichen Literatur und Kunst weitgehend entsprechen, die deshalb mit ihnen in intimem Verhältnis einer wechselseitigen Beeinflussung stehen können. Die ästhetische Bearbeitung der photographischen Teilstücke und ihrer Verknüpfung kann aber auch eine gründliche, eine realistische, auf das Wesen gerichtete sein; das wahrhaft schöpferische Erfassen eines radikal neuen Aspekts der Wirklichkeit, ihre Umformung im echt künstlerischen Sinn. Dabei tauchen notwendigerweise sämtliche Probleme der

ästhetischen Mimesis auf, selbstredend auf der spezifischen Grundlage des eigenartigen homogenen Mediums, das die Filhaftigkeit eines Films ausmacht. Die konkreten Probleme, die dabei zur Sprache kommen müssten, gehören naturgemäss in eine Filmdramaturgie und können hier ebenso wenig behandelt werden, wie ähnliche Probleme anderer Kunstgattungen. Der Verfasser stellt bloss mit Genugtuung fest, dass ein so gewichtiger Spezialist des Films, wie Guido Aristarco bei Behandlung von Fellinis neuen Film sich veranlasst sah, auf seine alte Unterscheidung von Erzählen oder Beschreiben, d.h. von innerlichen oder ~~xxx~~ äusserlichen Erfassen der Gegenständlichkeiten und ihrer Verknüpfungen zurückzugreifen. Wir glauben, dass erst der der Eigenarten des Films angemessene Gebrauch allgemein ästhetischer Kategorien den echt künstlerischen, wahrhaft realistischen Charakter des Films detailliert herausarbeiten und damit seine Theorie und Praxis von einer technizistisch-positivistischen Metaphysik der ~~xxx~~ Montage befreien kann.

Derartig prinzipiell-ästhetische Unterscheidungen sind für den Film ~~xx~~ schon darum höchst wichtig, weil man sonst die Übergänge seiner "Sprache" von der Alltagsnähe einerseits zur Kunst, andererseits zur Wissenschaft /Publizistik, Bericht etc./ theoretisch - und darum auch praktisch unmöglich erfassen könnte. Wenn wir dabei die Probleme der "Sprache" des Films aufwerfen, so tun wir es bewusst darum, weil die hier vorherrschenden Probleme mit denen, die der Gebrauch der Sprache /ohne ~~xxxx~~ Anführungszeichen/ stellt, bei allen spezifischen Zügen des filmischen Ausdrucks, sehr nahe verwandt sind. Die rein wissenschaftliche Anwendung ergibt keine besondere Problematik; es handelt sich dabei ~~xxxx~~ Gegenstände wahrnehmbar zu machen, die sonst, infolge subjektiver und objektiver Gründe oder Umstände, der menschlichen Sinnlichkeit unerreichbar wären. Dass solche Filme sehr oft auch künstlerische Ausdrucksmittel in Anspruch nehmen, besagt prinzipiell gar nichts; sehr oft ist die Sprache /ohne Anführungszeichen/ wissenschaftlicher Werke "künstlerisch" anschaulich und Anschauungen, ja Erlebnisse erwecken, ohne deshalb den desanthropomorphisierenden Grundcharakter der Darlegungen aufzuheben oder auch nur zu stören. Ähnlich ist die Sache bei dem publizistischen Gebrauch des Films, wozu natürlich auch der Bericht gehört. Aus unseren bisherigen Darlegungen folgt zwingend, dass die Authentizität des Aufgenommenen wesentlich dazu beiträgt, eine verstärkte Wahrheits- und Wirklichkeitswirkung hervorzurufen; es entsteht sehr leicht der unmittelbare Eindruck: ein verbaler Bericht könne leicht

Betrifft, 30

lügen, während dem Photographierten unbedingt eine Realität entsprechen müsse. Solche Vorurteile steigern den R_{adius} und die $I_{\text{ntensität}}$ des Einflusses einer derartigen Propaganda. Es darf aber nicht vergessen werden, dass dieselben technischen M_{itteln} , die die bloße ~~xx~~ alltagsmässige Glaubhaftigkeit des Films zur echt ästhetischen E_{vokation} steigern können, gleichfalls imstande sind, die photographierte Wahrheit in eine direkte Unwahrheit, in eine Lüge umzuwandeln. ~~Exklluz~~ Balázs erwähnt einmal, dass man, ohne irgendeine neu eingefügte Aufnahme, durch Umgruppierung, Schnitte etc. dem Potemkin-Film einen niederdrückenden gegenrevolutionären Stimmungsgehalt geben konnte. Die Tagesereignisse in den Berichten lassen sich naturgemäss noch leichter "ummontieren", ohne deshalb ihre unmittelbare, authentische Wirkung verlieren zu müssen. Die "Sprache" des Films weicht also bei allen ihren spezifisch eigenen ^{Zeigen} T_{ypen} dieselbe Problematik von Wahrheit und Unwahrheit auf, die jeden Sprachgebrauch im menschlichen Leben innewohnt.

Wir wiederholen: diese kurze Übersicht der wesentlichst mimetischen Probleme des Films kann unmöglich auf seine konkret-dramaturgischen Probleme eingehen. Nur eine prinzipielle Frage muss zur A_{prundung} unserer Ausführungen gestreift werden, natürlich ebenfalls nur in B_{ezug} auf ihre prinzipiellen Eigenheiten, nämlich R_{olle} und Funktion der Sprache im Film. Um diese Frage richtig zu beantworten, muss auf den stummen Film zurückgegriffen werden; dieser konnte einerseits das Wort insofern nicht entbehren, als fortlaufende Aufschriften dafür sorgen mussten, den Zuschauer über die zum Verständnis der Handlung unentbehrlich^{en} $T_{\text{atbestände}}$ auf dem laufenden zu halten, andererseits wissen wir, dass zum $V_{\text{erständnis}}$ und zur emotionalen $V_{\text{erdeutlichung}}$ der Stimmung ununterbrochen die Musik als a_{uditiv} -evokative $B_{\text{egleitung}}$ der ~~Exer~~ Vorgänge herangezogen werden musste. Von den Funktionen, die die Sprache im lauten Film zu erfüllen hat, sind zwei - direkte oder indirekt - Fortführungen der schon vom stummen Film aufgeworfenen $N_{\text{otwendigkeiten}}$ der $G_{\text{estaltung}}$. Erst in Ergänzung dieser beiden M_{omente} tritt das dritte in den Vordergrund, die Sprache als Monolog, Dialog, R_{ede} etc., d.h. als Element der handlungsmässigen, Menschenschicksale unmittelbar verlebendigenden Aufgaben des Films. Schon die erste Frage, die Mitteilung der unentbehrlichen T_{atsachen} stellt wesentlich neue Aufgaben. Während in der Epik ein solches Zurkenntnisbringen einen wesentlichen Teil der erzählerischen Spannung ~~starkt~~ selbst bildet, während im Drama etwa die Exposition eine organische Einheit mit dem Aufbau der

dialogischen Schicksalentfaltung bildet, müssen zur Lösung dieser Frage in jedem Film neue Wege ausfindig gemacht werden. Da das gesprochene Wort hier nicht im Zentrum des homogenen Mediums liegt, und dementsprechend nur als ~~ergänzendes~~ Ergänzung der visuell-auditiv dargestellten Begebenheiten auftauchen kann, ist es jedesmal eine besondere dramaturgisch-kompositionelle Frage, wie das notwendige Maximum der Information mit einem Minimum an prosaischer Störung des Stimmungshaften vereinigt werden kann. Im zweiten Moment tritt der ästhetische Sprung zwischen stillen und lauten Film am deutlichsten hervor: das gesprochene Wort wird hier zu einem Teil jener Geräusche, die die auditive Begleitung und Verstärkung visuell evozierter Stimmungen bilden. Auch hier ist es unmöglich allgemeine Regel aufzustellen. Nur ~~konkrete~~ konkrete Analysen konkreter Erfolge und Misserfolge können zu einer Konkretisierung der sich hier ergebenden Möglichkeiten und Schranken führen. Prinzipiell sei nur bemerkt, was aus der bisherigen Entwicklung des lauten Films unzweideutig hervorgeht, dass die realistische Wiedergabe der Geräusche - die menschliche Regel mitinbegriffen - nicht in der Lage ist, eine kontinuierliche und hinreichende auditive Begleitung der visuellen Stimmungsevokation zu ergeben, dass auch der laute Film immer dazu gedrängt wird, diese Hörbarkeit in der Form der Musik einzuschalten. Ohne hier auf diese Frage detailliert eingehen zu können, muss bemerkt werden, dass diese Notwendigkeit mit der Eigenart der unbestimmten Gegenständlichkeit im Film, mit der Tendenz zu ihrer Minimalisierung, mit seinem stimmungshaften Grundcharakter eng zusammenhängt. Die Musik als doppelte Mimesis der Gefühle, die diese unmittelbar ebenfalls stimmungshaft ausdrückt, ist besonders geeignet, eine solche unbestimmte Gegenständlichkeit zu minimalisieren, die einer gefühlsmässig-stimmunghafte Ergänzung ihrer authentisch-äusserlicher Realität erfordern.

Endlich ~~kennt~~ ^{kennt} drittens der laute Film das gesprochene Wort als dramatisches Element der Handlung; das Verhältnis zweier Menschen wickelt sich vor uns in seiner Lügenhaftigkeit ab und diese entladet sich in einer Szene von akut zugespitzten seelischen Kontrasten; in solchen Fällen müssen die Spieler in scharf geschliffenen Worten die letzten Konsequenzen ihres Verhaltens ziehen. Obwohl hier eine gewisse Nähe zum Dramatischen vorhanden ist, darf doch nicht vergessen werden, dass solche Gespräche im Drama aus einer dialogischen Kontinuität herauswachsen, während sie hier bloss visuell-auditiv, stimmunghaft vorbereitet werden können. Sie müssen also einerseits ein erlösendes Klarmachen

erlebter Spannungen herbeiführen, andererseits dürfen sie aber doch nicht dem visuell-auditiv geschaffenen Rahmen der einheitlichen Stimmung sprengen. Daraus folgt die Notwendigkeit einer sehr sorgfältigen stimmungshaften Vorbereitung solcher Krisenszenen, ihre ~~XX~~ verhältnismässige Konzentriertheit und Kürze; dabei muss auch hier bemerkt werden, dass diese Bestimmungen den konkreten Verhältnissen entsprechend in jedem Einzelfall eine spezifische Behandlung fordern. Jedenfalls ist auch hier ein organischer Zusammenhang mit der visuell-auditiven Stimmungshaftigkeit unerlässlich. Man denke an die grosse pazifistisch-humanistische Rede, die Chaplin als Abschluss des "Diktators" hält. Ihr Sinn liesse sich sicherlich kürzer fassen. Ihr zeitlicher Umfang, ihr Ton etc. ist aber von der Grundstimmung des ganzen Films aus bedingt: als menschlicher Ausklang des Apdrucks, den wir in Krieg und Hitlerismus erlebt haben; es ist auch kein Zufall, dass bei der filmischen Gestaltung der Wirkungen dieser Rede wieder eine Musikbegleitung eingeschaltet wird. Obwohl Chaplin sicherlich auch eine gedankliche Abrechnung mit dem System der faschistischen Unmenschlichkeit geplant hat, geht diese unmerklich - und objektiv gewiss nicht zufällig - ins rein Emotionelle über.

Alle diese Zusammenhänge führen dazu zurück, dass das entscheidende Prinzip der Filmkomposition das Festhalten an der Stimmungseinheit ist. Natürlich muss Stimmung in jenem universellen Sinn verstanden werden, wie dies bereits früher auseinandergesetzt wurde, und es ist ebenso selbstverständlich, dass eine solche Einheit mit den stärksten Kontrasten vereinbar ist. Allerdings müssen diese bei aller Widersprüchlichkeit eine feste Einheit besitzen, sonst fällt der Film leicht in heterogene Stücke auseinander, wie z.B. in de Siccas "Wunder in Milano", wo versäumt wurde, der Siedlung der freundschaftlich, auf Grund der Liebe zusammenlebenden Armen die Atmosphäre einer märchenhaften Irrealität zu geben, sodass die später auftretenden tatsächlichen Wunder wie ein Bruch, wie ein plötzliches Übergehen in eine völlig andere Welt wirken. Dabei gehört es dem Film wesentlich an, dass er - infolge der wiederholt dargestellten Authentizität - gegen Unwahrscheinlichkeiten in den Voraussetzungen viel weniger empfindlich ist, als die Literatur. Man denke an de Siccas reizendes ~~XXXX~~ Lustspiel mit dem Elephanten, den der arme Lehrer als Geschenk erhält, ja der Film gestattet den selbständig gewordenen komischen oder rührenden Episoden einen viel grösseren Spielraum, verlangt viel weniger Begründung für sie als die anderen Künste,

ⁱ
/Ich verwies^e nur auf die Episode im "Diktator", wo Chaplin nach Melodie und ~~Ry~~ Rhythmus der "Ungarischen Tänze" von Brahms einen Menschen rasiert/
- vorausgesetzt, dass diese letztthinige Einheit der Stimmung gehalten wird. Solche ~~Erwägungen~~^{Bemerkungen} beziehen sich verständlicherweise bloss auf Filme, die aus künstlerischen Intentionen entstanden sind. Die grosse Mehrzahl der Filme besitzt ihre Einheit nur in den grob soziologischen Bedürfnissen, für deren Erfüllung die entstanden ist, und ihr Publikum reagiert auf sie vorwiegend rein stofflich oder ^{den} rein äusserlich Spannungsmomenten entsprechend. In diesem Gegensatz kommen wieder die von uns bereits hervorgehobenen gleitenden Übergänge zwischen Elastizität und Labilität des homogenen Mediums, infolge der grossen Nähe zur Erlebnisweise des Alltags zur Geltung. Dass aus diesen Möglichkeiten des Abgleitens aus der Elastizität in die Labilität, praktisch die grosse Strenge wirklich gut erfüllen soll, hat ihren Grund vor allem in den Entstehungsmöglichkeiten des Films, im Bedarf eines grossen Kapitals zur ~~ihre~~^{der} Herstellung, in der heute sozial notwendigen Beschaffenheit solcher kapitalkräftiger, konzentriert-bürokratischer Organisationen. Die Untersuchung der Tatsache, dass eine zur typischen Volkskunst prädestinierte Kunstart ~~was~~^{Filme} ~~ständig~~^{fast} fast ständig ins bloss Angenehme, ja Kitschige hinuntersinkt, ist also ein Problem des historischen Materialismus; für uns war es nur ^w richtig, jene inneren Formfaktoren, jene Arten der Mimesis aufzudecken, die gerade solchen gesellschaftlichen Einflüssen vom spezifischen künstlerischen Wesen des ~~W~~ Films aus entgegenkommen.

Der Problembereich des Angenehmen

Wir haben in den vorangegangenen Betrachtungen wiederholt den Ausdruck pseudoästhetisch gebraucht, und zwar in einer wesentlich provisorischen Bedeutung, um bestimmte Gebilde mit Gefühlsreaktionen zu bezeichnen, die in ihrer unmittelbaren Erscheinungsweise den ästhetischen vielfach ausserordentlich nahekommen, obwohl sie ihrem Wesen nach nichts mit den entscheidenden Bestimmungen der Kunst zu tun haben. Diese provisorische Abgrenzung musste rein von der negativen Seite gemacht werden, damit das Abgleiten bestimmter, sonst mit der Sphäre der Kunst eng verknüpfter Phänomene vom Niveau des Ästhetischen augenfällig werden. An und für sich ist aber damit wenig, so gut wie nichts über ihr eigenes und eigentliches Wesen ausgesagt. Denn - worauf bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt angespielt wurde, sehr vieles, was als Kunstwerk, als Kunstleistung etc. betrachtet äusserst problematisch, ja vollständig negativ erscheint, erhält im unmittelbaren ^{Leben} ~~Wesens~~zusammenhang einen oft völlig anderen Akzent; es kann ästhetisch angesehen ganz wertlos sein, ohne damit ~~sein~~ ^{zu} das Leben einzelner Menschen, ja ganzer Menschengruppen fördernd ~~des~~ ⁿ ~~Wesens~~ ^{Charakter} zu verlieren. Und wenn es auch von einem rein gesellschaftlichen Standpunkt ebenfalls scharf kritisiert, ja mitunter radikal verworfen werden muss, wird damit diese seine Rolle im Alltagsleben der Menschen keineswegs aufgehoben. Wir kehren also damit zu unserem Ausgangspunkt, zu der Behandlung des Alltagslebens zurück. Allerdings haben wir inzwischen die aus diesem herauswachsenden differenzierten Widerspiegelungsarten der objektiven Wirklichkeit, die desanthropomorphisierende der Wissenschaft und die resolut und homogen anthropomorphisierende der Kunst in ihrer Struktur, in ihrem Wesen, in ihren Funktionen etc. näher kennengelernt. Die Abgrenzungen, die jetzt zu vollziehen sind, die Betrachtungen über das Alltagsleben selbst, erhalten deshalb eine weit höhere Konkretheit, als anfangs zu erreichen möglich war. Natürlich ist es jetzt, so wenig wie damals, unsere Absicht, ein umfassendes Bild von der Beschaffenheit des Alltags zu geben, auch diese Betrachtungen zielen auf eine nähere Bestimmung des Ästhetischen, nur meinen wir, dass ein Wesen inhaltsreicher und zugleich von deutlicheren Konturen umrissen hervortritt, wenn dieses Verhältnis zum Alltag richtig beschrieben wird.

Die Literatur über das A_esthetische leidet in dieser Hinsicht an einer polaren Unz_elänglichkeit. Entweder, wie das vor allem in den Darlegungen des philosophischen Idealismus der Fall zu sein pflegt, wird das S_chöne und die als seine Verwirklichung gedachte Kunst mit metaphysischer S_chroffheit von jedem Leben überganglos abgehoben; das Leben erscheint von diesem G_esichtspunkt aus in d_ess_en Fall als ein - immer un_vollkommenes, immer der Korrektur bedürftiges - Material /Modell etc./ für die künstlerische Tätigkeit. Auf dem entgegengesetzten Pol, den - in freilich sehr verschiedener W_eise - mechanischer Materialismus und P_ositivismus vertreten, löst sich das A_esthetische völlig im Leben, im A_ltagsleben der M_ensc_hen auf. Die w_esentliche Wahrheit, dass die K_unst eine gesellschaftliche E_rscheinung ist, wird durch diese Überspannung, dass sie nämlich restlos und vollständig eine solche sei, in eine Falschheit verwandelt. Die Behandlung jenes Problemkreises, der schon in unseren früheren Ausführungen ununterbrochen gegenwärtig war, soll dazu dienen, d_essen D_oppelp_unk_t der Irrungen gegenüber die richtigen Beziehungen zwischen Kunst und A_ltagsleben in ihren wahrheitsgemässen Proportionen zu entwickeln. Freilich, wenn man als Bild die idealistische Hierarchie für einen Augenblick illustrativ in Anspruch nehmen darf, sind die G_renzen des A_esthetischen nach "oben" ebenso wenig deutlich gezogen, wie nach "unten". Die unaufhebbare V_erschwommenheit und Vieldeutigkeit des Schönheitsbegriffs, der im Mittelpunkt der meisten historisch einflussreichen Aesthetiken steht, lässt sein reales V_erhältnis zu dem Wahren und dem Guten ebenfalls nicht in befriedigender W_eise zur G_eltung kommen. Wir haben d_ies_es P_rob_lem ebenfalls wiederholt gestreift, zugleich aber auch darauf hingewiesen, dass die konkrete Analyse von G_ehalt und S_truktur des Kunstwerks /im zweiten Teil dieses Werks/ der methodologische Ort ist, um diese F_rage in entsprechender W_eise zu beantworten. Hier weisen wir nur darauf hin, dass das Auseinanderlegen der Schönheit in ihre "M_omente" /die E_rhabenheit, das K_omische / und ihre angeblich konkretisierende Wiedervereinigung, keinen wesentlichen S_chritt zur Klärung bedeuten kann. Wir glauben vielmehr, dass Tschernischewski durchaus recht hat, wenn er sich zu dieser Theorie, die er vor allem bei Vischer kritisiert, ablehnend verhält, und die Ansicht vertritt, "dass die Sphäre der Kunst alles umfasst, was ... den Menschen ... einfach als M_ensc_hen interessiert; das allgemein Interessante im Leben - das ist der I_nhalt der Kunst. Das Schöne, das T_ragische, das K_omische sind nur die drei am meisten bestimmten E_lemente unter Tausenden von E_lementen, die das Leben interessant machen, und die aufzu-

Taus

zählen gleichbedeutend wäre mit der Aufzählung aller Gefühle, aller Bestrebungen, die das Herz des Menschen bewegen." "Ohne uns hier mit seiner Gesamtauffassung auseinanderzusetzen, worauf wir im nächsten Kapitel beim Problem der Naturschönheit ausführlich zurückkommen werde, ^{ist} ~~bleibt~~ ^{die} eine derartige Bestimmung der menschlichen Universalität des künstlerischen Gehalts auf, um an unserem Versuch, die echten Grenzen des Aesthetischen nach "unten" /im früher angegebenen Sinne/ herantreten zu können.

Die Abgrenzung, die nunmehr vollzogen werden soll, ist eine Dreifache. Erstens sollen jene Bestimmungen, die bei einem Schein der unmittelbaren Zugehörigkeit im Aesthetischen doch ihrem Wesen nach von ihm divergieren, ihrer wirklichen Beschaffenheit entsprechend aufgefasst werden. Zweitens soll bei dieser Abgrenzung ihre volle Eigenberechtigung als Momente des Lebens anerkannt bleiben. Drittens soll gezeigt werden, wie sie bei dieser auf sich selbst gestellten, aus dem Leben herausgewachsenen Werthaftigkeit - andere Lebensgebiete anregend und ihre Anregungen ^{empfangend} ~~umfassend~~ und verarbeitend - mit der ästhetischen Existenz, mit der gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kunst verknüpft sind. Es wäre an und für sich aus der Methodologie der Aesthetik verständlich, dass diese sich auf den ersten Problemkomplex, auf die reine Abgrenzung konzentrierten. Es ist aber für eine idealistische Fassung dieser Fragen unvermeidlich, dass dabei die Lebensseite dessen, was aus der Aesthetik auf diese Weise - was rein methodologisch berechtigt ist - ausgeschlossen wird, nicht nur in seiner Eigenart unerkannt bleibt, sondern durch die idealistisch-hierarchische Einordnung eine mehr oder weniger, offen oder versteckt verächtliche Beurteilung erfährt. Am typischsten ist ^{das} bei Kant in dem für seine ästhetische Theorie ausschlaggebenden einleitenden Kapiteln über das Angenehme und Schöne ersichtlich. Abstrakt-allgemein angesehen ^{enthalten} ~~enthalt~~ seine Reflexionen wenig originelles. Hat ja bereits die mittelalterliche Aesthetik eine Abgrenzung auf diesem Boden gesucht. Scotus Briugena beschreibt eine mit kostbaren Steinen geschmückte, elegant geformte Goldvase. Sie wird von einem Weisen und von einem lasterhaften Menschen betrachtet. Jener begnügt sich mit der Kontemplation ihrer Schönheit, dieser ist von dem Wunsch, sie zu besitzen, besessen. Diese Gegenüberstellung spielt weiter eine beträchtliche Rolle in der mittelalterlichen Aesthetik. Sie erhält bei Thomas von Aquino bereits die Formulierung, dass das ästhetische Gefallen eine Freude an der Harmonie der Formen ist, abgesehen von jeder biologischen Nützlichkeit; daraus

wird weiter gefolgert, dass blosse ^{Geruchswache} Max- und Geruchsempfindungen nicht zu einem Schönheitserlebnis führen, um das Wesen des Aesthetischen auf diesem Punkt schliesslich so zusammenzufassen, ^{2d} es sei die Vorstellung von was immer, die durch sich selbst gefällt, abgesehen von allen praktischen Notwendigkeiten, die die Begierden reizen. ³⁾

Die Originalität der Kantschen Fragestellung besteht also bloss darin, dass er aus der Aesthetik resolut ein Zwischenreich macht, dass durch die in ihm herrschende Interessellosigkeit sowohl nach "unten" vom Angenehmen, als nach "oben" vom Moralischen, die beiden unter der Herrschaft des Interesses stehen, unterschieden ist. Es bedarf keiner ausführlichen Auseinandersetzung, dass die vollendete Interessellosigkeit keineswegs ein wirkliches Charakteristikon des Aesthetischen sein kann. Allerdings haben wir wiederholt von der Suspension des augenblicklichen praktischen Interesses im ästhetischen /in dem wissenschaftlichen/ Verhalten gesprochen, haben aber zugleich betont, dass diese Suspension auch einen unenbehrlichen Bestandteil des Alltagsdenkens bildet. Von der Prüfung eines Arbeitsinstruments vor dem Gebrauch bis zur Analyse einer verwickelten Lage im Schachspiel muss die zeitweilige Suspension des unmittelbaren Interesses überall, gerade im Interesse des erfolgreichen Handelns, auftreten. Und es ist dabei wichtig, dass es um eine Suspension, nicht um ein Aufheben ^{haben} des Interesses handelt. Der Schachspieler bleibt leidenschaftlich am Gewinn seiner Partie interessiert; trotzdem, oder gerade darum zergliedert er die jeweilige Lage der Figuren so objektiv, als ob er garnicht beteiligt wäre, denn nur auf diesem Weg, durch Erkenntnis seiner eigenen Schwächen, durch die der Möglichkeit ^{im} des Gegeners, kann er jenen richtigen Zug finden, der seinen Sieg, die Verwirklichung seines Interesses garantiert. Je mehr das Interesse mit den von ihm ^{haben} wachgerufenen Affekten in solchen unvermeidlichen Etappen der Alltagspraxis hineinspielt, desto unwahrscheinlicher wird, der Regel nach, das Erreichen des Zieles. In der Wissenschaft handelt es sich um eine weitaus übergräifendere, qualitativ andere Suspension, aber doch um eine Suspension. Die angewandten Wissenschaften braucht man hier gar nicht zu erwähnen, so evident ist in ihnen stets ein Interesse, und zwar dem ganzen Gang der Forschung beeinflussend, vorhanden; dass etwa bei einer Diagnose die Suspension des Heilungsinteresses stattfindet, ist selbstverständlich, aber auch hier liegt eine Suspension vor, keine Aufhebung.

Jedoch selbst, was das Aesthetische betrifft, kann die Kantsche Theorie der völligen Interessellosigkeit keiner ernsthaften Analyse

standhalten. Dass das schöpferische Verhalten ein ununterbrochenes Ineinanderübergehen von Praxis und Suspension vorstellt, ist ohne weiteres einleuchtend; gerade diese untrennbare Vereinigung von Zielsetzen - das ohne Interesse unmöglich wäre - und "interesselosen" Überprüfen der Vision, ihrer Verwirklichung auf den verschiedenen Stadien der Werkvollendung schafft jene widerspruchsvolle Harmonie des Schaffungsprozesses, der zu echten Gestaltungen führt. / Auch diese Frage kann erst im zweiten Teil der Ästhetik, in den Untersuchungen über das schöpferische Verhalten eingehend behandelt werden. Hier sei nur so viel bemerkt, dass die Bekenntnisse bedeutender Künstler, je nach der Lage in der Kunst, je nach ihrer Persönlichkeit etc. stets ^{ein} Moment dieses verwickelten Zusammenhangs besonders zu akzentuieren pflegen, und es ist die Aufgabe der philosophischen Kunsttheorie die wirklichen, entscheidenden Bestimmungen dieses Gesamtprozesses in ^{ihren} ~~seinen~~ objektiven Proportionen wahrheitsgemäss darzustellen. /

Die Unmittelbarkeit des schlicht rezeptiven Erlebnisses scheint auf den ersten ^{Ansatz} Blick für Kant zu sprechen. Denn in der unmittelbaren Hingabe an die Wirkung eines echten Kunstwerks scheinen tatsächlich alle Interessiertheiten des Alltagslebens zum Schweigen gebracht. Die evokative Macht seines homogenen Mediums, das in die Seelenwelt des ganzen Menschen einbricht, ihm zum hingeebenen Rezeptiven, zum Menschen ganz, gerichtet auf diese einmalige besondere "Welt" des Werks verwandelt, scheint tatsächlich aus dem Bereich dieses Erlebnisses alle Zielsetzungen des Alltagslebens zu entfernen. Dieser Schein ist in der Tat mehr als ein ^{grosser} Schein, denn ein solches Verhalten des Rezeptiven ist wirklich die unumgängliche Grundlage dafür, dass der Mensch eine wirkliche Beziehung zur Kunst erlange. Indessen ist jedoch auch diese Verhaltensart, genauer betrachtet, ebenfalls keine ^{heftige} Ausfindung, sondern bloss eine vorübergehende Suspension des Interesses. Und zwar nicht ^{darum}, weil es bloss zu einem zeitweiligen Verschwinden des Interesses aus dem Leben des betreffenden, zum Rezeptiven gewordenen ganzen Menschen kommt, sondern vor allem darum, weil die Beziehungen des Menschen zur Kunst sich unmöglich auf diesen Akt, so unentbehrlich er auch sei, einschränken lässt. Wir haben in vorangegangenen Betrachtungen viel über das Vorher und das Nachher des ästhetischen Erlebnisses im eigentlichsten, engsten und strengsten Sinne gesprochen. Wenn wir die dort gewonnenen Einsichten auf unser gegenwärtiges Problem hin zusammenfassen, so muss einerseits hervorgehoben werden, dass die kathartisch-umwandelnde

Wirkung des Kunstwerks, die aus seinem ästhetischen Wesen nur durch eine - gerade ästhetisch - unzulässig ~~xxxxxxx~~ vereinfachende, vulgariisierende Weise entfernt werden kann, sich letzten Endes auf den ganzen Menschen mit allen seinen Wünschen, Bestrebungen, Zielsetzungen, Interessen etc. bezieht. Jedes grosse Kunstwerk spricht - letzten Endes - ein Memento vivere aus, wie der Saal der Vergangenheit in Goethes "Wilhelm Meister". Die Intentionen der kathartischen Wirkung der grossen Kunstwerke ist keineswegs auf ein Ertöten dieser Lebens-tendenzen gerichtet, im Gegenteil, die dadurch erzielte Reinigung der Leidenschaften wirkt sich als ein Verändern ihrer Inhalte, Richtungen, oder Objekte aus, nicht als ihre Ausschaltung aus dem Leben des Menschen, sie kann sogar diese, durch die Bestätigung, die die künstlerisch gestaltete Welt ihnen gibt, extensiv wie intensiv verstärken. Schon darin zeigt sich, dass auch das unmittelbare ästhetische Erlebnis in der vollkommensten Hingabe an das wirkende Werk nur eine Suspension der Interessen bewirkt, nicht ihre Aufhebung.

X | Aus alledem ^{folgt} erhellt sich andererseits, dass im Vorher und im Nachher des ästhetischen Erlebnisses seine organischen, mit seinem Wesen eng verbundenen Bestandteile zu sehen sind und nicht bloss Lebenstatsachen, die nur durch die psychologische Kontinuität im Innenleben eines jeden Menschen mit ihnen zusammenhängen, was übrigens schon unsere früheren Betrachtungen erwiesen haben. Das Vorher und das Nachher sind also sowohl Stadien im Lebensstrom eines jeden Menschen, als auch zugleich jene Etappen seiner Beziehung zur Kunst, durch welche er sich ihr zuwendet, bzw. von ihr bereichert wieder in den Alltag zurückkehrt. Dass im Nachher infolge der Katharsis eine Wandlung der Interessen eintreten kann, ist evident; freilich bloss: kann, keineswegs: muss. Und dieses Eintreten ist ebenfalls kein Kriterium der Macht des Werks, nicht einmal der Tiefe der Katharsis. Denn die Reinigung kann ja, wie eben gezeigt wurde, eine Bestätigung der schon früher wirksamen Bestrebungen und Leidenschaften sein. Das Spezifische der kathartischen Einflüsse besteht eben darin, dass sie sich auf die Gesamtpersönlichkeit des Menschen richten und, der Regel nach, vermittels einer Einwirkung auf diese Modifikationen in den Einzelinteressen hervorbringen können. Jedenfalls ist aber ein organischer Zusammenhang zwischen der Suspension der Interessen im unmittelbaren ästhetischen Erlebnis und ihrem Wiederaufleben im Nachher vorhanden.

Der Nachweis eines solchen Zusammenhangs scheint beim Vorher schwieriger, und zweifellos handelt es sich in sehr vielen Fällen

einfach darum, dass die Begegnung mit dem Werk, die Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz eben eine Suspension der Interessen vollzieht. Man darf aber nicht vergessen, dass ebenfalls in nicht wenigen Fällen, die Menschen - mehr oder weniger bewusst - ganz bestimmte kathartische Wirkungen der Kunst suchen, zu gewissen Typen sich hingezogen fühlen, etc. Solche ~~Zwänge~~ Zu- und Abneigungen, die im Vorher der ästhetischen Wirkungen keine unbeträchtliche Rolle spielen, können sich zwar auf einzelne Momente der künstlerischen Gesamtwirkung, auf den Themenkreis, den Stil etc. beziehen, können aber auch in sich eine mehr oder weniger geschlossene Totalität bilden. Jedenfalls haben sie ihre Grundlage in gewissen, sehr oft fundamentalen Lebensinteressen der betreffenden Persönlichkeit. Natürlich sind die tatsächlichen ästhetischen Erlebnisse nicht einfache, geradlinige Erfüllungen der so entstehenden Anziehungen im Vorher; sind ja die grössten Überraschungen, Enttäuschungen, ein vehementes Übertreffen der Erwartungen etc. keineswegs Ausnahmefälle. So viel ist jedoch klar ersichtlich, dass die Annäherung der Menschen zur Kunst keineswegs einen interesselosen Charakter aufzeigen. Das ganze Gebiet der ästhetischen Rezeptivität ist also mit menschlichen Interessen durch und durch verwoben; nur dürfen diese nicht in jenem vereinfachenden Sinne verstanden werden, wie dies in der idealistischen Ästhetik seit Scotus Eriugena und noch bei Kant geschieht.

^{ebenso} Nicht weniger ist das andere Kriterium Kants für die Abgrenzung des Angenehmen vom Ästhetischen, nämlich die Wirklichkeit bei jenen und das Absehen von ihr bei diesen, haltbar. Wir haben bei einer so echt gebotenen Kunst, wie die Architektur sehen können, dass die Wirklichkeit als Kategorie ihres Gestaltetseins von ihrer ästhetischen Gegenständlichkeit, von ihrer Wirkung als Kunst prinzipiell nicht trennbar ist. Und auf der anderen Seite ist es ebenfalls nicht zu leugnen, dass Erlebnisse des Angenehmen ^{gilt} sich, die sich keineswegs auf die Wirklichkeit eines Objekts oder Objektkomplexes richten, sondern im Gegenteil in bewusster Weise rein subjektiv bleiben. Es genügt auf das Angenehme in Erinnerungen, Tagträumen, Phantasien hinzuweisen, wo die Unwirklichkeit des Gegenstandes für das angenehme Erlebnis völlig gleichgültig ist, ja zuweilen sogar seine psychologische Grundlage bilden. Die Wirklichkeit des Objekts des Angenehmen und das Absehen von der Wirklichkeit bei denen des Ästhetischen kann also ~~ebenfalls~~ ebenso wenig ein Kriterium für das Grenzziehen zwischen beiden bilden, wie Interesse oder Interesselosigkeit. Beide falschen Kriterien gehören freilich, wie unsere Untersuchung gezeigt

hat, eng zusammen~~x~~. Denn die idealistische Vergrößerung des Interesses - die freilich bei Kant ihren notwendig ergänzenden Gegenpol in ebenfalls idealistischen Sublimieren des ^{myralin}ethischen Interesses hat - stammt aus einer spiritualistischen V_erachtung aller Phänomene, die bloss ~~ix~~ in der Sphäre des Lebens angehören, die in keiner W_eise über diese hinausgehen, ja zumeist ~~gar~~nicht über sie hinausreichen. Die Kunst, die vom konsequenten Spiritualismus Platons als allzusehr mit dem wirklichen Leben verwoben, als Nachahmung der Nachahmung /die irdischen, realen G_egenstände werden als Nachahmungen der Ideenwelt aufgefasst/~~x~~ radikal verworfen wird, erhält bei Kant wenigstens den bejahenswerten Akzent eines Zwischengebiets, das sich von der empirischen R_ealität zwar schroff, übergangslos abhebt, wenn es auch nicht die reine Spiritualität, die Verbindung mit der T_ranszendenz, das Noumenale im Gegensatz zum bloss E_rscheinungsmässigen des I_rdischen erreichen kann.

Eine solche spiritualistische V_erachtung des kreatürlichen Lebens ist die Grundlage für die Auffassung des V_erhältnisses zwischen dem Angenehmen und dem Schönen in der idealistischen A_esthetik. Aristoteles, der freilich dem W_esen nach kein reiner Idealist ist, dessen objektiver Idealismus vielmehr oft sehr stark zum Materialismus neigt, ist auch hier eine Ausnahmeerscheinung, in^dem er mitunter das Angenehme sogar zu einem Kennzeichen des Schönen macht.⁴⁾ Sonst bedingt der idealistische Spiritualismus eine dogmatisch strenge Abgrenzung der Schönheit vom irdischen Leben. Freilich versuchten Plotin und Schelling die Kunst innerhalb einer Ideenlehre von dem Verdammensurteil Platons freizusprechen. Eine solche R_ettung ist ^{jedoch}aber ^{eng}nur möglich, ^{wenn} indem die Kunst als unmittelbare Abbildung der Ideenwelt gefasst wird, wodurch ^{Taber}ihre Distanz vom irdischen Alltag Platon gegenüber eher gesteigert als gemildert wird. Am extremsten drückt diese idealistisch-spiritualistische philosophische Einstellung Solger aus, bei dem die B_erührung der Schönheit mit dem irdischen Leben zum Grund einer transzendent-metaphysischen T_ragödie der Ästhetischen Idee selbst wird. Er sagt über das Schöne: "Indem es mitten in dem G_ewühl der anderen, erscheinenden G_egenstände durch die ihm innewohnende Herrlichkeit des göttlichen W_esens erhöht wird, kann es sich doch nicht aus jener irdischen V_erketzung befreien, sondern versinkt vor Gott mit der ganzen übrigen E_rscheinung in Nichtigkeit. Dieser herbe Widerspruch, ob⁴ Freunde bewältigt jeden, auch unbewusst, mit einem nicht nur innigen, sondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, sondern ewigen und unzerstreubaren Schmerze; denn nicht durch den Untergang des einzelnen Dinges wird er in uns erregt, ja nicht einmal bloss durch die V_er~~kennt-~~

- gänglichkeit alles Irdischen, sondern durch die Nichtigkeit der Idee selbst, die mit ihrer Verkörperung, zugleich dem gemeinsamen Geschick
- o alles Sterblichen unterworfen wurde, mit der aber jedesmal eine ganze gottbeseelte Welt dahinstirbt. Dies ist das wahrhafte Los des Schönen auf der Erde!"⁵⁾ Das ist ein so vehementes Emportragen des Ästhetischen in die Wolkengefielde der Ideenwelt, und zugleich ein so abrupter Absturz bei diesem Ikarusflug, dass es im Lichte einer solchen tragischen Dissonanz alles Irdische ~~in~~ ^{der} gleichen Nichtigkeit ~~da-~~ ^{verfallen muss} stehen soll. Das irdisch Schöne unterscheidet sich von den andern Lebenserscheinungen nur durch dieses tragische Schicksal.

Aber auch Hegel, der dieses extreme Wesen der Solgerschen Ästhetik zu kritisieren pflegt, dessen Konzeption der Idee, soweit dies im Rahmen des Idealismus möglich ist, eine Tendenz zur Abkehr von Platon innewohnt, sie ^{ht} zuweilen in der blossen Annäherung der Kunst zum Angenehmen den Anfang ihrer ästhetischen Degradation. So spricht er bei Behandlung des Ideals in der klassischen Kunst von einem solchen Herabsinken infolge ihres "immer menschlicher und menschlicher" Werdens in Auffassung und Ausarbeitung: "Dadurch steht die klassische Kunst zuletzt ihrem Inhalte nach zur Vereinzelung der zufälligen Individualisierung, ihrer Form nach zum Angenehmen, Reizenden fort!" Wie fast immer bei Hegel werden dabei zugleich wesentliche und richtige Momente des wahren Zusammenhangs berührt. Denn wir werden ^{sie sehen} - und haben es bei Einzelproblemen dieses Kapitels bereits beobachten können - , dass die tatsächliche Trennung des Ästhetischen vom bloss Angenehmen ^{auf} ^{nicht} darin besteht, ob eine Erhebung über die unmittelbar gegebenen Partikularität erfolgt oder Gebilde und Wirkung in dieser Partikularität steckenbleibt. Insofern drückt Hegel diesen Tatbestand richtig aus, wenn er darauf hinweist, dass die Entwicklung, die er meint, "nicht erschüttert oder den Menschen über seine Partikularität erhebt, sondern ihn darin ruhig beharren lässt, und nur darauf Anspruch macht, ihm zu gefallen." Die Überreste der spiritualistisch-jenseitigen Vorstellungen zeigen sich bei ihm darin, dass dieser Gegensatz hier und an anderen Stellen jene Immanenz innerhalb des Irdischen, deren gedanklicher Ausdruck die Dialektik als Methode ist, sprengt, und das Hinausgehen über die Partikularität mit einer Transzendenz, ja oft ausgesprochenerweise mit der Religion gleichgesetzt wird. Die Kunst als solche wird dadurch zu einem herabziehenden Element. Schon "die Phantasie, wenn sie sich der religiösen Vorstellungen bemächtigt und sie frei mit dem Zwecke der Schönheit gestaltet, den Ernst der Andacht anfängt verschwinden zu machen, in dieser Beziehung

die Religion als Religion verderbt..." ^{of} damit wird aber ~~nicht~~ nicht das Angenehme vom Aesthetischen abgegrenzt, nicht die Dialektik der Partikularität in der Gesamtheit der Lebenserscheinungen entwickelt, sondern das idealistisch-spiritualistische, hierarchische Verhältnis des Hegelschen Systems - im Gegensatz zu seiner dialektischen Methode - gedanklich begründet, nämlich das notwendig Hinausgehen des Geistes über das Stadium der Kunst zum Stadium der Religion.

Wenn wir nun den Umkreis dieses Problemkomplexes vom Standpunkt unserer Auffassungen des Aesthetischen betrachten, so sehen wir - wohlwissend, dass ein statisches Bild hier unmöglich den wirklichen Tatbestand andeuten kann - die Gesamtheit der Lebenserscheinungen als eine Hügellandschaft an, aus der die Werke der Kunst als Berggipfel oder Gipfelketten emporragen. Dass zwischen Hügel und Berg unzählige Übergänge sichtbar werden, ~~ändert~~ ändert nichts am qualitativen Abstand, der beide, bei allen Zwischengliedern, voneinander trennt. Die Kunst ist also in allen ihren Werken - und am ausgeprägtesten in ihren Bedeutendsten - eine Erscheinung des Lebens, der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit; man würde ihr innerstes Wesen, ihre echtste Grösse verfälschen, wenn man sie, wie es der philosophische Idealismus immer tut, als einen ausschliessenden Gegensatz ^{zum} Leben darstellen würde. Natürlich drückt, wie eben betont, ein solches statisches Bild die wirklich existierenden, wesentlich dynamischen Verhältnisse höchst unvollkommen, ja sogar entstellend aus. Denn wenn wir früher das Vorher und das Nachher des eigentlichen ästhetischen Verhaltens zur Kunst analysiert haben, so zeigte sich bereits dort ~~keine~~ Zuständlichkeit, sondern ein Strom, der vom Leben zum ästhetischen Verhalten und von diesem ins Leben zurück fliesst. Dabei wurde hier, was vom Standpunkt einer Methodologie der Aesthetik vollständig berechtigt ^{war} ist, die menschliche Beziehung zu den Kunstwerken aus der dynamischen Totalität des Lebens abstraktiv herausgehoben. Dass es sich um eine vernünftige und darum fruchtbare Abstraktion handelt, hebt diesen ihren Charakter nicht auf, denn es ist klar: das Leben erscheint in einer solchen dynamisch intensiven Totalität nur als Grenzgebiet, aus welchem das ästhetische Verhalten sich erhebt, und in welchem es schliesslich mündet. Gerade darum ^{dürfen} ~~würden~~ unsere Betrachtungen auch bei dieser ästhetischen Dynamik nicht stehenbleiben. Sie selbst muss - bei Aufbewahren ihrer Selbständigkeit - in eine umfassendere Dynamik des Lebens eingefügt werden, nämlich in jene Ströme des Lebens, die wir bereits im früheren Zusammenhängen wiederholt geschildert haben, deren einer im Leben selbst aus seinem

Gesamtstrom entsteigend, von ihm gespeist jene Bedürfnisse auszubilden verhilft, die sich zu den sozialen Aufträgen an die verschiedenen Künste verdichtend, ^{ein} ~~deren~~ andere, durch das Nachher der künstlerischen Wirkungen vermittelt, sich wieder mit dem Gesamtstrom vereinigen, dessen Inhalte und Formen bereichernd, vertiefend, verfeinernd etc. Und es ist sehr wichtig festzuhalten, dass es sich nicht bloss um jeweilige einzelne Akte und Tendenzen handelt, sondern um eine ununterbrochene Bewegung: das Aus- und Einströmen verläuft, gesellschaftlich angesehen, kontinuierlich, wenn sie auch im individuellen Bewusstsein getrennte Akte bilden. Daraus folgt ebenfalls, dass die zuletzt geschickerte Bewegung, ^{die} umfassendere sein muss, so unentbehrlich für ihre ~~jeweil~~ jeweilige Beschaffenheit ~~die~~ in der Rezeption der Kunstwerke entstehende Dynamik im engeren Sinne sein mag.

Aber naturgemäss bildet auch dieses Kraftfeld des Lebens nur eines seiner Momente. Das Leben selbst, das Alltagsleben der Menschen ist etwas unvergleichlich breiteres, als das Gebiet, das wir soeben andeutend umschrieben haben. Eine philosophisch erschöpfende Darstellung wäre also nur möglich, wenn sie sich resolut auf diesen Gesamtkomplex des Lebens, des Alltags in seinem Ansichsein konzentrieren und die höheren Formen der Objektivationen /Kunst, Wissenschaft, aber auch Ethik, Recht, etc./ ebenso resolut ausschliesslich in ihren dem Leben dienenden Funktionen erfassen würden. Dabei würden natürlich die beiden Ströme, die wir einerseits vom Standpunkt der Kunst, andererseits von dem des Alltags angedeutet haben, in ihrer Einheit und Verschiedenheit eine beträchtliche Rolle spielen. Und die von uns angegebene Struktur, nämlich das Hineinströmen der ~~erfahrenen~~ Erfahrungen, Bedürfnisse, Forderungen, Fragen etc. des Alltagslebens in die Sphären der höheren Objektivationen und das Münden von ihren Ergebnissen in ihm, müsste zur Grundlage der Forschung werden, freilich mit allen komplizierten Wechselwirkungen, die diese Tendenzen in ihrem gegenseitigen Einfluss aufeinander charakterisiert. Es versteht sich von selbst, dass eine solche Untersuchungsart den Rahmen dieses Werks sprengen würde. Obwohl wir naturgemäss - jetzt wie früher - auch die Einwirkungen verschiedener Gebiete /Wissenschaft, Religion, Ethik etc./ ununterbrochen Rücksicht zu nehmen haben, obwohl wir ihre Parallelitäten und Divergenzen zur Kunst stets in Betracht ziehen müssen, obwohl wir - wenn auch nur andeutend - den gesamten Umkreis des Alltags zu erhellen trachten, bleiben unsere Betrachtungen doch auf die Beziehung des Alltags zur Kunst zentriert. Uns interessiert,

wie das A_esthetische, als Gipfel, als einzig adäquate Objektivationen der im Leben entstehenden, ihm entsteigenden anthropomorphisierenden O_eBedürfnissen und B_estrebungen, aus dem sie zusammenfassenden sozialen Auftrag, freilich sprunghaft, herauswächst. Wenn wir dabei, wo notwendig, auch entlegenere E_rscheinungen heranziehen, so tun wir es immer in Hinsicht auf eine solche Zielsetzung.

So ist die natürliche, die an sich seiende Umwelt unseres Gegenstandes viel grösser als dieser selbst, das, was man angenehm zu nennen pflegt, bildet auch zweifellos nur einen Teil, nur ein Moment dieses Lebensprozesses. Schon vorwegnehmend kann man sagen, dass der Mensch des Alltags all das, was er tut, was mit ihm geschieht, ihm begegnet, etc. mit einer vitalen Zwangsläufigkeit auch auf sich selbst bezieht; dass diese Beziehung in einer sehr grossen Anzahl der Fälle sich nicht auf das F_eststellen eines E_rgebnisses, einer neuen Aufgabe, eines E_rfolgs oder Misserfolgs etc. beschränkt, sondern von Emotionen begleitet ist, die die Ereignisse selbst, ihre Folgen, die von ihnen ausgelösten Erwartungen im günstigen oder ungünstigen Sinne etc. in ihm auslösen. Sofern diese Emotionen einen bejahenden Charakter haben, genauer: soweit der Mensch in dieser seiner Beziehung zu Objekten oder Objektgruppen auf seine eigene Person sich selbst, seinen gegenwärtigen Zustand - direkt oder indirekt - zu bejahen imstande ist, sprechen wir von der Emotion des Angenehmen. Schon bei einer derart abstrakten Bestimmung wird der enge Zusammenhang des Angenehmen mit dem Nützlichen sichtbar, freilich zugleich mit den wichtigen Bestimmungen, die sie beide voneinander unterscheiden. Auch diese Trennung wird oft in einer metaphysisch starren Weise aufgefasst, aber selbst wenn wir bemüht sind, die dialektischen Übergänge und Umschlagspunkte herauszuarbeiten, bleibt als relativ berechtigte Grundlage einer starken Trennung der Tatbestand bestehen, dass das Nützliche seinem Wesen nach eine objektive, das Angenehme eine subjektive Kategorie ist.

Diese Gegenüberstellung vertieft sich noch dadurch, dass die Objektivität des Nützlichen einen überwiegend desanthropomorphisierenden Charakter haben muss. Ob etwas nützlich oder schädlich ist, kann nur durch eine rein objektive Widerspiegelung der Handlungsumstände entschieden werden, wobei die daran beteiligten Menschen ebenso objektiv aufgefasst werden müssen, wie die in Betracht kommenden sachlichen Situationen, Gegenstände oder Instrumente. Das Angenehme ist dagegen der subjektive Reflex eines Momentes der Aussenwelt auf einen bestimmten partikularen Menschen. Während es also immer wieder zum Gegenstand

einer sachlichen Diskussion werden kann, ob etwa /eine bestimmte Art des Handelns unter bestimmten Umständen/ nützlich sei oder nicht, während dabei ein Überzeugen, das sich bis zur wissenschaftlichen Analyse erheben kann, des Anfangs Widerstrebenden durchaus möglich ist, ist das Erlebnis des Angenehmen, gerade in seiner unaufhebbaren Subjektivität, in seiner unlösbaren Gebundenheit an das hic et nunc einer einmaligen Lage, in der sich eine bestimmte Einzelperson befindet, etwas - gerade in seiner einmaligen Partikularität - Letztes, etwas worüber keine Diskussion, kein unmittelbares Überzeugtwerden möglich ist. Natürlich ~~xxx~~^{gibt} es immer wieder Kollisionen zwischen dem Nützlichen und dem Angenehmen, aber gerade diese sind am besten geeignet, diesen Gegensatz plastisch herauszustellen. Denn selbst in Fällen, wo das als angenehm~~x~~ Erlebte sich als schädlich erweist - um ein ganz triviales Beispiel zu nehmen etwa beim übermässigen Essen oder Trinken - kann das Überzeugen sich nur auf ein zukünftiges ~~sich~~ Sichenthalten richten, dass das Essen geschmeckt, dass das Trinken ein wohlgefälliges Auslösen von Hemmungen hervorgebracht hat, mit einem Wort, dass es angenehm war, daran können nachträgliche Reflexionen nichts ändern. Es ist sogar typisch, dass angenehme Erlebnisse der Vergangenheit, auch wenn der betreffende Mensch sein früheres Verhalten misbilligt, in der Gegenwart im ~~xxx~~ entgegengesetzter Weise handelt, in der Erinnerung ihren angenehmen Charakter zu bewahren pflegen.

Eine solche genaue, gewisse Massen erkenntnistheoretische Unterscheidung des Nützlichen vom Angenehmen hebt aber ihre realen Wechselbeziehungen nicht auf. Diese sind jedoch keineswegs umkehrbar. Vom Angenehmen zum Nützlichen führt der Regel nach kein gangbarer direkter Weg; im Gegenteil, der Mensch des Alltags kann das Nützliche oft nur dann realisieren, wenn er schon in der Vorbereitung seiner Verwirklichung alle~~x~~ subjektivistische Motive und Möglichkeiten aus seinem Plan zum Handeln ausschaltet, seine Aufmerksamkeit rein auf die Objektivität der Lage, der Mitte, etc. richtet; das Verknüpfenwollen des Angenehmen mit dem Nützlichen kann sehr leicht zu einem Verfehlen des Zieles führen. Um so wichtiger und fruchtbarer sind jene Wechselbeziehungen, die von der Nützlichkeit ausgehen und Erlebnisse des Angenehmen hervorrufen. Das geschieht bei der überwiegenden Mehrzahl der - geglückten - Handlungen des Alltagslebens. Es ist also ein typischer Vorgang, dass Handlungen, die ihrem Wesen nach auf das Nützliche gerichtet sind, von Erlebnissen des Angenehmen geleitet werden, oder nach Vollzug der praktischen Aktion in solche Emotionen

auslaufen. Die Skala solcher E_mpfindungen ist ausserordentlich gross; sie reicht von der unmittelbaren F_reude an der Arbeit, der damit eng verbundenen Anhänglichkeit an Arbeitinstrumenten, an Mithelfer der A_rbeit / so z.B. in der Beziehung des Jägers oder Schäfers zu seinem H_und/ bis zu dem generell angenehmen Gefühl, dass von der eigenen - oft rein routinmässigen - Geschicklichkeit ^{bei der} ~~in~~ B_ewältigung der täglichen Aufgaben ausgelöst wird. Inhalte und Formen dieser Erscheinungen sind ausserordentlich verschieden. Sie können zu ^{gespielten}, mitunter hochwertigen Objektivationen führen, wie einst der Geräteschmuck war, sie können aber auch völlig innerhalb des Subjekts bleiben, als Empfindungen, die die Praxis begleiten, oder von ihrem jeweiligen V_ollzug ausgelöst werden. Damit ist selbstredend die sich hier ergebende Vielfältigkeit bei weitem nicht erschöpft. Man nehme nur die dabei zutage tretenden Entwicklungsrichtungen. Bei T_endenzen, wie der Geräteschmuck, oder bei jenen, die mit ihm verwandt sind, zeigt sich eine deutliche Richtung, die Kunst selbst oder zumindest den sozialen Auftrag, der ihr Entstehen und ihre Umwandlung bestimmt, zu beeinflussen; man denke an unsere Ausführungen über die G_enesis der A_rchitektur. Bei hochentwickelten Produktivkräften, und dementsprechend in ökonomisch-sozial stark durchorganisierten G_esellschaften haben diese Tendenzen zumeist ein entgegengesetzte Richtung: sie gehen vom jeweiligen wissenschaftlich-technischen Optimum aus, und die E_rscheinungsform der Geräte wird in solchen Fällen durch anonym in E_rscheinung tretenden sozialen Mächten, wie die Mode, etc. bestimmt.

Schon diese wenige Andeutungen zeigen, dass die Gefühls_s-sphäre des Angenehmen zwar an sich eine von den Inneren gesellschaftlich-geschichtlichen Kräften der jeweiligen Entwicklungsstufe bestimmte ist, ~~deshalb auch~~ ^{wenn auch deshalb} im Erlebnis des Angenehmen - an sich - keinerlei Hinweis auf das A_esthetische enthalten sein muss, dass aber dennoch die G_enesis und die spätere Weiterbewegung der verschiedenen Künste von dem hier entstehenden T_endenzen sehr weitgehend - günstig oder ungünstig - beeinflusst werden. Das Erhell_en dieser Zusammenhänge, ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Konvergenzen, ihrer klassenmässigen Differenzierungen etc. ist wiederum ein Problem des historisch materialistischen T_eils der A_esthetik. Jedoch, wie schon so oft in diesen Betrachtungen, wird es notwendig, auf jene Wechselbeziehungen etwas näher einzugehen, die das Angenehme und das A_esthetische im Allgemeinen, als Produkte der Widerspiegelung der Wirklichkeit, als R_eaktionsarten auf ³ ~~die~~ miteinander verbinden, bzw. voneinander

trennen. Wenn hier von Verbindungen die Rede ist, so ist selbstverständlich nicht das Erlebnis des Angenehmen und sein ^{er}Objekt als Gegenstand der Kunst gemeint; in dieser Hinsicht steht das Angenehme in gleicher Reihe mit sämtlichen anderen Phänomenen des Leben, die - je nach ~~den~~ den verschiedenen Möglichkeiten der verschiedenen Künste - Gegenstände der künstlerischen Darstellung abgeben können. Die hier gemeinten Berührungspunkte zwischen beiden Gefühlssphären bringt vor allem und unmittelbar ihre anthropozentrischen Charakter hervor: beide sind Emotionskomplexe, die dadurch entstehen, dass Gegenstände, Begebenheiten des Lebens, ihre Kombinationen oder Abfolgen von den sie erlebenden Menschen spontan auf sich selbst bezogen werden. D.h. als Entscheidendes wirkt nicht ihre ansich seiende Beschaffenheit, obwohl aus Inhalt und Form des Erlebens nie eliminierbar bleibt, und selbst in den extremsten Fällen als auslösender Anlass wirksam wird, sondern dass, was im Subjekt selbst, als seine - zum spezifischen Gegenstand erhobene - Reaktion auf dieses Moment der Aussenwelt entsteht. Nur ein solcher sehr breiter und innerlich oft tiefgreifender Erlebnisfond macht es möglich, dass einerseits das Angenehme - das ästhetische Vorher beeinflussend - auf Genesis und Entwicklung der Kunst von Anfang an und später auch ununterbrochen einwirkt, dass es andererseits im Alltagsleben inhaltlich und formell von den Ausstrahlungen der künstlerischen Rezeptivität fortlaufend durchdrungen ^{werden} sind; das Nachher der ästhetischen Rezeptivität spielt - zumeist unbewusst, sehr oft aber mit mehr oder weniger deutlicher Bewusstheit eine sehr grosse Rolle darin, ~~das~~ was die Menschen als angenehm empfinden und wie sie es tun.

diese

So scheint eine vollkommen verfließende Grenze zwischen dem Angenehmen und Ästhetischen vorhanden zu sein. Und vom Standpunkt des Lebens selbst, ist es auch notwendig, dass sie verfließt. Während die Produkte der Kunst nicht geeignet, bejahte und ersehnte Gegenstände des Alltags zu werden, wäre ihre Wirkung für die sie Empfangenden nicht eine unmittelbare Freude, nicht der Anlass, das eigene Subjektsein spontan, empfindungsmässig zu bejahen, so hätte die Kunst nie jene gesellschaftliche Bedeutung erhalten, so wäre sie nie zu jener Macht in der inneren Menschheitsentwicklung geworden, die sie sich im Laufe der Geschichte errang. Jedoch eine solche Wahrheit würde augenblicklich in Unwahrheit umschlagen, wenn man sie direkt und absolut aussprechen würde. Das subjektiv so häufige, oft unvermeidliche Verschwimmen der Grenzen zwischen Angenehm und Ästhetik ^{sich} enthält in sich selbst seine Kehrseite, seinen Gegenpol. Und nur die Erkennt-

nis dessen, was das Angenehme in seiner reinen Form, in seinem originären Ansichsein ist, vermag den Weg zu zeigen, der zu einer deutlichen, die dialektischen Zwischenbestimmungen nicht vergewaltigenden, das Angenehme nicht transzendent-asketisch verächtlich machenden, aber doch eindeutigen Grenzziehungen zwischen ihm und dem Ästhetischen führt.

Will man diese immanente Bestimmtheit des Angenehmen richtig fassen, so muss man, glauben wir, von zwei wesentlichen Kennzeichen ausgehen. Das Angenehme hat einerseits einen fast schrankenlos scheinenden generellen Charakter; es kann von einer überwältigenden Anzahl der äusseren wie inneren Erlebnisanreger ausgelöst werden, wobei es zwar möglich ist, gewisse Objekt-Subjekt-Zusammenhänge als typische zu bezeichnen, diese haben jedoch für das Individuum keinen zwingenden Charakter; mit einer gewissen Übertreibung kann man sagen: alles kann angenehm werden, aber dasselbe, was der eine als angenehm empfindet, kann für den anderen unangenehm, ja widerwertig sein. Der Ausspruch: über den Geschmack gibt es keine Diskussion, gilt hier uneingeschränkt. Kein Gebiet des menschlichen Lebens ist deshalb so stark wie dieses vom

Zufall beherrscht. Aber auch diese Feststellung muss etwas konkretisiert werden, um, infolge einer mechanischen Überspannung, nicht in Falschheit umzuschlagen. Denn wie jede Zufälligkeit entbehrt auch diese nicht einer kausalen Bedingtheit. Ja gerade hier wirken unmittelbar die physiologischen Dispositionen eines jeden einzelnen Menschen viel stärker und direkter, als sonst; es genügt an die Nützlichkeit zu denken, die sich in sehr vielen Fällen nur als Überwindung solcher Anlagen, ihrer Anpassung an die objektiven Bedingungen der Praxis durchsetzen kann. Ebenso gibt es hier unzählige stark wirksame soziale Kausalereien; man denke bloss an die Mode. Jedoch selbst wenn alldies einkalkuliert wird, bleibt ein Überwiegen des Zufälligen bestehen. Denn die Beziehung einer Begebenheit des Lebens auf einen konkret bestimmten Menschen in einer konkret bestimmten Lage muss vom Standpunkt der objektiven Sachzusammenhänge immer ziemlich viel Zufälliges enthalten, umsomehr, als der Kontakt zwischen Subjekt und Objekt gerade hier sehr weitgehend von der augenblicklichen Beschaffenheit des Subjekts abhängt. Natürlich ist es für einen jeden Menschen höchst bezeichnend, was er als angenehm empfindet, jedoch gerade hier wird er innerlich wie äusserlich vom Leben selbst am wenigsten zur Folgerichtigkeit getrieben; er kann ohne irgendwelchen Konflikt heute das Ablehnen, was er gestern als höchst angenehm empfand. Über seinen Geschmack in dieser Hinsicht muss er auch mit sich selbst keine Diskussion führen.

Ein solches G_elten des Angenehmen ergibt nun seinem weiteren Kennzeichen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass jedes E_rlebnis des Angenehmen einen endgültigen Charakter hat. Gerade die Abhängigkeit vom Augenblick, gerade das F_ehlen einer im Wesen der S_ache liegenden Nötigung zur Konsequenz macht ein jeder E_rlebnis des Angenehmen unaufhebbar in seiner Momentaneität. Dass z.B. in der Form der Gewöhnung, in der Abhängigkeit von T_radition, Sitte oder Mode sich die Reaktionsweisen, mit denen der Mensch aus der Objektwelt ~~der~~ ^{das} Angenehmen herausholt, sich sogar zu einer gewissen Uniformität fixieren können, widerspricht nicht dieser S_truktur. Denn auch hier bleibt das unmittelbarste hic et nunc eines jeden Menschen die letztthin und für den Augenblick endgültig entscheidende Instanz darüber, ob etwas als Angenehmes empfunden wird. Gerade hier verursacht die Tatsache des Beeinflusstseins des Menschen ^{durch} soziale M_achte keine Aenderung an jener unmittelbaren R_eaktion, die das Angenehme zum Angenehmen macht. Es gibt natürlich nicht wenige Fälle, in denen M_ode oder Konvention eine Entscheidung des M_ensc_hen gegen seinen ^ueigenen erzwingen; dann hat er sich aber bloss der M_ode unterworfen, und die Kleidung, die Einrichtung etc., die er sich demzufolge zulegt, wird für ihn nicht angenehm. Erst wenn die M_ode seine unmittelbaren Reaktionen zu bestimmen imstande ist, wird das von ihr Vorgeschriebene zum Angenehmen: ein solcher Akt unterscheidet sich jedoch - vom Standpunkt der Gegenständlichkeit des Angenehmen - nicht wesentlich von einem, wo diese Unmittelbarkeit "rein" innerlich bestimmt ^{zu} sein scheint. Die komplizierte F_rage, wie weit auch die letzteren E_rlebnisse von eventuell weit vermittelten gesellschaftlichen B_eziehungen mitbedingt sind, gehört ihrem konkreten Inhalt nach nicht hierher, sondern, da ihre konkrete E_rscheinungsweise gesellschaftlich-geschichtlich ununterbrochenen Aenderungen unterworfen ist, in den historisch materialistischen T_eil der Behandlung solcher F_ragen; für uns reicht die Einsicht in die oben angedeutete allgemeine S_truktur der gesellschaftlichen Determiniertheit des Angenehmen vollständig aus.

Solche unmittelbare oder vermittelte gesellschaftliche Verursachungen des Angenehmen ~~begrenzen jedoch~~ bereichern jedoch sein Bild mit weiteren wesentlichen Zügen. Wir haben bis jetzt den Hauptakzent auf seine subjektive Immanenz, auf seine Endgültigkeit in dieser gelegt. Ohne über diese Beschaffenheit des Angenehmen hinausgehen zu wollen, muss aber jetzt unsere Aufmerksamkeit sich darauf richten, dass jeder Mensch, auch in der subjektiven U_nmittelbarkeit seines rein partikularen D_eseins immer Mitglied einer Klasse, einer Nation auf einer

o ~~jux~~ jeweils konkreten Entwicklungsstufe ist und das deshalb seine spontansten Lebensäusserungen - also in erster Reihe: was auf ihn als angenehmes wirkt~~x~~ - konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Charakters sind. Die bei dem ^{von} ~~Einzelnen~~ betrachteten Individuum feststellbaren Eigenschaften des Angenehmen werden also dadurch, dass sie zugleich in vielen Fällen als Massenerscheinungen auftreten, keineswegs aufgehoben. Im Gegenteil. Die originäre und elementare ~~g~~ gesellschaftlichkeit des Menschen kommt gerade dabei am plastischsten zum Vorschein, und zeigt deutlich, wie tief die spontansten, unkontrolliertesten und unregelmäßigsten Phänomene im Alltag der partikularen Personen inhaltlich und formell gesellschaftlich-geschichtlich bestimmt sind. Wenn also hier das, was wir früher vorwiegend "von innen" betrachtet haben, ~~hier~~ jetzt so gut wie ausschliesslich "von aussen" beleuchtet wird, so ergibt gerade die innere ~~Reinheit~~ ^{Einheit} der beiden scheinbar entgegengesetzten Gesichtspunkte ^{erst} die richtigen Wesenszeichen des Angenehmen.

Man kann, so glauben wir, in einer vorwegnehmend zusammenfassenden Formulierung sagen: es ist für die Kultur einer Periode, einer Klasse, einer Nation etc. im höchsten Grade charakteristisch, was und wie in ihnen als angenehm erlebt wird. Gerade hier ist es ausserordentlich wichtig, das Angenehme vom Ästhetischen genau zu trennen, denn ein echtes historisches Bild kann nur dann entstehen, wenn wir auf ^h einen räumlich-zeitlichen konkreten Punkt Zusammenhang und Gegensatz der produzierten bedeutenden Kunstwerke und der breitesten und typischsten Erlebnisse des Angenehmen zugleich überblicken. Freilich vom Standpunkt der gesamten Kultur ist auch dies bloss ein Teilaspekt; ^{zur Totalität kann sich durch Aspekt erst wenn} ~~um sich zur Totalität abzurunden, muss~~ er sich durch ähnliche dialektische Synthesen etwa der geltenden ethischen Normen und des in ihrem Gebiete beheimateten Angenehmen etc. ergänzen. Jede soziale Komponente allein könnte zu einer einseitigen, über- oder unterschätzenden Bewertung des jeweiligen konkreten Kulturzustandes führen. Wie bereits betont: die Erkenntnis dieses Fragenkomplexes ist seinem inneren Wesen nach im historischen Materialismus beheimatet. Erst von der jeweiligen Entwicklungshöhe der Produktivkräfte, der von ihnen hervorgebrachten Produktionsverhältnissen, Klassenschichtungen etc. ^{lassen} ~~lassen~~ sich die bei einer richtigen Beschreibung sichtbar werdenden ~~T~~ ^{te} ~~Bestände~~ - solche Beschreibungen gibt es vorläufig nur äusserst sporadisch - auf ihre wirklichen gesellschaftlich-geschichtlichen Ursachen zurückführen, liessen sich ihre Zusammenhänge, Widersprüche wirklich erhellen. Allgemein theoretisch, d.h.

vom Standpunkt des dialektischen Materialismus ergibt sich eine Einordnung, die schon bisher an verschiedenen Stellen aufgetaucht ist, ~~xxx~~ hier jedoch in den Mittelpunkt des Interesses rückt, nämlich die Feststellung, dass das Subjekt, in dessen Erlebnis das Angenehme zum Bestandteil des Alltagslebens wird, mit innerer Notwendigkeit die Partikularität des jeweiligen Menschen ist, dass seine gesellschaftlich-geschichtliche Determiniertheit diesen Charakter seiner Person nicht aufhebt, nicht einmal wesentlich modifiziert, sondern höchstens von einem anderen Aspekt zeigt. Dagegen ist es von diesem Standpunkt gesehen ein ebenso notwendiges gemeinsames Wesenszeichen aller Sphären, die wir als höhere Objektivationen bezeichnet haben, dass sie den Menschen zwingen, über seine angeborene und im Leben erworbene Partikularität hinauszugehen. Inhalt, Form, Richtung dieser Erhebung ist in den verschiedenen Gebieten qualitativ verschieden; wir weisen bloss auf den oft behandelten Gegensatz des wissenschaftlichen Desanthropomorphisierens und des ästhetischen Anthropomorphisierens hin. Bis jetzt haben wir diese Bewegung als Faktum hingenommen und bloss seine - vorwiegend ästhetischen - Folgen analysiert. Das dialektisch materialistische Problem nun, das vom Verstehenwollen des Angenehmen aufgeworfen wird, ist das allgemeine Wesen der Beziehung des Partikularen im Menschen zu dem - menschlichen - Charakter eines Hinausgehens über dieses Niveau seiner Existenz als Mensch.

Zusammengehörigkeit und Widersprüchlichkeit des Partikularen am Menschen und seine zwangsläufigen Hinausgehen darüber ist eine elementare Tatsache des Lebens, das jedes Nachdenken darüber beschäftigen muss, einerlei wie es die hier entstehenden Probleme beantwortet. Innerhalb dieses Komplexes taucht sofort die Frage auf, ob unter Partikularität das angeborene Wesen eines jeden Menschen zu verstehen sei, jene physiologisch-psychologischen Eigenheiten, die er mit der Geburt mit sich bringt, oder ob auch jene Modifikationen mitgedacht werden müssen, die an diesen zuerst die Erziehung, später die verschiedenen Lebenserfahrungen vollziehen. Den Ausgangspunkt muss zweifellos das erste Moment bilden, denn in den angeborenen Anlagen besitzt jeder Mensch eine qualitativ bestimmte Grundlage all seiner späteren Beziehungen zu seiner Umwelt, zu seinen Mitmenschen, zu sich selbst, deren wesentliche Elemente während seines ganzen Lebens vielfach unverändert bestehen bleiben. In seinem tiefen Gedichtzyklus über die innere Struktur des menschlichen Lebens /"Urworte. Orphisch"/ bezeichnet Goethe diese originäre Beschaffenheit der menschlichen Individualität als den "Daemon" : "Der Daemon bedeutet hier die notwendige

bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person, das Charakteristische, wodurch sich der Einzelne von jedem anderen, bei noch so grosser Ähnlichkeit unterscheidet... Hievon sollte nun auch das künftige Schicksal des Menschen ausgehen, und man möchte ... gar wohl gestehen, dass angeborene Kraft und Eigenheit, mehr als alles übrige, des Menschen Schicksal bestimmen." ^A Daran schliesst sich bei Goethe sofort die komplizierte Dialektik an, die ^{angesichts} wie die äusseren Umstände und Ereignisse des Lebens, "das Zufällige", die erwachenden Leidenschaften des Menschen /Eros/ jene dynamisch-dialektischen Verwicklungen des Lebens hervorbringen, woraus Charakter und Schicksal eines Menschen endgültig geformt werden. Und die universellste Entfaltung all dieser allgemein-dichterisch gefassten Mächte des Lebens bestätigt in Goethes Augen die unerschütterliche Gegebenheit des ursprünglich Angeborenen als Basis der menschlichen Persönlichkeit:

Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Goethe hat damals diese Darstellung aus der weiten Perspektive einer, man könnte sagen, naturphilosophischen ~~Sicht~~ der menschlichen Persönlichkeit und ihres Schicksals entworfen. Dort, wo er diese Phänomene aus der Nähe, also das Gesellschaftliche ~~x~~ die Beziehungen der Menschen zueinander im sozialen Leben genauer berücksichtigend, betrachtet, tritt seine Stellungnahme ⁱⁿ unserem Problem noch konkreter hervor. Im Lehrbrief von Wilhelm Meister heisst es: "Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammen genommen die Welt. Diese sind unter sich oft in Widerstreit, ~~und~~ indem sie sich zu zerstören suchen, hält sie die Natur zusammen und bringt sie wieder hervor." Dabei ist es für seine Gesamtkonzeption höchst charakteristisch, dass die Hierarchie im Erreichen des Erziehungszieles eben im bewussten Fördern der hier ausgesprochenen Gattungsmässigkeit des Menschen besteht. Nicht nur äusserer ~~Erfolge~~ ^{Erfolge} im Leben, Tüchtigkeit ~~und~~ im eigenen Beruf - sei es bei Werner im Geschäft, sei es ^{bei} Serlo auf der Bühne - stehen auf ~~einer~~ ^{einer} niederen Stufe im Vergleich zu Lothario, Natalie, zum Abbé, sondern auch die immanenten Vollendungen der reinen Innerlichkeit wie bei der "schönen Seele" des Romans. Gar nicht zu sprechen von Gestalten, wie Mignon und der Harfespieler, bei denen das Eingesperrtbleiben in die rein persönliche Partikularität ins Pathologische umschlägt. Damit ist bereits das Problem näher bestimmt. Denn die Stellung eines Menschen

in dieser Hierarchie - und die "Erziehung" setzt sich hier das Ziel, die Menschen in diesem Sinne auf eine je höhere Stufe zu erheben, - entscheidet sich danach, ob ein Mensch bloss seine angeborenen Anlagen zu ihrer maximalen Nutzbarkeit entfaltet und die Ergebnisse dieser Arbeit in Selbstgenuss verwandelt, oder ob er ~~instand~~ ^{instand} ~~gesetz~~ ^{gesetz} ~~xx~~ ~~xxxxxx~~ wird, bewusst am Leben der Menschheit tätig ~~zu~~ mit zuwirken; wobei naturgemäss manche "angeborene" falsche Tendenzen verworfen werden muss, um für das Selbstgeformte am Menschen Raum zu schaffen. Lotharios Stellung zur friedlichen Liquidation der feudalen Überreste zeigt deutlich, wie viele Vermittlungen dazu nötig sind, damit der Mensch seinen, ihm wirklich eigenen Weg mit - dialektischer - Konsequenz zu Ende gehe und seine eigene Persönlichkeit, nunmehr nicht ausschliesslich auf ~~xxxxxxx~~ dem Niveau der blossen Partikularität der Person verwirkliche. Die Schlussworte des Romans von Saul, der die Eselinnen seines Vaters suchte und ein Königreich fand, illustrieren sehr deutlich diese Konzeption ~~xxxxx~~ Goethes. Dazu gehört freilich, dass er die richtige menschliche Entwicklung nur als eine rein aus den inneren Kräften des Menschen herauswachsende zu begreifen gewillt ist; auch wo äussere Einflüsse mitwirken, spielen sie bloss die Rolle des auslösenden Anlasses, der latent vorhandene ^{Rechte} ~~Rechte~~ Kräfte freisetzt. Ein wirklicher Erzieher ist der, der dies bewusst zu vollbringen fähig ist. Goethe führt hier ^{die} für uns bereits bekannte Lehre Spinozas, dass ein Affekt des Menschen nur durch einen stärkeren Affekt desselben überwunden oder verändert werden kann, originell weiter, wo er den Lehrbrief ausführen lässt: "Eine Kraft beherrscht die andere, aber keine kann die andere bilden; in jeder Anlage liegt auch alleindie Kraft, sich zu vollenden." Wenn dabei gelegentlich die Goethesche Neigung, dialektische Beziehungen allzusehr den organischen anzunähern, durchbricht, so ändert dies nicht viel an der grundlegenden Bedeutung seiner Haupttendenz: die partikuläre Persönlichkeit des Menschen aus den materiellen Bedingungen seines Daseins, die Erhebung über die Partikularität aus den rein menschlichen Kräften des Menschen selbst abzuleiten.

Damit fasst Goethe, gedanklich wie dichterisch, einen Tatbestand in Worte, der für das ganze menschliche Leben von fundamentaler Bedeutung ist. Dass der Mensch nämlich einerseits durch die naturhaften und gesellschaftlichen Bedingungen seiner Existenz eine partikuläre Person ist und bleiben muss, dass aber andererseits sein gesellschaftliches Leben ~~xxxx~~ ihn ununterbrochen dazu anleitet, über die Partikularität hinauszugehen. Die elementarsten Tatsachen des

gesellschaftlichen Lebens zeigen die widerspruchsvolle Einheit dieser beiden für das menschliche Leben unentbehrlichen Bestimmungen. Auch hier ist es vor allem wichtig, die konkrete dialektische Einheit von Partikularität und ihrer Überwindung in der notwendigen Konkretheit zu ergreifen, einerseits die Unterschiede, die Übergänge und Sprünge hinreichend klar ins Licht zu stellen, andererseits nicht zulassen, dass die Gegensätze metaphysisch erstarren, dass demzufolge die organisch-dynamische Einheit der Individualität in zwei einander selbständig - zuweilen sogar gegnerisch - gegenüberstehende Subjekte fetischisiert werden /man denke an den Kantschen Gegensatz vom homo phaenomenon und homo noumenon/. Natürlich sind die wirklichen Übergänge oft äusserst schroff, so bei moralischen Entscheidungen, so in der ästhetischen Katharsis; sie können zuweilen sogar ein Leben auf ^{eine} qualitativ ~~er~~ ^{neue} ~~anderer~~ Grundlage ~~als das~~ ^{frühere} ~~herbe~~ ^{führen}, aber auch in solchen Fällen ~~he~~ hebt sich die eigenartige widersprüchliche Verbindung zwischen Partikularität und ihrer Überwindung nicht auf. Die Schwierigkeit, sie in ihrer echten Beschaffenheit zu erfassen, liegt vor allem in unseren Denkgewohnheiten, die so ^{wohl} in der Ethik, wie in Psychologie sich immer wieder von der Betrachtung der seelischen Lebenskontinuität, der Totalität der Lebensführung entfernen. Hier handelt es sich aber gerade um ein solches Problem der Kontinuität in der Totalität. Es ist verhältnismässig leicht bei seiner Untersuchung die idealistischen und theologischen Kategorien von der Art der eben angeführten Kantschen Position beiseitezuschieben. Man muss aber auch darüber ins Klare kommen, dass weder die psychologische Zweiteilung in Bewusst und Unbewusst, noch die ethischen Analysen der menschlichen Entscheidungen imstande sind, uns wirklich in die Nähe des eigentlichen Phänomens zu bringen. Hegel hat zwar den realen Raum ^{haben} der so entstehenden Bewegung in abstrakten Umrissen gezeichnet, ohne jedoch den Willen zu haben, bis zur Dynamik der Individualität vorzudringen. Die griechische Ethik war die einzige, die ihr Interesse auf die Totalität des menschlichen Lebenslaufs, auf Rolle und Funktion der ethischen Kategorien in ihm konzentrierte. Indem Aristoteles die sittliche Grundhaltung in den Mittelpunkt seiner Ethik stellte, hat er den Weg gezeigt, auf dem man sich dem uns interessierenden Phänomen annähern kann.

Hier ist es selbstredend nicht unsere Aufgabe, eine Auseinandersetzung mit seiner Ethik auch nur anzudeuten; es kommt allein darauf an, die Anregungen, die seine Methoden für unsere Frage bietet, zu verwenden. Die Grundhaltung eines Menschen drückt nämlich gerade jene

Dynamik der Proportionen aus, in denen A_rt und Grad seines Hinausgehens über die eigene Partikularität, der ständige Wechsel im Auf und Ab der widerstreitenden Tendenzen und die Richtung in diesem Wechsel sich offenbaren. Von hier aus betrachtet sind die Umwälzendsten Krisen und Kollisionen ⁱⁿ einem Menschenleben, die schicksalhaftesten Entscheidungen an seinen Wendepunkten blosse Momente dieses bewegten Ganzen, nur äussere und innere Kräfte, die diese Grundhaltung, diese Linie des Lebenslaufs befestigen, erschüttern oder gar zerstören. Der Gesamtprozess also, den diese Grundhaltung des Menschen ausmacht, muss seine Partikularität als ständige und in ihrer Ganzheit unaufhebbare Basis anerkennen, gleichzeitig jedoch nicht nur in konkreten Konfliktsfällen über sie hinauszugehen trachten, sondern auch, gewissermassen für den Alltag, eine permanente Bereitschaft ausbilden, die dieses Hinausgehen auch dort, wo es nicht aktualisiert wird, vorbereitet. Dabei muss sogleich als Bestimmung durch Negation hervorgehoben werden, dass diese Bereitschaft nichts mit den uns anderswo behandelten Verwandlungen von bewussten Verhaltensarten in fest fixierte bedingte Reflexe zu tun hat. Wohl kommt ähnliches bei asketischen Übungen /Yogapraxis, Jesuitische Exerzitien/ häufig vor; dann wird aber eine streng spezifizierte Reaktionsart des Subjekts ausgebildet, die sein Verhalten in einer weitgehenden Unabhängigkeit vom Wandel seiner Umwelt fixiert, während hier von etwas geradezu Entgegengesetztem die Rede ist: von einer Reaktionsfähigkeit des ganzen Subjekts - möglichst in seiner vollen Breite und Tiefe - auf die ihn angehende Totalität der objektiven Wirklichkeit. Es handelt sich also um eine Wechselwirkung der Totalität der partikularen Persönlichkeit des Menschen mit der Totalität ihrer äusserst mannigfachen, vielseitigen und vielfältigen inneren Überwindungstendenz^{en}. Dass dabei vielfach Ergebnisse solcher Bestrebungen wieder in ~~maxim~~ partikulare Eigenschaften rückverwandelt werden, aber auch die Potenzen der Partikularität im Dienst ihrer Selbstüberwindung stehen können, versteht sich von selbst. Das Wesentliche das in einem solchen ununterbrochenen Hin- und Her der inneren Wandlungen erhalten bleibt, ist die eben umschriebene lebendige Wechselwirkung zwischen Partikularität und Hinausgehen über sie in der einheitlichen Persönlichkeit des ganzen Menschen, ein Komplex von Bewegtheiten, in welchen beide Komponenten der Bewegung ständig aufgehoben werden und aufbewahrt bleiben.

Die eingehende Behandlung solcher Probleme gehört in die

Ethik. Hier konnten nur die allerallgemeinsten Prinzipien kurz angedeutet werden, damit in die folgenden Analysen des Alltagslebens, die freilich ebenfalls nichts Erschöpfendes erstreben, sondern ausschliesslich das Problem des Angenehmen zu erhellen berufen sind, keine fetischisierende Missverständnisse einschleichen. Wir gehen vorerst von den fundamentalsten Tatsachen des Alltagslebens aus.
Man

gesellschaftlichen Lebens zeigen die widerspruchsvolle Einheit dieser beiden für das menschliche Leben unentbehrlichen Bestimmungen. ¹Man denke bloss an Arbeit und Sprache. Eine jede Arbeit, selbst die primitivsten, enthält in sich eine Reihe von Verallgemeinerungen, die über die Partikularität hinausweisen, und zwar desto entschiedener, je entwickelter die Arbeit ist. Dieser Gedanke ist sachlich angesehen bereits in der klassischen englischen Ökonomie vorhanden; der junge Hegel gibt ihm eine klare philosophische Formulierung, wenn er etwa über die Rolle des Werkzeugs im menschlichen Leben, über seine umwandelnde Funktion darin, für die Beschaffenheit seines Subjekts so spricht: "zugleich hört seine Arbeit auf, etwas Einzelnes zu sein; die Subjektivität der Arbeit ist im Werkzeug zu einem Allgemeinen erhoben; jeder kann es nachmachen, und ebenso arbeiten; es ist insofern die beständige Regel der Arbeit."² Diese Bestimmung, die Hegel später in weitverzweigten Konsequenzen sich entfalten lässt, erhält erst ihren richtigen Platz im System der menschlichen Betätigungen bei Marx und Engels. Das für uns wichtige dabei ist, dass eine derart elementare, zum Wesen des Menschen als Menschen gehörige Aktivität, wie die Arbeit Kraft der immanenten Dialektik, die sie Subjekt und Objekt ins Leben ruft, den Menschen in gewissen Richtungen aus seiner angeborenen Partikularität heraausstreift und ihm - vorerst sicher ohne jede Bewusstheit und auch später zumeist mit falschem Bewusstsein - dazu zwingt, sich zu verallgemeinern, d.h. an jenen Tätigkeiten der Menschen aktiv teilzunehmen, in denen sich die Gesellschaften, die Nationen, die Menschheit objektiv und praktisch, unabhängig vom Bewusstsein der Menschen und doch für diese - dem Prinzip nach - mit-erlebbar und erkennbar konstituieren.

So zeigt ~~Sie~~ die Arbeit von Anfang an ein Janusantlitz: sie ist ein selbstverständlicher Bestandteil des menschlichen Lebens, begleitet von elementaren Emotionen aller Art, die sie selbst und ihre Folgen auslösen und zugleich etwas Unwahrscheinliches, ein "Wunder", das ins gewöhnliche Leben "von aussen" hereinbricht, es in der überraschendsten und überwältigendsten Weise ummodelliert. Der erste Pol dieser gegensätzlichen Spannung ist aus der alltäglichsten Erfahrung durch Millionen Beispiele bezeugt, der zweite bildet nicht bloss eines der entscheidendsten Fundamente des magischen Weltbildes, lebt nicht bloss in der Prometheus-Sage, in der von Demiurgos und unzähligen anderen Mythen weiter, sondern taucht - freilich in radikal verwandelten Formen - auch inmitten der Zivilisation auf. Von den Maschinenstürmern ist bis zu den "Philosophen" der neuesten Zeit, die in der

zwischen

Entwicklung von Wissenschaft und Technik eine Revolte gegen Kultur und Menschlichkeit erblicken, leben diese Mythisierungen des Verhältnisses des Menschen zu seiner eigenen Arbeit bis in unsere Tage weiter. /Die wahren Ursachen, die sich im Laufe der Geschichte oft wandeln, aber letzten Endes auf die Widersprüche zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen zurückzuführen sind, gehören nicht in den Umkreis dieser Betrachtungen~~x~~, für die ^{die} Feststellung dieser Widersprüche ausreicht./

Sehr ähnlich gestaltet sich die Lage, wenn wir an eine ebenso elementare Erscheinung des Alltagslebens wie die Sprache denken. Auch diese ist ein unentbehrliche~~x~~^r, spontan wirksamer Bestandteil des menschlichen Lebens, ein nicht wegdenkbares Moment des Menschseins und erscheint gleicherweise untrennbar von dieser ihrer Funktion als eine menschenjenseitige Transzendente Macht. Auch hier bedarf das erste Moment dieser widerspruchsvollen Begebenheit der Sprache für die Menschen keiner Belege. Das zweite tritt bereits in der magischeⁿ Periode in voller Deutlichkeit, als Zauberwirkung des Benennens etc. hervor, seine Nachklänge sind aber auch auf viel entwickelteren Stufen wahrnehmbar, noch im 18. Jahrhundert waren ~~viele~~ Denker der Ansicht, dass der Ursprung der Sprache eine göttliche Offenbarung sei. Dass in der Zivilisation diese Tendenzen immer mehr verblasen, dass sie zumeist nur als Aberglauben massenhaft weiterleben, und auch diese Überreste nicht derart drastische Formen auslösen, wie wir bei der Arbeit beobachten konnten, liegt daran, dass die Umwandlungen, ja Umwälzungen im Gebiet der Sprache nicht so erschütterungsvoll in die Existenzfragen des Alltagslebens eingreifen, wie es entsprechende bei der Arbeit zu tun pflegen. Dieses Verblasen derartiger überwältigender Wirkungen bedeutet keineswegs ein völliges Verschwinden dieses Pols. Das unerwartete Erhellens eines Phänomens durch ein richtig bewegtes Wort, durch eine treffende Formulierung kann im Leben auch heute schockartige Wirkungen auslösen; die dichterische Sprache lassen wir hier bewusst aus dem Spiel.

Es ist hier natürlich unmöglich, diese dialektische Widersprüchlichkeit des Alltagslebens, selbst auf den wichtigsten Gebieten der menschlichen Praxis, zu verfolgen. wir verweisen bloss, um diese Struktur deutlich sichtbar zu machen, auf bestimmte Eigenschaften des Angenehmen. Auf den ersten Anblick entsteht der Anschein, als ob das Angenehme und seine realen Gegensätze sich ganz schroff gegeneinander absetzen würden. Jeder Mensch entscheidet subjektiv-psychologisch angesehen in unbeschränkter Souveränität darüber, ob er etwas als angenehm

Vdieserweiter

Hgewählter

anerkannt oder als unangenehm aus seinem Lebenskreis zu entfernen trachten. / Wir haben gesehen: dieses~~x~~ subjektive V_erhältnis bleibt bestehen, auch wenn es objektiv zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, dass dieser "souveräne" Akt sozial determiniert ist. / Bei näherer Sicht enthüllt sich dieser Anschein aber doch als trügerisch. Es gibt kein Alltagsleben des Menschen, in welchem nicht B_egebenheiten auftauchen würden, die man nur mit den Worten negativ, problem~~k~~atisch, widersprüchlich, ja tragisch bezeichnen müsste, und welche nicht nur objektiv aus der Entwicklung des jeweiligen Menschen nicht wegdenkbar sind, sondern auch für das Subjekt ~~xxx~~ selbst solche B_estandteile seiner Existenz bilden, die er aus seinem Lebenslauf keineswegs streichen wollte, auch wenn ^{hier} sie, ^{denfalls} möglich wäre. D_es^s so entstehende ~~xxxx~~ Kollisionen, Krisen etc. nur durch eine E_rhebung des Subjekts über seine unmittelbare, enge Partikularität ~~hinweist~~ zu lösen, zu überwinden, ja oft auch nur einfach zu überdauern sind, ist ohne weiteres evident. Dabei ist es von unserem Standpunkt ganz gleichgültig, ob dieses Einarbeiten negativer Lebenserscheinungen als positive Momente in die Entfaltung der Individualität: zur ursprünglichen Grundlage ein bewusst ethisches V_erhalten oder eine spontane R_eaktion auf die Begebenheiten gehabt haben. Sie werden zum Besitz ~~anxxxx~~ auch der partikularen Persönlichkeit~~xx~~ und die Art, wie sie in ihr weiterleben, gehen sehr oft nicht über die Emotionen des Angenehmen hinaus. Eine Analyse dieser äusserst vielfältigen und komplizierten Phänomene gehört nicht hierher. Wir haben auch hier ~~darum~~ ~~Bezug~~ ~~genommen~~, weil auch hier die Dialektik des Partikularen und der menschlich subjektiven Erhebung darüber als eine Grundtatsache des Alltagslebens zur Geltung kommt.

Mit alledem soll nur aufgezeigt werden, dass die Polarität des Partikularen und des darüber Hinausgehenden eine elementare, überall nachweisbare Tatsache des Alltagslebens ist. Es ist nur allzu verständlich, dass in den Anfangsstadien der Menschheitsentwicklung alles, was über die unmittelbare Partikularität hinauszuweisen schien, ins "System" der magischen Zusammenhänge einbezogen wurde. Der Übergang von der Magie zur R_eligion hat die B_ewegung ins Transzendente bei der E_rklärung aller Phänomene, die nicht in der Partikularität steckenbleiben, nicht abgeschwächt, sondern im G_egenteil extensiv wie ~~xxx~~ intensiv gesteigert. Das V_erschwinden der magischen Nivellierung und Homogenisierung aller Lebensphänomene, ihre Trennung in diesseitig~~k~~reatürliche und jenseitige fügt den Widerspruch des Alltags zwischen Partikularität und T_endenz zu gattungsmässigen Verall-

gemeinerungen in ein theologisches System ein. Jene Erscheinung^t als das Prinzip des bloss Irdischen, des Kreatürlichen, diese werden der religiösen Transzendenz untergeordnet, ihr Hinausweisen über die Partikularität^t wird als Bezogenheit auf die Gottheit der betreffenden Religion interpretiert und bewertet, d.h. je nach dem, ob sie sich in dieses System einfügt oder nicht, zum Ausdruck des Guten oder des Bösen gemacht. /Die glänzenden Laster der Heiden bei Augustinus/. Über die konkreten Probleme, die sich für das Ästhetische daraus ergeben, wird im letzten Kapitel ausführlich besprochen werden, hier können wir uns mit der Feststellung dessen begnügen, dass die reine Erscheinungsweise des Partikularen im Alltagsleben dem einzig wahren göttlichen Wesen gegenüber zur Kreatürlichkeit diffamiert werden muss. Das muss nicht unbedingt eine Abstempelung als Böses bedeuten, obwohl die Geschichte der Religionen nicht wenige Fälle kennt, in denen die konsequente Askese als alleiniger Weg zum Gott, auch zu solchen Urteilen führt. Jedenfalls zeigt die Religionsgeschichte, dass Anschauungen, die den eigenen Kräften des Menschen im Erlangen des Heils eine positive, selbständige Rolle zumessen, als Ketzereien bekämpft werden /Pelagianismus/. Jedoch auch, wenn diese ganze Sphäre vom Standpunkt des Heils als gleichgültig, als neutral, als eine Art von Adiaphoron erscheint, ist eine bestimmte Differenzierung doch unvermeidlich. Und die Formen des menschlichen Sicherhebens über die Partikularität /Wissenschaft, Kunst, Ethik/ können eine echte Anerkennung nur als Wege zur Gottheit erhalten. Sonst müssen sie entweder als Überheblichkeiten der Kreatur verworfen werden, oder rücken, zusammen mit alledem, was wir das Alltägliche, das Partikulare nennen, ins Bereich des bloss Kreatürlichen, werden - im besten Fall - wohlwollend gleichgültig behandelt. Durch die auf Gott bezogenen Transzendenz entsteht also ein Reich des Kreatürlichen, in welchem jene Probleme, die uns beschäftigen, als dem Wesen nach unrichtige, höchstens als sekundäre erscheinen. Wenn der Mensch vom Gott geschaffen ist, wenn seine höhere Fähigkeiten dazu da sind, einen Weg in ihn²⁰ möglich zu machen, hört das physisch-anthropologisch-soziale Dasein des Menschen auf, die reale Grundlage für seine höchsten Leistungen zu bilden, wird - bestenfalls - zum Schlachtfeld zwischen den transzendenten Mächten des Guten und des Bösen, sehr oft sogar zur Verkörperung des letzteren.

Für jeden, der nicht auf dem Boden einer positiven Religion steht, liegt in allem eben Nachgezeichneten bloss eine Interpretation

vor, nicht das von uns zu erforschende Phänomen selbst. Allerdings eine Interpretation, deren historische Wirkungen so allgemein, so weithin ausstrahlend waren und sind, dass sie sehr geeignet wird, das Phänomen selbst zu verdunkeln. Denken wir an die verschiedenen Regelungsformen der menschlichen Aktivität. Es ist selbstverständlich, dass in der magischen Periode jedes Gebot oder Verbot aus dieser Sphäre seine Begründung, Erklärung und Sanktion erhielt /Tabu/. Und als nach der Auflösung des Urkommunismus solche Regelungsformen wie Staat und Recht, wie Moralität und Ethik entstanden sind, war es zunächst selbstverständlich, dass diese nur als Bestandteile des religiös geordneten Lebens, seiner theologischen Systemation in Erscheinung treten konnten. Dass dieses ^{Zunächst} eine Dauer von Jahrhunderten, ja oft Jahrtausenden besass, ändert ^{nichts} an der prinzipiellen Frage, dass die Regulierungssysteme und -normen des menschlichen Handelns immer stärker säkularisiert werden mussten, dass ihre theoretische wie praktische Begründung immer entschiedener im Menschen als gesellschaftlichen Wesen gesucht und gefunden wurden ~~und nicht~~. Diese Tendenz beginnt schon in der griechischen Antike sich auszudrücken; so verschiedene Regungen die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung den einzelnen Denkern und Schulen vorschreibt, geht zweifellos von den Vorsokratikern angefangen, über Sophisten und Sokrates bis zu Aristoteles eine in dieser Hinsicht eindeutig aufsteigende Linie. In seiner ethischen Theorie der "Mitte", der richtigen Proportionen der Aspekte als Grundlage der Ethik macht Aristoteles philosophisch ernst mit der Forderung von Protagoras, dass der Mensch das Mass aller Dinge, /aller menschlichen Aktivitäten/ abgebe. Es kann hier naturgemäss unmöglich unsere Aufgabe sein, diese Entwicklung, das Irdischmachen, das [↓] diesseitig und menschlich Werden der Ethik auch nur andeutend zu skizzieren, auf die Leistungen von Epikur und Spinoza, der französischen Materialisten und Goethe ^{um} /xxx/ von Marx, Engels und Lenin gar nicht zu reden/ auch nur hinzuweisen.

Wir betrachten ihre Position ausschliesslich vom Standpunkt unseres Problems, der Dialektik von Partikularität und Hinausgehend darüber im Leben der Menschen. Diese Dialektik erhält bei den verschiedenen Denkern solcher Richtungen äusserst verschiedene Formen. Überall drückt sich aber die für jede Moralität und jede Ethik fundamentale Tatsache aus, dass das eigentliche ethische Verhalten ein resolutes Sicherheben über die unmittelbare Partikularität des Alltagsmenschen bedeutet. Mag dies eine halb mythologische Form wie

im "Daimonion" des Sokrates /der eine Übergangserscheinung zwischen beiden Hauptrichtungen der Ethik ist /aufnehmen, mag es als schlicht menschliches, aber über die Spontaneität des Alltags hinausragende Gestalt, wie das Ideal des Weisen bei Epikur, erscheinen, mag es das Ergebnis eines Erziehungswerks sein, wie in "Wilhelm Meister Lehrjahren" : stets spiegelt sich in dieser Dialektik jene grundlegende Widersprüchlichkeit des Alltagslebens, die gerade den Gegenstand unseres jetzigen Interesses bildet. Gerade damit entsteht ein unversöhnlicher Gegensatz zwischen solchen Auffassungen des Lebens, den seelischen Reaktionen auf seine Forderungen und zwischen der religiösen Erklärungsart der ihr - angeblich - obwaltenden unüberbrückbaren Dualität. Dieser Gegensatz ist selbstredend nicht bloss der der philosophischen und religiösen Konzeption der Ethik. Die transzendente Struktur in der Auffassung der Welt und des Menschen durchdringt den grössten Teil der idealistischen Ethik; man kann sagen, dass, im Gegensatz zu der oben skizzierten Linie, von Platon bis Kant die idealistische Ethik in dieser Hinsicht auf dem Boden der Religion steht. Das ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen; Kant will die Ethik als eine vollständig autonome begründen und die Religion ergibt nur, in der Form der "Postulate der praktischen Vernunft", die letzte Perspektive der realen Erfüllung. Ohne auf die sehr verwickelten methodologischen Fragen, die noch dazu in jedem System anders geartet sind, hier auch nur andeutend eingehen zu können, kann gesagt werden, dass wenn Kant das Subjekt der Ethik, den "homo noumenon" dem des gewöhnlichen Lebens dem "homo phaenomenon" schroff jeden Übergang und jede Vermittlung apriori ausschliessend gegenüberstellt, so wird damit, wenn auch in anderen Formen, ebenso das Jenseits der Religion in eine philosophische Sprache transponiert, wie in der Ideenwelt, wie in Platons Lehre vom Eros. Die im Laufe der Geschichte immer wieder auftauchende Kontroverse, ob ein Gottesleugner eine menschlich-ethische Vollendung erlangen, ob eine Gesellschaft von Atheisten die Sittlichkeit verwirklichen könne, die von dem Athenischen "Asebeia-Prozessen" bis in unsere Tage in immer erneuten Formen auftaucht, dreht es sich - vom philosophischen Standpunkt ~~darum~~, ob jede Erhöhung des menschlichen Subjekts über die eigene Partikularität rein aus dem eigenen, immanenten ~~kräften~~ ~~Profen~~ des Menschen verwirklicht werden kann oder ob dazu zumindest eine Hilfe von "oben", eine menschenjenseitige Anlage des Menschen etc. nötig ist.

Dass dieser Widerspruch des Alltagslebens auch im desanthropomorphisierenden Verhalten zur Wirklichkeit, in der aus der Arbeit

bis zur wissenschaftlich aufsteigenden Entwicklung mitbestimmend hineinspielt, versteht sich ebenso von selbst, wie dass seine Erscheinungsformen von dem bisher behandelten qualitativ verschieden sind. Hier kommt es aber auf eine nähere Betrachtung dieser Formen umso weniger an, als die bisherigen Analysen bereits ein klares Bild darüber gegeben haben, dass die von uns aufgezeigte Widersprüchlichkeit des Alltagslebens zwischen Partikularität des Menschen und seiner Erhebung über diese in den verschiedenen höheren Objektivationen, die die gesellschaftliche Entwicklung hervorbringt, objektiv wie subjektiv sehr verschiedene Formen aufnehmen, und die Untersuchung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit hier kein völlig neues Motiv produziert, so interessante Nuancen ihre Eigenart auch aufweisen mögen. Objektiv unterscheidet sich die Religion /~~von~~ um von der Magie gar nicht zu reden/ von allen anderen Objektivationen darin, dass sie diesen Widerspruch immer durch das Heranziehen einer transzendenten Macht löst. Selbst wo ihre Erscheinungsformen sich vielfach mit irdisch-immanenten Bestandteilen durchsetzen, bleibt die Transzendenz letztthin entscheidend; man denke an die von Max Weber energisch hervorgehobene "innerweltliche Askese" des puritanischen Protestantismus, wo diese ohne einen völlig jenseitsgerichteten Glauben an die extrem transzendente Prädestination, gerade vom religiösen Standpunkt, sinnlos wäre. Ganz anders ist es mit Ethik und Wissenschaft bestellt. Deren innerer inhaltlicher und struktureller Zusammenhang und Zusammenhalt ist objektiv fraglos irdisch-immanenten Charakters. Im Laufe der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung werden aber - subjektiv, wenn auch stets infolge einer aktuellen sozialen Notwendigkeit - transzendente Momente in sie hineingetragen, werden ihre - objektiv, an sich - irdisch immanenten Grundtatsachen in der Richtung auf Transzendenz interpretiert. Eine auch nur andeutende Behandlung der daraus erwachsenden Kämpfe, der Entstellung ihrer organischen Beschaffenheit ist hier naturgemäss nicht möglich.

Alle unsere bisherigen Darlegungen haben klar gezeigt, dass die Kunst objektiv zu dieser Gruppe gehört. Dass es immer wieder subjektive Tendenzen gab, ihrer Dialektik einen transzendenten Anstrich zu geben, haben wir ebenfalls öfter gestreift und werden auf die prinzipielle Seite ihrer Frage im letzten Kapitel ausführlich zurückkommen. Jetzt ^{Vgenügt} liegt, vom Aspekt unseres gegenwärtigen Problems, bereits Dargelegtes kurz zu rekapitulieren. Wenn wir das Wesen des Kunstwerks darin erblickten, dass es dem Menschen eine "Welt", Erlebnisse evozierend, gegenüberstellt, so haben wir die jeweiligen Lösungen

des Widerspruchs zwischen Partikularität und Erhebung darüber aufgezeigt, und zwar gerade und ausschliesslich solche, bei denen die letzte Bewegung von den immanenten Kräften des gegebenen Inhalt-Form-Komplexes vollzogen wird, bei denen keine äussere /geschweidenn eine transzendente/ Kraft in Anspruch genommen werden kann und darf, bei Strafe der Zerrüttung gerade jener Setzungsart, die solche Gebilde überhaupt möglich machen. Wegen dieser strengsten Immanenz hat jedes echte Kunstwerk einen, man könnte sagen "naturhaften" gewachsenen Charakter; es ist da, und sein Dasein, sein Geradesosein "beweist" sich selbst, verrät unmittelbar keine Genesis. Aber das zugrundeliegende, hier untersuchte Widerspruch ist in derselben, Erlebnisse evozierenden, Beschaffenheit der echten Kunstwerke gleichfalls enthalten: denn eben diese "Gewachseinheit", dieses "Naturhafte" Dasein hat zugleich eine davon unabtrennbare Nuance des Unwahrscheinlichen, des Wunderbaren. Es ist, zugleich und in untrennbarer Weise, Blut aus dem Blut des Alltagslebens und sein heeres Gebilde, ist aber zugleich von diesem durch einen unüberbrückbaren Abgrund getrennt. Die Bemerkung Lenins in über Beethovens "Appassionata" von den Menschen "die in schmutziger Hölle leben und trotzdem solche Schönheit schaffen können" umschreibt die Pole dieser Stimmungsskala recht deutlich.

Man muss jedoch, um die Einzigartigkeit in der Auflösung dieses Widerspruchs zu begreifen, nicht bei dieser allerallgemeinsten Seite der echten Kunstwerke halt machen; die nähere Analyse der wichtigsten Widerspiegelungskategorien wird unweigerlich auf sie zurückweisen. Es genügt vielleicht, wenn wir an das Typische ~~erinnern~~ erinnern. In jeder wirklichen typischen Gestaltung ist nämlich dieser Widerspruch lebendig, ja man könnte ohne diesen nicht einmal zur konkreten Vorstellung des Typischen kommen, um von seiner Verwirklichung gar nicht zu reden. Denn alles Typische, das nicht im Partikularen fundiert ist, das nicht bestimmte, wesentliche seiner Momente auf seine eigene Höhe erhebt, bleibt eine blosser Abstraktion des Menschlichen, das zwischen Denkbarkeit und Erlebbarkeit, zu undeutlich für jene, zu unbestimmt für diese, ~~haltlos~~ haltlos und heimatlos sich herumtreibt. Und dass das Steckenbleiben in der Partikularität, auch bei grösstem artistisch-technischen Raffinement ein blosser Naturalismus bleibt, keine echte Kunst ist, ist zu bekannt, um einer Auseinandersetzung ~~bedürftig zu sein~~ ^{zu bedürfen.} Gerade die Besonderheit als zentrale Kategorie des Ästhetischen, deren ausgeprägteste Erscheinungsweise das Typische ist, weist schon, bloss positionell betrachtet, auf die hier bezeichnete Vereinigung der Widersprüche. Jedoch die Art der Synthese, die im Typischen voll-

zogen wird, das restlose Einwirken von radikal gegensätzlichen^R Potenzen, führt uns zu unserem Ausgangspunkt zurück: das Einzelne das ästhetisch in die Besonderheit aufgehoben wird, ist im Falle der Typik gerade das Partikulare und die Ausbildung schafft eine solche Einheit mit dem Menschheitlichen /das hier auch in der Form der Besonderheit erscheint/, in welcher die Partikularität sich untrennbar mit diesem verbindet, in welcher ihre Wechselseitige, polare Spannung zum Lebendigen Prinzip des Typischen wird.

Das ist nur ein populär illustrierendes Beispiel für die Grundstruktur des Aesthetischen. Gerade die zentral organisierende Rolle, die die Besonderheit in seinem Gebiet spielt, führt dazu, dass jedes Verhältnis der Verallgemeinerung, das sonst leicht in einer glatten Aufhebung der Partikularität landen könnte, die oben geschilderte, von Spannungen geladene Lebendigkeit erhält und dass andererseits kein Erfassen des Einzelnen in der blossen Partikularität erstarren darf, diese als solche zu widerspiegeln. Diese Funktion der Besonderheit zeigt sich in der Regelung des Postulats nach der intensiven Totalität der für das jeweilige Genre, Kunstwerk ausschlaggebenden Bestimmungen. Indem diese niemals nach den gedanklichen Prinzipien einer allgemeinen Totalität ausgebildet werden, sondern stets, je nach Genre, je nach einzelnen Kunstwerken - bei Beibehaltung ihrer Richtigkeit als verallgemeinernde Bestimmungen - in einer konkret-einmaligen Erscheinungsform zur Gestalt werden, gehört ein "Erdenrest" der aufgehobenen und der in der Aufhebung aufbewahrten Partikularität un^{teil}hebbar zu ihrer wesenhaften Beschaffenheit. Aber dieser "Erdenrest" ist hier nicht "zu tragen peinlich", wie für jede platonisierende Betrachtung der Kunst, sondern ist gerade im Gegenteil der fruchtbare Humus, der den innerlichsten und verallgemeinerndsten Momenten eine vitale Lebendigkeit verleiht. Diese innere Gedoppeltheit des Besonderen, in welcher der gegenwärtig untersuchte Widerspruch eine entscheidende motorische Kraft ist, charakterisiert naturgemäss alle Erscheinungsweise der in dem jeweiligen Kunstwerk fundamentalen Bestimmungen. Schon die Tatsachen, dass das Ganze, wie alle seine Teile, wie oft gezeigt, in sinnlich-sinnfälliger Weise gestaltet sein müssen, weist aufs Problem der aufgehobenen Partikularität hin, denn es ist keine sinnlich gegebene Gegenständlichkeit möglich, die nicht auf dem Boden der Partikularität gewachsen wäre, und diese muss in der sinnlichen Verallgemeinerung, als sinnfällige Gestalt, bis zu einem jeweils bestimmten Grad aufbewahrt bleiben, soll die sinnliche Unmittelbarkeit des Ganzen und seiner Teile nicht - gerade im ästhetischen Sinn -

zerstört werden. Aber auch wenn wir die ästhetischen G_ebilde von der Warte einer höheren Verallgemeinerung betrachten, etwa von der, dass jedes echte Kunstwerk dem historischen Augenblick seiner Genesis organisch in sein geschlossenes Wirkungssystem einfügt, müssen wir sehen, dass selbst ein künstlerisch noch so durchformtes, ja gesichtetes gesellschaftlich-geschichtliches hic et nunc unmöglich ohne eine gewisse - freilich aufgehobene - Partizipation des Partikularen denkbar ist.

Es ist nur allzuverständlich, dass diese Struktur auch ^{für} die Entstehung und Wirkung der Kunstwerke massgebend ist, und zwar von ihrer Objektivität aus bestimmt. Wir wissen, dass das, was wir die Wohlthätigkeit der Kunstwerke genannt haben, einerseits einer Widerspiegelung der Wirklichkeit den Charakter von etwas Seiendem verleiht, andererseits aber das D_esein einer so geronnenen Mimesis niemals ein schlichtes Ansichseiendes sein kann, an welches der Mensch von einem beliebigen subjektiven G_esichtspunkt herantritt, vielmehr enthält das spezifische Sein des W_erks den Aspekt der eigenen Wahrnehmbarkeit und Nacherlebbarkeit in sich selbst, ^{es} hat die in ihm vorkommenden G_egenstände, B_eziehungen etc. von diesem Aspekt aus schon objektiv gesichtet, geordnet und geformt. Auch diese Eigenart der ästhetischen Mimesis ist uns bereits bekannt. Hier kommt es nur darauf an, einzusehen, dass sowohl in dem der objektiven W_erkstruktur zugrundeliegenden Aspekt, wie in dem ^{Aspekt} ~~von~~ welchem aus der Schaffensprozess aktiv, die Rezeptivität aufnehmend an das W_erk herantritt, der von uns eben geschilderte Aufhebungsprozess des Partikularen ins Gattungsmässige mitenthaltend ist. Auch diese Prozesse haben wir bereits geschildert. Gerade der ordnende Aspekt des W_erks zeigt am deutlichsten den W_eg, der vom Partikularen ins individualisiert und konkretisiert Gattungsmässige führt. Denn der Ausgangspunkt zur Erlangung eines solchen Aspekts muss notwendig einen gewissen persönlich partikularen Charakter haben, wird er ja fast ausnahmslos durch ein individuelles E_rlebnis hervorgerufen, sein ästhetisches Erwerben und Ausbilden ist dagegen immer ein Prozess der R_einigung von jenen Elementen, die ausschliesslich in einer solchen Partikularität verwurzelt sind. Jedoch - und gerade dies unterscheidet die ästhetische Widerspiegelung von der wissenschaftlichen - geschieht dies keineswegs in der Richtung einer einfachen V_erallgemeinerung, die das G_ebilde aus der Sphäre der evokativen E_rlebbarkeit herausfallen liesse, vielmehr entsteht ein ^{ich} Sinken nach jener sinnfälligen Abstraktion, die das bloss Partikulare vertilgt oder wenigstens ummodelliert, um zu

einer konkreten G_estalt zu gelangen, in der das G_eattungsmässige als unmittelbar menschliches D_esein erscheint. Im zweiten Teil dieses Werks muss gezeigt werden, wie dieser R_einigungsprozess der schöpferischen Subjektivität und mit ihm, durch ihn vor allem des Werks ein entscheidendes Moment des Schaffensprozesses selbst ausmacht. D_es so entstehende, diese B_estrebungen zur G_estalt ballenden Werk kann deshalb die von uns ebenfalls geschilderte kathartische Wirkung ausüben, in welcher das zum Z_entrum der evokativen Ausstrahlungen gewordene, ins G_eattungsmässige aufgehobene Partikulare, im Rezeptiven das erschütternde E_rlebnis wachruft: wie verschieden, wie anders, wie neu - zugleich individueller und umfassender, welthafter - eine Wirklichkeit sein kann, in welcher dieser Aspekt die ordnende Dominante ist und die doch die dem Menschen einzig angemessene Wirklichkeit ist.

Wir sehen also wie innig, wie unzertrennlich verbunden die B_eschaffenheiten des echten Kunstwerks als "W_elt" mit der Aufhebung der Partikularität und demzufolge mit der Erhebung über das A_ltagsleben ist. Es wäre aber eine Einseitigkeit, eine inadäquate Beschreibung der R_einheit / der W_elthaftigkeit / des echten Kunstwerks und seiner Wirkung, wenn dieses M_oment, das A_ugehobenwerden vom Alltag und seiner Partikularität, als sein alleiniges Kennzeichen gelten würde. Im Interesse der Klarlegung unseres Problems müsste die Bedeutung dieses Motivs vorerst energisch hervorgehoben werden, wir erinnern aber daran, dass wir am Eingang dieser Betrachtungen den Doppelcharakter des Werks als gleichzeitig selbstverständlich und unwahrscheinlich-wunderwirkend umschrieben haben. Es gilt nun - ~~max~~ um die ganze Wahrheit der wirklichen Einheit zu treffen - die Bedeutung auch der ~~ersten~~ ^{ersten} Komponente ins L_icht zu stellen. Das ist umso wichtiger, als dabei gerade der anthropomorphisierend-irdische, auf die Immanenz der menschlichen ~~Mythe~~ ^{Mitte} intentionierte Charakter der ästhetischen Widerspiegelung zu ihrem R_echte kommt. Denn gerade im ästhetischen Sinne darf das Menschheitliche, das Gattungsmässige niemals als kontradiktorischer G_egensatz zum einzelnen partikularen Menschen verstanden werden. D_es Menschheitliche erwächst ~~erwächst~~ aus dem zerstreuten, aus dem partiell einheitlichen B_etätigungen der einzelnen Menschen; es ist ihre R_esultante, jeweils modifiziert durch ihre neuen Aktivitäten, niemals eine ein für allemal feststehende Substanz, oder ein fixiertes Niveau, das in völliger, metaphysischer U_nabhängigkeit von ihnen eine gesonderte Existenz besitzen könnte. Dass nicht nur nicht jede Partikularität einen wesentlichen Bestandteil dieses Menschheitlichen zu bilden vermag, ja dass im G_egenteil, der einzelne Mensch

V₁eben der
halb

V₂anderem

im Alltag selbst, von Lebensnotwendigkeit getrieben immer wieder über seine eigene Partikularität hinausgehen muss und erst so - freilich ohne dies zu beabsichtigen - das Menschheitsbild eventuell mit einem neuen Zug zu bereichern imstande ist, ist keine Widerlegung, sondern eine Bestätigung dieses Verhältnisses von Gattung und Einzelwesen, von Menschheitlichem und Partikularitäten. Die Welthaftigkeit der echten Kunstwerke äussert sich gerade darin, dass sie - je nach Kunstart verschieden - diesen Prozess und seine Ergebnisse widerspiegeln.

Wenn wir nun zu dem jetzt Ausgeführten unsere frühere Feststellung hinzufügen, dass im Erlebnis des Angenehmen subjektiv die angeborene Vitalität eines jeden einzelnen Menschen zu einer augenblicklichen Erfüllung gelangt, so wird es möglich, die Beziehung des Angenehmen zum Ästhetischen begrifflich zu fixieren. Es zeigt sich, dass die Welthaftigkeit der echten Kunstwerke, deren subjektives Korrelat das Hinausgehen der schöpferischen und rezeptiven Verhaltensweisen der Menschen über ihre eigene Partikularität ist, das einzige Kriterium ergibt, wonach ein Ziehen der Grenzen zwischen Ästhetischem und Angenehmem mit Sicherheit gestattet sein kann. Diese Grenze ist abstrakt angesehen zugleich ebenso deutlich und verschwommen, wie es bei dieser Erhebung im Leben selbst der Fall ist, denn die Identität des Menschen mit sich selbst bleibt in der Selbstaufhebung seiner Partikularität aufbewahrt. Die Sphäre der Kunst unterscheidet sich jedoch darin qualitativ von der des Lebens, dass diese Aufhebung im Werk sich zu einem ästhetischen Gebilde, zu einer "Welt" abrundet, in welcher die Bestimmungen, die im Hinausgehen über die Partikularität entstehen, in sinnlich-sinnfälliger Weise systematisiert und verewigt sind. Das bringt in den entsprechenden subjektiven Verhaltensarten zum Werk ebenfalls Differenzen dem Leben gegenüber hervor, die wir als Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz bereits untersucht haben, die aber nur an ihrer Stelle /im zweiten Teil dieses Werks/ systematisch und ausführlich analysiert werden können. So ist das Ästhetische als bestimmte Form der Ausbildung des Angenehmen von diesem qualitativ verschieden; gerade seine ausschlaggebenden Kategorien können darin gar nicht vorkommen. Jedoch dieser Gegensatz, dieses scharfe Grenzsetzen zerreisst wiederum nicht die Verbindungsfäden: das Angenehme - an sich ein viel weiteres Feld einnehmend, als das Ästhetische - ist eine seiner Lebensgrundlagen. Es wäre keine Übertreibung zu sagen: wenn die Menschen nicht so

beschaffen wären, dass das Angenehme ein wichtiger, ja unentbehrlicher vitaler und sozialer Bestandteil ihres Lebens sein muss, so wäre vielleicht nie eine Kunst entstanden. Die Gewöhnung daran, dass man ~~zunehm~~ auf bestimmte Phänomene des Lebens im Rahmen des Angenehmen positiv oder negativ reagiert, ist ein entscheidendes Element in der Genesis einer jeden Kunst, und zwar nicht nur im Sinne ihres Sichherauslebens aus dem ungeordneten Vielerlei der Alltagserlebnisse, sondern auch im Entstehen des jeweiligen sozialen Auftrags, der auch die Weiterentwicklung einer Kunst - im guten oder im bösen ~~einwirkt~~. Allerdings wäre diese Feststellung eine Halbwahrheit, ~~somit~~ mit etwas Falsches, würden wir nicht sogleich hinzufügen: wäre das Innenleben der Menschen, ihre Reaktion auf ihre Umgebung, auf ihre Beziehungen zu den anderen Menschen etc. ~~nicht~~ so beschaffen, dass diese Erlebnismasse bloss innerhalb der Pole angenehm-unangenehm objektiv beheimatet bliebe /subjektiv glauben viele Menschen, dass dem so ist/, so wäre ebenfalls niemals eine Kunst entstanden.

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen Angenehm und Aesthetisch, ist also in der Sache selbst - im Leben selbst - begründet. Trotzdem ist diese Grenze da, und zwar mit einer über jeden Zweifel erhabenen Klarheit, nämlich in den Kunstwerken selbst und ~~den~~ in den adäquaten Reaktionen auf sie. Natürlich nur dann, wenn man, wie wir es hier tun, in der Welthaftigkeit das letztthin entscheidende Kriterium des echt Aesthetischen suchen und finden. Wir haben diese Beschaffenheit, diese Struktur der Kunstwerke bei Behandlung der Eigenarten der ästhetischen Mimesis ausführlich, von den verschiedensten Gesichtspunkten entwickelt. Jetzt kommt es - die Ergebnisse der vorangegangenen Darlegungen als feste Grundlage voraussetzend - nur darauf an, zu zeigen, dass hierin das allein mögliche Kriterium gegeben ist, das Angenehme vom Aesthetisch ^{ein} begrifflich genau zu trennen. Weder Inhalt noch Form können - für sich betrachtet - solche Prinzipien der Unterscheidung abgeben. Was den Inhalt betrifft, so weisen wir auf unser früheres Zitat aus der Hegelschen Aesthetik hin, in welchem er gerade darüber klagt, dass der erhabenste Gehalt zum Gegenstand des Erlebnisses vom Angenehmen werden kann. Abgesehen von der idealistischen, ja spiritualistischen Tendenz in solchen Feststellungen, hätte Hegel durchaus recht, wenn er darin den universellen Charakter des Angenehmen von der inhaltlichen Seite her erblicken würde. Dieser ist wirklich eine Tatsache des Lebens, so wie auch seiner ästhetischen /und pseudoästhetischen / Widerspiegelung. Wenn wir bei den Lebensphänomenen bleiben, so genügt der Hinweis auf

wir haben früher seine Wirkungen ausserhalb des Künstlerischen beobachtet, jetzt sehen wir, dass daraus der Erscheinungsform nach kunstähnliche Objektivationen entstehen, die nicht nur ins Gebiet der Kunst eindringen, sondern, wenn wir dieses quantitativ betrachten, ihre Produktion um ein vielfaches übertreffen. Daher müssen wir, wenn wir die hier entstehenden Phänomene richtig würdigen wollen, auf die früher gemachte verallgemeinerte Fassung des Angenehmen zurückgreifen, es nicht bloss in seiner banalen, konventionellen Erscheinungsweise wahrnehmen, sondern auch in der der Exklusivität, des ^{Esophä-}Asophärischen, des Avantgardistischen. Beide Wirkungsformen, so extrem polarisiert sie unmittelbar aufzutreffen pflegen, gehören - eben als Pole derselben Phänomenengruppe - innerlich zusammen, und es ist wiederum ein Problem des historischen Materialismus zu erklären, warum in einer Periode, bei gewissen Gesellschaftsschichten etc. der eine oder der andere Pol die Prävalenz erhält. Für unser Problem ist diese Polarisation des Partikularen insofern interessant, als bei dem Herabsinken der künstlerischen Ausdrucksmittel ins Belletristische, Banale, bloss Unterhaltende etc. es sich um das Konvergieren der ^{zur} natürlich gegebenen Partikularität handelt, während am anderen Pol ihre sozial entstehende Verzerrung erscheint. Den Ausgangspunkt dazu mag in vielen Fällen sogar ein Hass gegen die normale Partikularität, ihre Verachtung, der Versuch, sie zu diffamieren, bilden. Da aber die darin objektiv enthaltene - oft unbewusst bleibende, ja zur Unbewusstheit strebende - Widerspiegelung der Gesellschaft und Gesellschaftskritik nicht imstande sind, sich über ^{die} Klassen geschick, nationales Schicksal etc. zur konkreten Allgemeinheit des Gattungsmässigen zu erheben, oder wenigstens deutlich darauf zu intentionieren, bleibt die Partikularität unaufgehoben aufbewahrt, erhält allerdings ein verzerrendes Stigma der Abstraktheit. Letztes ^m Endes freilich nicht eine, die ~~xxx~~ rein aus den subjektiven Absichten der Produzenten entstammen würde, sondern eine, die von der gesellschaftlichen Struktur als Verzerrung des Menschentums hervorgebracht wird, die deshalb in einem solchen "Kunstwollen" als die Tendenz erscheint, "das konkret Typische durch eine abstrakte Partikularität zu ersetzen." ¹⁰⁾

^{das jeweilige} Wenn wir nun von den so gewonnenen ^{sichten} Eindrücken darauf ausgehen, innerhalb einer Werkwelt das Ästhetische von dem Angenehmen in seinem weitesten Sinn, von einer wichtigen Abart des Pseudoästhetischen abzugrenzen, so muss in voraus geklärt werden, dass das Terrain, auf welchem solche Abgrenzungen ästhetisch stattzufinden haben, viel ausgedehnter ist, als der hier betrachtete Problemkomplex. Die Gegenüber-

stellung des künstlerisch Gelingenen und Misslungenen oder Proble-
matischen ist, vor allem im letzteren Fall, in erster Reihe keine Ab-
grenzung der ästhetischen Sphäre von pseudoästhetischen Tendenzen
oder Gebilden, sondern eine Auseinandersetzung innerhalb des Aesthe-
tischen, die, wenn richtig und folgerichtig durchgeführt, gerade
dazu geeignet ist, die eigentlichsten, prinzipiellsten Fragen der
Aesthetik zu vertiefen. Der jetzt zu behandelnde Kontrast ist dagegen
eine Grenzsetzung im striktesten Sinne des Wortes. Das bezieht sich
auch auf jene Kategorie von Gebilden, die wir als Belletristik be-
zeichnet haben, ja gerade auf diese, weil in ihnen, ~~ausserlich ange-~~
sehen, alle Kategorien der Aesthetik als formende Kräfte wirksam
zu sein scheinen, obwohl sie eben dem Wesen der Sache nach von jenem
grossen Weg abbiegen, den die echte Kunst seit ihrem Entstehen einge-
schlagen hat. Es ist also eine sehr grosse - und nicht völlig trügeri-
sche - Nähe zwischen beiden vorhanden, jedoch eben deshalb eine
starke Trennung in den ausschlaggebenden Fragen der Aesthetik. Praktisch
scheint hier überhaupt keine deutlich wahrnehmbare Grenze vorhanden
zu sein, denn es gibt eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Autoren,
die mit einem Teil ihrer Werke der echten Literatur angehören,
während sie sich im anderen auf dem Niveau der Belletristik befinden.
Wir haben bereits bei der früheren Behandlung dieser Frage auf Schrift-
stelle, wie Theodor Fontane, Joseph Conrad, Sinclair Lewis hingewiesen.
Wenn wir ihre Werke vom Standpunkt unseres gegenwärtigen Problems
betrachten, so ist sofort ersichtlich, dass weder Reichtum und Inte-
ressantheit des Inhalts noch Meisterschaft des Schreibens jene Kri-
terien ergeben, nach denen etwa "Lord Jim" oder "Effi Briest" zur hohen
Kunst gehört, während manche andere Werke desselben Verfassers ~~blo-~~
blosse Belletristik ~~vorstellt~~ ^{sind}. Es ist immer etwas in der Anlage der
Handlung, in der der Charaktere, die in dem einen Fall einen solchen
Aufstieg in die echte Kunst ermöglicht, im anderen verwehrt. Und auch
hier ist es nicht möglich, solche Kriterien formalistisch aufzufassen.
Es sind nicht etwa "Fehler" in der Charakteristik, denn die belletristi-
schen Werke dieser Autoren sind oft voll von interessanten und fesseln-
den Figuren, zeigen oft beträchtliche psychologische Finessen, auch
keine Mängel der Handlungsführung, denn auch diese ist oft kunstvoll
oder spannend, alle eigenen Möglichkeiten erschöpfend, etc. Nur die
innere Bedeutungsfülle, das Erwasen des Lebens wahr erfassten Einzel-
nen zur konkreten Gestalt des Gattungsmässigen in den Menschen und
ihren Schicksalen ist, was die echte grosse Literatur von der Belle-
tristik unterscheidet. Und ebenso steht es in jeder anderen Kunst.

Man glaube nicht, dass wir damit bei der Erneuerung eines ästhetisch-agnostizistischen "je ne sais quoi" angelangt sind. Eine wirkliche Formanalyse solcher Werke, die freilich die Form stets als die eines bestimmten Gehalts auffassen muss, kann in jedem einzelnen Fall mit höchster Genauigkeit feststellen, ob ein konkretes Werk der höheren Dichtung oder bloss einer hochentwickelten Belletristik angehört. Aber eben darum kann keine solche Analyse - ganz gleich, ob sie dessen bewusst ist oder nicht - an dem hier entscheidenden Kriterium vorbeigehen, an der Unterscheidung, im Sinne der Ästhetik, zwischen restlos ins Gattungsmässige aufgehobener Partikularität und zwischen ihrer Konservierung als solcher, ihres unverarbeiteten Hineingleiten in einen Zusammenhang, ^{der} eine solche Aufhebung verhindert. Wird diese Form der Aufhebung der Partikularität nicht gefunden, so ist die echt ästhetische Verallgemeinerung von Gestalten, Situationen, Schicksalen nicht möglich, man bleibt - ästhetisch angesehen - entweder bei nicht notwendig gewordenen Details stehen oder gelangt ^{zu} die Abstraktionen, die an ~~sich~~ sich Teilwahrheiten des Lebens widerspiegeln mögen, ohne jedoch die gestalteten Gegenstände zu einer echt ästhetischen Gegenständlichkeit erhöhen zu können. Es ist jedoch bemerkenswert und für die hier analysierte Lage bezeichnend, dass all dies einem Werk fehlen kann, ohne dass es die "Lebenswahrheit" seiner Figuren und Schicksalen, das Interessante seines Milieus, die Spannung seiner Handlung etc. verlieren müsste. Im Gegenteil. Alldies mag unmittelbar ebenso stark in ihm vorhanden sein, wie in einem echten Kunstwerk, der Unterschied besteht "bloss" darin, dass die notwendige und dem Werk angemessene Wirkung ein anderes Niveau haben wird: das des Angenehmen, der Partikularität.

Der trennende Abgrund ist unüberbrücklich, ^{bar} aber zugleich bleibt auch der Zusammenhang unzerreissbar. ^{lich} So wie die Kunst in ihrer Entstehung Inhalte und Ausdrucksmittel aus dem Leben, aus dem Alltag der Menschen entnimmt, so kehrt sie, sich konstituierend immer erneut zu dieser ihrer Basis zurück. Und dass ~~in~~ dies in der hier aufgezeigten doppelten Form geschieht, ist der bewegende Widerspruch ihrer gesellschaftlichen Existenz und Wirksamkeit. Es ist eine emotionale Utopie ^{der} exkursiver Künstler, davon zu träumen, dass es nur echte und grosse Kunstwerke geben könne. Sogar für das Schaffen der allergrössten Künstler wäre eine solche Forderung utopisch. Auch ihr Weg zur Vollendung führt zwangsläufig über Problematik, Fragmentarisches, Misslungenes hindurch. Soll aber die Kunst / und nicht bloss ein einzelner, wenn auch noch so grosser Künstler / als lebendiger Faktor

der menschlichen Gesellschaft wirken, muss sie aus deren unmittelbaren Bedürfnissen entsteigen, und wenn sie auch - hier sich selbst erst eigentlich erreichend - nur in relativ wenigen Werken diese auf die unwahrscheinliche Höhe des Menschheitlichen erhebt, so bedeutet dies nicht, dass solche allein ~~xxxxxxx~~ authentische Verwirklichungen des Ästhetischen direkt, ohne reale Vermittlungen möglich sind, dass ~~xxx~~ ein gesellschaftlich-geschichtlicher Zustand der Menschheit denkbar sein könnte, in welchem diese tiefsten Gattungsbedürfnisse der Menschheit sich ausschliesslich als wirkliche, restlose Erfüllungen realisieren würden. Wir haben bei diesen Betrachtungen die echt ~~künstlerischen~~ ^{en} ~~schaffenden~~ ^{en} jedoch, gerade im ästhetischen Sinn problematischen ~~xxxxx~~ ^{en} und Werke unbehandelt gelassen und nur ganz kurz auf die Rolle der Problematik auch im Lebenswerk im ganzen unproblematischer Künstler angespielt. Denn von hier aus ergibt sich nur der Aspekt von der Begrenztheit auch der mächtigsten und vielseitigsten Begabungen. Die eigentlichen Wurzeln des darin enthaltenen Widerspruchs versenken sich jedoch noch tiefer in den Boden des menschlichen Lebens, als dies selbst bei den bedeutenden, isoliert betrachteten, ³⁶ Persönlichkeiten sichtbar werden könnten. Es wäre sogar, so scheint es uns, richtiger zu sagen, dass auch die hier entstehenden Kollisionen nur ein Teilmoment jenes umfassenderen Widerspruchskomplexes bilden, den wir unter der Bezeichnung : Mensch und Gattung zusammenfassen könnten. "Nur alle Menschen machen die Menschheit aus", sagt, wie wir wissen, der Lehrbrief Wilhelm Meisters. D.h. an sich, der Möglichkeit nach gibt es keine Aktion, keinen Entschluss, kein Gefühl und keinen Gedanken eines Einzelmenschen, die nicht in irgendeiner Weise in die Gattung einmünden, sie erweitern oder verflachen, bereichern oder verzerren, erhöhen oder erniedrigen würden.

Wir haben immer die Auffassung der Gattung als einer ein für allemal festgelegten Substanz abgelehnt und sie stets als die Resultante der Totalität menschlicher Bestrebungen und Bedürfnisse aufgefasst. Diese ihre Zusammenfassung im Leben der Gattung ist deshalb ebenfalls eine gedoppelte: an sich gehört jede ^{ding} Regel eines jeden einzelnen Menschen sowohl ihm selbst wie der Gattung an; ihr Leben, ihre Weiter- und Höherentwicklung kann aber, aus eben demselben Grunde, nicht eine einfache Summierung einzelner Aktivitäten sein. Indem die Gattung ihrerseits als für sich seiende Realität auf das Leben eines jeden einzelnen Menschen - freilich durch mannigfache Vermittlungen - ununterbrochen einwirkt, mit ihnen in einem fruchtbaren Wechselverhältnis steht, muss an die Stelle des einfachen, mechanischen Summierens

eine spontane Auswahl, eine Herrschaft bestimmter Tendenzen, ihrer Erstarken oder Absterben treten. Diese Auswahl wird mit objektiver Spontaneität, freilich unter ununterbrochener Mitwirkung der ~~xxxx~~ menschlicher Aktivitäten von der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung vollzogen. Die Hegel-Marxsche Lehre: dass die Menschen ihre eigene Geschichte selbst machen, freilich ~~xxxxxxxxxxxx~~ nicht unter selbstgewählten Umständen und mit Resultaten, die von ihren Absichten grundlegend abweichen, findet auch hier eine volle Bestätigung. Das bedeutet für unser Problem vor allem ein Konkretisieren der Objektivitäten im Kunstwerk und im Verhalten zu ihm. Es ist ohne Kommentar evident, dass für die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit die Möglichst genaue Annäherung der abgebildeten Objekte und ihrer Gesetze an die vom Bewusstsein unabhängig existierenden Welt das Kriterium der Objektivität bilden muss. Es ist ebenfalls klar, dass dieses Kriterium in der ästhetischen Widerspiegelung zwar ebenfalls unvermeidlich vorhanden ist, jedoch unter keinen Umständen die alleinige oder die letztthinige Entscheidung treffen kann. Diese ~~Bestimmung~~ besteht vielmehr darin, dass die ästhetische Verallgemeinerung, die Erhebung des ursprünglich gegebenen Einzelnen und Partikularen in die Besonderheit nur mit einer objektiven Intention auf das Gattungsmässige vollzogen werden kann. Das oben angedeutete Ringen der einzelnen Künstler mit dem Problematischen in ihren eigenen Konzeptionen reduziert sich gerade auf die hier lebendig wirksame Widersprüchlichkeit: der Inhalt der ästhetischen Verallgemeinerung besteht gerade darin, die Individualitäten, das Gradesosein der zu gestaltenden Objekte so zu fassen, dass diese - bei Beibehaltung, ja Steigerung ihrer Erscheinungsweisen als Individualitäten - einen unmittelbaren und evokativen Zusammenhang mit jenen Momenten des Gattungsmässigen aufweisen, die vom jeweiligen Stand der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung und ihren Fortbewegungstendenzen in die Zukunft als dauernde bestimmt sind. So notwendig eine solche Intention seitens des Schaffenden ist, der sich über das Niveau des Dilettanten oder Stümpfers erheben will, so sicher ist es, dass es für ein Treffen oder ~~Verfühen~~^{erleben} dieses Zieles keine apriorischen, auch keine dem Individuum mit untrüglicher Sicherheit eigenen Inhalte /und ^{sie} die adäquaten ausdrückenden Formen/ gegeben sein können. Jedes echte Kunstwerk setzt zwar eine gediegene Kenntnis der von ihr abgebildeten Wirklichkeit voraus, in dieser Hinsicht ist aber in jedem Schaffungsprozess ein Element der Wagnis, des Sichstürzens à corps perdu vorhanden.

Da nun die Bedürfnisse eines Zeitalters, sich selbst, seine Gegenwart, seinen Weg aus der Vergangenheit in die Zukunft genau zu kennen und alldies sich selbst aufs äusserste sinnfällig zu machen, breit und tief sind, ist es selbstverständlich, dass die Versuche der ästhetischen Widerspiegelung bei den verschiedensten Gruppen und Individuen, auf verschiedensten Wegen, mit den verschiedensten Mitteln, auf dem verschiedensten Niveau etc. auftreten müssen. Das Neue Testament sagt: viele sind berufen, aber wenige auserwählt; wenn wir diesen Ausspruch damit ergänzen, dass noch viel mehr nicht einmal berufen sind, so erhalten wir ein annähernd illustrierendes Bild dieser gesellschaftlichen Konstellation. Dazu ist aber zu bemerken, dass es einerseits ästhetisch unerlässlich ist, die Grenzen zwischen Nichtberufenen, Berufenen und Auserwählten mit äusserster Strenge zu ziehen, dass es jedoch andererseits ebenso unvermeidlich ist, das Notwendige und Berechtigte an einer solchen breiten, nur in ausnahmsweisen Gipfelfällen das Ästhetische erreichenden Bewegung zu - auch vom Standpunkt der Aesthetik - anzuerkennen. Denn wir haben ja früher, gestützt auf einen bedeutenden Ausspruch Goethes, den Zusammenhang der ästhetischen Formvollendung mit der Tiefe und Eindeutigkeit des sozialen Auftrags aufgedeckt. Diese seine innere Kraft muss sich aber unmittelbar vor allem in der Breite der von ihm entfachten Sehnsucht nach seiner Erfüllung verwirklichen. Es ist also keineswegs zufällig, dass in der Geschichte der Kunst die überwältigendsten Leistungen zumeist als ~~St~~ Krönungen einer durch einen solchen sozialen Auftrag massenhaft erweckten Produktion entstehen; man denke an Shakespeare und das Elisabethanische Drama, in welchem von ordinären, völlig unkünstlerischen Moritaten oder Possen angefangen, über ^{zu} Geschicht gemacht ^{en} angenehme Emotionen /im weitesten Sinne des Wortes/ erweckende Theaterstücke, über bedeutsame Problematiken der Weg zu dieser einsamen Verwirklichung führt. Und es wäre ein die wirklichen Tatsachen verzerrender Gönnekult, wenn dieser unüberbrückbare ästhetische Abstand die tiefgreifenden Verbindungen, die der gemeinsame soziale Auftrag schafft, völlig verdunkeln würde. Das, was Shakespeare zu seinen grössten Schöpfungen, zu Hamlet oder Lear, Macbeth oder Othello trieb, kann ein aufmerksamer Kenner der Periode auf allen oben angedeuteten Stufen massenhaft belegt wiederfinden. Die Literaturgeschichte verdeckt die hier vorhandenen wahren Zusammenhänge, wenn sie bloss nach "Einflüssen" sucht, diese zu bestätigen oder zu verleugnen vermeint, wo doch objektiv ein gemeinsam

empfundenes Zeitbedürfnis auf qualitativ verschiedenen Ebenen des Weltgefühls qualitativ verschieden ausgedrückt wird.

Die individuellen Impulse, die gesellschaftlichen Anreize und Nötigungen ergeben also zusammen einen jeweiligen Anlauf in der Richtung zum Gattungsmässigen, aus dessen Inhalt der ^VGeschichtsab-
lauf selbst jenen auserwählt, die seinen Sinn in einer umfassenden und neuen, erschöpfenden und sinnfälligen Weise zum Ausdruck gebracht haben. Hier haben wir diesen Prozess, der alle ästhetischen und pseudoästhetischen Tendenzen einer Periode in sich begreift, nur vom Standpunkt des Verhältnisses des Angenehmen zum echt Künstlerischen zu betrachten. Bereits die Analyse der Belletristik ~~abg~~ hat gezeigt, dass eine Gestaltung auf dem Niveau des Angenehmen nicht nur alle formalen Kategorien des Ästhetischen mit einem gewissen Erfolg in Bewegung setzen kann, sondern auch eben deshalb imstande ^{sein kann} ist, das Verarbeitete relativ weitgehend zu verallgemeinern und ihn damit über das rein partikular Persönliche hinaus ein Wirksamkeit zu verleihen. /Darin unterscheidet ^{sie} sich qualitativ von Dilettantismus und ~~Stumpertum~~ Stumpertum, deren Absichten sich zu keiner evokativen Wirksamkeit verallgemeinern können/. Während also im Alltagsleben das Erlebnis des Angenehmen durchaus auf dem Niveau der unmittelbar-persönlichen Partikularität zu beharren pflegt, erfordert die Evokation solcher Erlebnisse mit den formalen Mitteln der Kunst eine gewisse Verallgemeinerung über dieses Niveau hinaus. Die objektive Grundlage zu solchen Verallgemeinerungen bildet die Alltagswirklichkeit selbst und demzufolge die Art ihrer Widerspiegelung. Denn, wie wir gesehen haben, ist ein sehr grosser Teil der subjektiven Partikularitäten objektiv angesehen sozial bedingt, freilich ohne damit ihre unmittelbare Gebundenheit an die Subjektivität der partikularen Person zu verlieren. In dieser Lage scheint ein Widerspruch ~~mit der Richtung~~ zu stecken, ^{aber} die Grenze zwischen dem Ästhetischen und dem Angenehmen zu verwischen. Dieser Schein beruht aber bloss darauf, dass infolge der eben angedeuteten Struktur der Alltagspartikularität, auch die Mitteilung des Angenehmen Objektivierungsmittel erfordert, die jedoch auf dem Umweg von solchen Verallgemeinerungen sachlich doch zu seiner Partikularität zurückführen, sie bloss mitteilbar ^{ist} machen. Die Auffassung Kants führt auch insofern zu einer Verengerung des Problems, als das Angenehme bei ihm in die rein individuelle Subjektivität eingeschperrt zu sein scheint. /^{(2) ist} Das ist jedoch nur eine Seite der Lage, das Moment der reinen Unmittelbarkeit als solcher. Objektiv ist dagegen, wie angedeutet wurde, jedes Subjekt solcher Erlebnisse zugleich Mitglied

von persönlichen Gemeinschaften /Familie etc./, von einer Gesellschaftschicht, von Klasse, Nation etc. und seine in der reinen Unmittelbarkeit auf sich selbst gestellt erscheinende Innerlichkeit muss an solchen Beziehungskomplexen partizipieren; kann es jedoch tun, ohne unbedingt, ja der Regel nach ihre unmittelbare Partikularität aufzugeben. Die verschiedensten Schichten der gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen können sich auf diese Weise mit der Partikularität verschmelzen, können sogar diese sozial gemeinsamen Partikularitätsformen in den Vordergrund stellen, ohne deshalb ihre ursprüngliche Unmittelbarkeit zu verlieren, oder können auf Umweg von Verallgemeinerungen diese in verschiedenen Formen wiederherstellen. Das Ausnützen ästhetischer Formen für das Erleben^{er} machen des Angenehmen setzt gerade hier ein; hier scheint es sich mit der künstlerischen Gestaltung am nächsten zu berühren und ist hier doch dem Wesen nach am entferntesten. Schon auf rein dilettantischem Niveau ist es^{ja} möglich, durch Erwecken gemeinsamer Erinnerungen eines Kreises, durch Anspielen auf gemeinsame Erlebnisse etc. das Angenehme für einen beschränkten Kreis von Menschen emotional zugänglich zu machen. Und von hier geht der Aufstieg immer höher bis im Belletristischen täuschend künstliche Gebilde verwirklicht werden. Der Trennungspunkt liegt aber darin, dass auch die echte Kunst das Menschheitliche unmöglich gestalten kann, ohne jene objektiven Vermittlungsformen, die die einzelne Person im Alltag des gesellschaftlichen Lebens mit diesem verknüpfen, sinnfällig-evokativ zu machen. Sie unterscheidet sich "bloss" darin von der Belletristik, dass die Kunst in diesen Vermittlungen, ihr Geradesosein aufbewahrend, ja intensivierend, jene konkreten Momente aufdeckend herausstellt, in denen bedeutsame Zusammenhänge mit der Gattungsmässigkeit zur Geltung gelangen, während die Belletristik bei den partikularen Merkmalen des Klassenmässigen, des Nationalen etc. stehenbleibt, und die oft virtuose Verwendung der Form für sie^{nur} dazu dient, der abstrakt verallgemeinernden Partikularität einer dieser entsprechenden Wirklichkeit^{dem} zu verleihen. Man denke etwa an die Entstehung des bürgerlichen Dramas. Die Anfänge blieben in einer soziologischen Partikularität stecken und erst "Emilia Galotti", "Kabale und Liebe", "Figaros Hochzeit" haben aus dem Klassenkampf des aufstrebenden Bürgertums eine menschheitliche Angelegenheit gemacht, während das 19. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen, wie Hebbel oder Ostrowski, die sozial-verallgemeinerte Partikularität bürgerlicher Menschen und Schicksale wieder dazu benützt hat, um dem Theaterpublikum Erlebnisse des Angenehmen zu vermitteln.

Auch ^{da} ~~hier~~ ist das Kriterium der T_rennung nur hier zu finden; vom Standpunkt der theatralischen Formgebung ist diese Entwicklung reich an tadellosen Produkten.

Diese äusserst vielfältigen und verwickelten Beziehungen des Angenehmen zum A_esthetischen bewahrheiten also in einem wichtigen konkreten F_all unsere allgemeine F_eststellung über die R_olle des A_esthetischen, der Kunst im gesellschaftlichen Leben der Menschen: über den Aufstieg der Kunst aus dem B_edürfnissen und B_estrebungen des A_lltags einerseits und über ihre modifizierende, bereichernde Einwirkung darauf durch die W_irkung des G_estalteten andererseits. Das Angenehme ist ein höchst^lwichtiges T_errain, auf welches diese wechselseitigen Ausstrahlungen ihre ~~fr~~ Fruchtbarkeit, ihre vielseitigen Beeinflussungen ausüben. Um die hier entstehenden mannigfaltigen Phänomene richtig zu begreifen, dürfen natürlich zwei grundlegende F_akten nie ausser acht gelassen werden. E_rstens der qualitative Sprung, der das A_esthetische vom Angenehmen trennt. Denn es ist zwar eine empirisch beglaubigte, unbezweifelbare T_at_sache, dass ~~xxx~~ pseudoästhetische G_ebilde nicht selten im A_lttag der Menschen weitaus vehementer und extensiv stärker eindringen, als selbst die bedeutenden Kunstwerke, dass aber diese Wirkung doch - auf historischer Perspektive gesehen - eine ephemere ist, und die dauernde W_irkung~~xxx~~ Formung des G_eattungswesens ^{bewirkt sein} doch durch die echten und grossen W_erke der Kunst erfolgt. Zweitens, dass das Angenehme selbst keineswegs so einfach und eindeutig beschaffen ist, wie man es nach seiner Unmittelbarkeit sich oft vorzustellen pflegt. Unmittelbar angesehen scheint es nämlich mit einer F_ord_erung des Lebens zusammenzufallen. Dieser Schein ist in sehr vielen Fällen des Lebens ein richtiger H_inweis auf den objektiven Tatbestand; neben dem n_utzlichen ist zweifellos das Angenehme jene B_eziehung des Menschen zur Aussenwelt, die am meisten zum Erwecken und Ausbilden seiner vitalen Fähigkeiten, seiner T_endenzen, sich zu bewahren und zu entfalten, beiträgt. Das Angenehme ist aber dem W_esen nach eine subjektive und partikuläre Widerspiegelung der Aussenwelt und eine entsprechende R_eaktion auf sie, die eben deshalb in ihren objektiven Folgen für diese B_estrebungen sowohl günstig wie ungünstig sein kann. Schon die griechische Moralphilosophie hat nachdrücklich auf die hier obwaltende Dialektik aufmerksam gemacht; angefangen von einem Gericht, das einem Schmeckt und darum zum Angenehmen gehört, und doch für die G_esundheit, die ebenfalls angenehm~~x~~ und nützlich ist, schädlich sein kann, bis zu dem vom gesellschaftlichen Leben gelieferten verschiedenartigen Einwirkungen, bei denen sich nur

finden

allzuoft eine ähnliche Dialektik des unmittelbar Angenehmen und auf die Dauer Schädlichen zeigt, durchdringt diese Dialektik das gesamte Alltagsleben. Wie diese Widersprüche im Leben durch Gewöhnung, Sitte, Konvention, Recht, Moral und Ethik gelöst werden, gehört nicht hierher; wir können einer auch ~~xxx~~ and^{er} deutenden Darstellung dieser Probleme umsomehr aus dem Wege gehen, als gerade die griechische Ethik sie sehr eingehend und mit richtigem Verständnis behandelt hat. Es sei nur abschliessend auf unsere frühere Feststellung hingewiesen, dass diese ganze Dialektik unmöglich verstanden werden kann, wenn man die sozialen Komponenten der im Angenehmen sich durchsetzenden Partikularität, sowohl in seiner Entstehung wie in seinen Auswirkungen, ausser acht lässt.

Wenn wir nun diese Bewegungen vom Standpunkt des Aufstiegs zum Aesthetischen und seines Einmündens ^{in den} im Alltag betrachten, so ist es klar, dass ~~es~~ hier vorwiegend Probleme für den historischen Materialismus auf^{ge}geben sind. Denn es ist ohne weiteres evident, dass die jeweilige Struktur der Gesellschaft, ihre Entwicklungsrichtung, Inhalt, Intensität etc. des Angenehmen, sowie seine aktiven und passiven Wechselbeziehungen zum Aesthetischen bestimmen. Es sind dabei allerdings Typenunterschiede vorhanden, die einen prinzipiellen Charakter haben. Denn es ist eine qualitativ verschiedene Lage, wenn das Leben in grossen Ausmassen Produkte liefert, denen eine deutliche Tendenz auf die Kunst zu innewohnt, wie dem alten Handwerk und analogen Erscheinungen vergangener Formationen, oder ob in zentralisierter Weise ein Hervorbringen des Angenehmen ~~xxx~~ bewerkstelligt wird, dass die pseudoästhetischen Momente und Motive mehr oder weniger bewusst ~~xxx~~ im Wettbewerb mit der echten Kunst ausbildet, auf sie in abstrahierender, partikularisierender Richtung einwirkt, wie der grösste Teil dessen, was heute von Presse, Film, Radio etc. dem Publikum dargeboten wird. In beiden Fällen entstehen Wechselbeziehungen zwischen der Kunst und solchen Produktionen und zwar in beiden angegebenen Richtungen, ihre Art wird aber qualitativ verschieden sein, insbesondere was die Entwicklung der Kunst selbst betrifft. Die wesentlich selbständig gewordenen "Industrie" des Angenehmen, das Herausbilden einer eigenen Technik und Formbeherrschung für seine Ausbreitung beeinflusst die Kunst in einer doppelten Weise: einerseits strebt die wachsende und autonom gewordene Macht der Belletristik /selbstredend in allen Künsten, nicht nur in der Literatur / in die Richtung, die Grenzen zum Aesthetischen gewaltsam verschwinden zu lassen, sein eigentliches Wesen zu verdunkeln, andererseits drängt

die Selbstverteidigung der Kunst gegen solche Tendenzen zu einer künstlerisch ungesunden Esoterik, zu einem freiwillig-erzwungenen Sichabsperren vor den Kontakten mit dem Leben.

Eine wirklich angemessene Behandlung der dabei für die Kunst entstehenden Verhältnisse kann nur im historisch-materialistischen Teil der Ästhetik gegeben werden; allerdings setzt ihr gesellschaftlich-geschichtlich richtiges Erhellung eine Klarheit über die sachlich-allgemeinen^{er} Zusammenhänge zwischen Ästhetischem und ~~Allgemeinem~~^{Angenehmem} voraus. Eine besondere Stelle in diesem Fragenkomplex nimmt das sehr vielfältig verzweigte Problem des Dilettantismus ein. Auch dabei ist es natürlich unmöglich, das gesamte Phänomen und gar seine Geschichte selbst in der skizzenhaftesten Form darzustellen. Vom Standpunkt der Ästhetik ist darin interessant, dass wir es mit einer Tätigkeit des Menschen im Alltagsleben zu tun haben, die zu einer Steigerung, zu einer Intensivierung der ästhetischen Rezeptivität führen kann. Das ist am prägnantesten im musikalischen Dilettantismus sichtbar: die reproduktive Ausübung der Musik seitens der Dilettanten tritt in den normalen Fällen nicht mit der Prätention auf, der Kunst auch nur ähnlich zu sein. Aber das Spiel, mag es vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet noch so mangelhaft sein, bildet einen Sinn, ein Verständnis, eine Rezeptivität für die musikalischen Kunstwerke aus, die normalerweise durch die ~~letzte~~^{reife} Rezeption, durch einfaches Hören kaum zu erreichen ist. Das ist freilich die ausgeprägteste Form einer dilettantischen Aktivität, die in eine Vertiefung und Intensivierung des rezeptiven Verständnisses mündet. Die Dilettantismen in anderen Künsten führen viel seltener zu diesem Ziel; es gehört zu den Ausnahmen, wenn ein Dilettieren im Schreiben das Verständnis zur Literatur erweckt oder fördert, beim Zeichnen oder Malen mag dies häufiger der Fall sein, obwohl auch hier bei weitem nicht so allgemein wie bei der Musik. Damit ist allerdings nur ein kleiner, wenn auch wichtiger ~~Ausschnitt~~ Ausschnitt aus der Totalität des Dilettantismus herausgegriffen. Denn schon in der Musik bleibt ein grosser Teil resolut auf dem Niveau des Angenehmen stehen, und wenn jemand etwa Erinnerungen seiner Reisen, Wanderungen etc. zeichnend fixiert, so muss diese Tätigkeit nicht unbedingt eine auf Steigerung der künstlerischen Rezeptivität gerichtete innere Richtung besitzen. Damit ist aber der positive Zug des Dilettantismus bei weitem nicht erschöpft. Goethe hebt in seinem, mit Schiller gemeinsam bearbeiteten Aufzeichnungen zu

dieser Frage richtig hervor: "Weil der Dilettant die produktive Kraft beschäftigt, so kultiviert er etwas wichtiges an den Menschen." ¹³⁾ Wie jede mit der Widerpiegelung der Wirklichkeit verknüpfte, im Gebiet des Angenehmen wesentlich beheimatete menschliche Aktivität umfasst sie ein viel weiteres Feld als die Tendenz zur Kunst und deren Auswirkungen zu erfüllen vermöchten. Es genügt auf die Bildungselemente hinzuweisen, die etwa im tänzerischen und schauspielerischen Dilettantismus enthalten sind. Goethe betont dabei "Ausbildung des Körpers. Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten... Mass der Bewegungen zwischen Überfluss und Sparsamkeit." ¹⁴⁾ Ebenso über den Dilettantismus in der Poesie: "Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdrucks derselben; Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrierender Teil bei der Verstandesbildung. Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische, Idealisierung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen Lebens. Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften und im praktischen Leben." ¹⁵⁾ Dass alle diese Tendenzen in Leere und Nichtigkeit umschlagen können, dass die, wenn sie Präentionen erheben, Kunst zu sein oder zu scheinen, ihre Ausübung sowohl von der Kunst wie vom Leben entfernen, hat Goethe ebenfalls energisch hervorgehoben. Wir brauchen hier darauf nicht näher einzugehen, weil ^{nur} darin ~~ist~~ nur jene Widersprüchlichkeit des Angenehmen äussert, auf deren allgemeinen Charakter wir bereits hingewiesen haben.

Von welcher Seite immer man also an das Problem der Beziehung von Sesthetischem und Angenehmem herantritt, stösst man einerseits auf die Universalität des Angenehmen im Alltagsleben der Menschen, auf die so oft verschwimmenden Grenzen zwischen beiden und andererseits auf die radikale Differenz in der Stellungnahme zum Verhältnis von partikularer Individualität und menschlicher Gattung. Das letztere ist allerdings eine Frage, die weit über die Aesthetik hinausgeht, obwohl in ihr, wie wir gesehen haben und noch sehen werden, deren fundamentales Kriterium ausgesprochen ist. Die ganze Lebensführung des Menschen hängt letzten Endes davon ab, wie er sich in der praktischen Verwirklichung seines Daseins zur Beziehung von Partikularität und Gattung hält. Religion und idealistische Philosophie betonen bewusst und einseitig das Moment der Urterscheidung und kommen zu einer radikalen Isolierung der beiden voneinander. Jede dem Wesen nach materialistische Ethik auf echt philosophischem Niveau - man denke an Epikur oder Spinoza, aber auch Aristoteles

steht in dieser Hinsicht letzten Endes dem philosophischen Materialismus sehr nahe - versucht die hier objektiv wirksame Dialektik gedanklich zu erfassen und aus ihr ~~Prinzipien~~ Prinzipien des menschlichen Handelns zu gewinnen. Bei allen tiefgreifenden Verschiedenheiten solcher Richtungen voneinander haben sie, vor allem Religion und Idealismus gegenüber dem gemeinsamen Zug, dass sie das Gattungsmässige als Richtschnur^{Amst} der ethischen Praxis aus der Beschaffenheit des Alltagsmenschen, ohne dessen Einheit und menschliche Immanenz zu sprengen, ~~herauszuentwickeln~~ herauszuentwickeln bestrebt sind. Damit wird der real vorhandene qualitative A_hstand zwischen Gattungsmässigkeit und unmittelbarer Partikularität nicht im geringsten abgeschwächt - es genügt, wenn man an das Ideal des Weisen bei Epikur, an den "amor dei intellectualis" Spinozas denkt -, der qualitative Sprung wird aber prinzipiell, ohne irgendwelche Einmischung transzendenter Mächte, rein aus den inneren Kräften des Menschen vollzogen; die von ~~ihm~~ uns in anderen Zusammenhängen~~en~~ wiederholt zitierten Affektlehre Spinozas ist vielleicht die konsequenteste Formulierung dieses Standpunkts. Darin ist als Erkenntnis der Lebensverhältnisse, der Beschaffenheit des Menschen, als Verhalten, das aus alledem notwendig folgt, die lebendige dialektische Einheit - Einheit des Widersprüchlichen - von partikularer Persönlichkeit und Gattungsmässigkeit des Menschen enthalten. Die Lehre vom Weisen Epikurs unterscheidet sich also qualitativ und niveaumässig vom vulgären "Hedonismus" ebenso scharf, wie echte Kunst von blosser Belletristik.

Der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, der echten künstlerischen Gestaltung liegt - einerlei wie der Künstler seine Weltanschauung gedanklich ausdrückt - ein wesentlich ähnliches Bild von Welt, Mensch und Menschheit zugrunde. Wenn wir in unseren vorangegangenen Betrachtungen im Gegensatz von Partikularität und Gattungsmässigkeit das Kriterium für die saubere Trennung des Aesthetischen vom Angenehmen erblickt, und zugleich auf die schier unzähligen Übergangerscheinungen in Kunst und Leben aufmerksam gemacht haben, so haben wir bloss für unser Spezialgebiet die notwendigen Folgerungen aus einer ganz allgemeinen Lage gezogen. Zusammenhang und Trennung von Gattungsmässigkeit und Partikularität in der /materialistischen/ Ethik und in der Aesthetik scheint besonders frappant. Diese starke Verwandtschaft kann aber nicht zu einer einfachen Identifikation, ja nicht einmal zu einer kritiklosen Annäherung führen. Die Tatsache, dass das Medium der Ethik das Leben selbst, die menschliche Praxis ist, ~~da~~ während in der Kunst eine Widerspiegelung der Wirklichkeit

vollzogen wird, hat sowohl für Subjekt wie für Objekt beider Sphären weitgehende Konsequenzen. Das einseitige Inbetrachtziehen der Ähnlichkeiten hat in der Ethik zuweilen die Folge, dass ästhetische Kategorien in unzulässiger Weise für ethische Tatbestände herangezogen werden. Die Verzerrungen, die daraus entspringen, werden wir im nächsten Kapitel etwas ausführlicher behandeln. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass es bei einer Tendenz, ethische Probleme rein innermenschlich zu lösen, sehr naheliegt, darin eine Annäherung an das Aesthetische zu erblicken, insbesondere wenn die Ablehnung von Postulaten und Imperativen abstrakt-transzendenten Charakters polemisch hervorgehoben und betont wird, wie z.B. in Schillers Briefen an Goethe über die ethischen Problem im "Wilhelm Meisters Lehrjahre".¹⁶⁾

Für unser gegenwärtiges Problem ist aber der Unterschied der Objekte beider Sphären noch wichtiger. Indem das ethisch gewordene Subjekt sich auf die Höhe der Gattungsmässigkeit aufschwingt, sein Verhalten und sein Handeln danach ausrichtet, ist es naturgemäss bestrebt, sich der Welt, so wie sie ist, nicht nur wie sie unmittelbar erscheint, gegenüberzustellen; auch ein eventueller Rückzug aus der Welt berührt in solchen Fällen auch ein Bestreben, ihre Totalität, ihr wahres Wesen richtig zu bewerten /Epikur/. Es ist aber für die Ethik entscheidend, dass Verhalten und aktuelle Praxis nicht unmittelbar zusammenfallen können. Einerseits wird diese aus jenem abgeleitet, aber andererseits muss jede einzelne Tat auch eine unmittelbare Antwort auf die jeweilige "Forderung des Tages" geben; das ethische Verhalten wird damit zur Resultante der einzelnen Handlungen, zum Mass ihrer Bewährung, ohne deshalb aufzuhören, ihre subjektive und objektive Voraussetzung zu sein. Die lebendige Dialektik des Partikularen und Gattungsmässigen erscheint deshalb sowohl im Subjekt als auch im Gegenstand der ethischen Praxis, und die eigentliche Welt in ihrer Totalität wird damit für den einzelnen ethischen Akt allgemeiner Horizont und generell bestimmende Perspektive. Diese Struktur folgt zwangsläufig aus dem praktisch-realen Charakter dieser Sphäre.

Das Aesthetische ist aber seinem Wesen nach nicht die Wirklichkeit selbst, sondern ihre Widerspiegelung. Dadurch erhält für die ästhetische Reproduktion der Wirklichkeit die Welt einen einzigartigen Akzent. Der Ausschnitt aus der Welt ist in den Erlebnissen des Angenehmen immer nur partikular. Den Aspekt der Ethik haben wir eben behandelt, und dass die wissenschaftliche Widerspiegelung auf das Wesen der Welt, auf ihre Gesetzmäßigkeiten gerichtet

Jeweilig erlebte

ist, wissen wir aus früheren Betrachtungen. Dass also ein konkreter und realer Komplex von Gegenständen der Widerspiegelung die Bedeutung einer Welt besitzen soll, dass er nicht nur als konkreter Komplex von Gegenständen, als aktueller wichtig gewordener Teil der Welt erlebt werden soll, sondern als die Welt selbst, ist das einzigartig Spezifische der ästhetischen Setzung. Die entscheidenden Vorbedingungen einer solchen Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung haben wir in früheren Zusammenhängen bereits ausführlich kennengelernt. Jetzt kommt es einerseits darauf an, einzusehen, dass die ästhetische Erhebung des partikularen Individuums zur Gattungsmässigkeit nur durch das vermittelnde Erlebnis der welthaften Objektivität eines konkreten Gegenstandskomplexes bewerkstelligt werden kann; andererseits darauf, dass die Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung das Kriterium ihrer Objektivität gerade in dieser Erhebung ins Gattungsmässige besitzt. "Welt" und Gattung stehen also in einem strengem Korrelatsverhältnis; sie drücken denselben Tatbestand, das einemal von der Seite des Subjekts, das anderemal von der des Objekts, aus. Beide Aspekte sind von ~~ihm~~ uns bereits behandelt worden. Wir verweisen vom subjektiven Gesichtspunkt nur darauf zurück, dass gerade die bedeutendsten Künstler wiederholt davon warnen, die /partikuläre/ Subjektivität in den Schaffungsprozess hineinspielen zu lassen, denn dadurch kann das selbstherrliche Eigenleben jener "Welt", die gerade von der künstlerischen Subjektivität geschaffen wird, empfindlich gestört werden. Der Widerspruch zwischen der notwendigen Subjektivität als Grundlage der künstlerisch gestalteten "Welt" und zwischen dem strikten Fernhalten ihrer Einmischung in deren Aufbau, Ablauf, Gradesosein etc. löst sich von selbst auf, wenn wir den Gegensatz und die enge Verbundenheit von Partikularität und Gattungsmässigkeit, den bisherigen Betrachtungen entsprechend, berücksichtigen.

In Bezug auf die Gestaltung ~~der~~ der Objektwelt tritt eine sehr ähnliche Widersprüchlichkeit hervor; wir haben immer wieder betont, dass die ästhetische Widerspiegelung ein treues Abbild der objektiven Wirklichkeit zu geben hat, wir haben aber gleichzeitig beobachten können, dass eine blosser Übereinstimmung von objektiver Wirklichkeit und künstlerischem Abbild ästhetisch völlig bedeutungslos bleibt, ja nicht selten sogar zur Störung, ja Aufhebung der ästhetischen Richtigkeit führen kann und dass - als ergänzender Gegensatz - es nicht wenige Fälle gibt, in denen gerade das Abweichen

von der direkten Übereinstimmung zur Grundlage der künstlerischen Wahrheit wird~~x~~ / phantastische "W_elten" /. Auch hier löst sich der Widerspruch darin auf, dass die gestalteten Gegenstände, ihre B_e-ziehungen etc. Zusammenhängen~~x~~ ergeben müssen, die für das Sichauswirken der jeweiligen, gesellschaftlich-geschichtlichen Gattungsmässigkeit ein angemessenes Wirkungsfeld er~~h~~geben. Die Treue in der A**b**bildung der objektiven Wirklichkeit hat hier ihr entscheidendes Kriterium. Seine philosophische B_egründung liegt darin, dass der Mensch auch in der W_irklichkeit die wahre G_ettungsmässigkeit nur in ständiger W_echselwirkung mit der objektiven R_ealität erreichen kann, dass ein bestimmter Zustand, bestimmte Entwicklungstendenzen und ihre Perspektiven die unerlässlichen Voraussetzungen und Vorbedingungen, das F_eld der wahrhaften V_erwirklichung des gattungsmässigen Selbstbewusstseins der Menschheit bilden. Indem die Kunst - in jeder Kunstgattung mit konkret verschiedener Auswahl der Komponenten dieser W_echselwirkung - eine "W_elt" ^{die} die das maximale und adäquateste Sichausleben der entscheidenden, positiv wie negativ wirkenden B_estimmungen dieser W_echselwirkungen gestaltend ermöglicht, entsteht in ihr die höchste objektivierte Form des S_elbstbewusstseins der Gattung.

Von dieser W_erte aus wird es sichtbar, dass die Formprinzipien der Kunst, als Formen ihres jeweils einmaligen, konkreten und bestimmten G_ehalts, erst in diesem Kontext ihre wirkliche W_esenhaftigkeit erreichen können. Von diesem G_ehalt isoliert bleiben sie auf dem Niveau der Partikularität stecken und das von ihnen G_eformte muss seinen Charakter der W_elthaftigkeit verlieren; es wird ein zufälliger Komplex von G_egenständen, der in einer zufälligen B_e-ziehung zu bestimmten Seelenzuständen der Menschen steht. Alle von einem solchen ^{ausserhalb angelegten} letzthinigen G_ehalt losgelösten Kategorien, die kausale Notwendigkeit mitinbegriffen, sind unfähig, diese Zufälligkeit aufzuheben. Das Angenehme - im weitesten Sinne aufgefasst - ist eben ein Fixieren des menschlichen B_ewusstseins auf einem solchen Niveau der letzthinigen Zufälligkeit, mag deren unmittelbare E_rscheinungsform eine noch so strikte physiologische, psychologische oder soziale Z_ungsläufigkeit sein. Diese Korrelation von Zufall und Notwendigkeit, von völlig subjektloser Objektivität und bloss subjektiver R_eaktion auf sie, die - unmittelbar - rein in der partikularen Individualität verankert scheinen, obwohl sie in der eben angedeuteten notwendig_zufälligen W_eise determiniert sind, ist eben das Charakteristische des A**l**tagslebens im Gegensatz zur ästhetischen Wider-

spiegelung. Die Paradoxie jener pseudoästhetischen Gebilde auf dem Niveau des Angenehmen besteht gerade darin, dass sie die Widerspiegelungs- und Ausdrucksmittel des Ästhetischen in Bewegung setzen, in ihrem Gebrauch unter Umständen eine beträchtliche Kunstfertigkeit erwerben, jedoch mit all diesem Aufwand das rezeptive Subjekt doch in der Unmittelbarkeit des Alltags festhalten. Wir wissen: auch die echte Kunst kündigt die Unmittelbarkeit des Alltagslebens, aber nur um in ihren Werken eine zweite Unmittelbarkeit, die des gattungsmässigen Selbstbewusstseins, das nur hier in angemessener Objektivierung erscheinen kann, zu gestalten. Wo dagegen die Evokation des Angenehmen das herrschende Prinzip wird, fallen erste und zweite Unmittelbarkeit zusammen, die zweite wird von der ersten aufgehoben, das heisst, die formalen Kräfte der künstlerischen Gestaltung werden nur dazu in Bewegung gesetzt, ^{um} damit die Alltagsreaktionen der Menschen in grösserer Deutlichkeit, als dies im Leben selbst möglich ist, ^{zu} fixiert ^{en} werden. Das bedeutet keineswegs unbedingt eine der Photographie ähnliche, rein mechanische Abbildung. Im Gegenteil, gerade hier kann sich die partikuläre Subjektivität ebenso energisch einmischen, wie in der echten Kunst die gattungsmässige: falsche Gefühle, Bestrebungen und Wünsche, die an der Notwendigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung mit Recht scheitern müssen oder nur durch den Zufall als Ausnahmen erfüllt werden können, tagtraummässige „Verschönerungen“ des Alltags oder Gruseligwerden seiner Schattenseiten etc. pflegen als Momente der „Korrektur“ der unmittelbaren Gegenständlichkeit aufzutreten. Aber mit allen diesen Modifikationen bleibt das Widerspiegelungsbild auf dem menschlichen Niveau des Alltags stehen, ^{und} um darin - nicht infolge primär formalen Kriterien, grenzt sich ^{das} Ästhetische vom Angenehmen in eindeutiger Schärfe ab; und zwar - was für unsere Gesamtbetrachtung wichtig ist - ohne seine Bedeutung im Alltagsleben, die, wie wir gesehen haben, sowohl positiv, wie negativ sein kann, zu verlieren, ohne seine Wichtigkeit im Vorher und Nachher des Ästhetischen selbst zu verleugnen.

V 29^a zitiert aus Adolph Hildebrand über seine Welt (1862)
29^b Kierkegaard Entweder - Oder a.a.O. 109
- 1309/a - (454)

Anmerkungen zum vierzehnten Kapitel

I.

1. Th. Georgiades: *Musik und Rhythmik bei den Griechen*, Hamburg, 1958. 21.
2. Aristoteles: *Politik*, VIII. Buch. 5. Kapitel, a.a.O. 286.
3. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I. § 52.
4. Ebd.
5. Herder: *Kalligone*, Zweiter Teil, IV. Wk. a.a.O. XXI. 8.
6. Aristoteles: *Metaphysik*, I. Buch, Kapitel 9. a.a.O. 31.
7. Hegel: *Logik*, Wk. a.a.O. III. 384. und 389.
8. Ebd. 390.
9. Ebd. 397.
10. M. Planck: *Wege zur physikalischen Erkenntnis*, a.a.O. 186.
11. Hegel: *Logik*, a.a.O. III. 415.
12. Zitiert aus Gehlen: *Urmensch und Spätkultur*, a.a.O. 127.
13. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, a.a.O. 60.
14. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 51. und 16.
15. N. Hartmann: *Asthetik*, a.a.O. 200-201. Die besondere Form der Auflösung des Dilemmas bei Hartmann, seine Theorie von den "Hintergrundschichten" der Musik /ebd. 205/ braucht uns hier nicht zu beschäftigen.
16. Hegel: *Asthetik*, Wk. a.a.O. X. III. 148.
17. Hegel: *Enzyklopädie*, § 261, Zusatz.
18. Ebd. § 259.
19. Ebd. Zusatz.
20. Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Wk Berlin, 1955, XII. 326.
21. Th. W. Adorno: *Philosophie der modernen Musik*, Frankfurt/Main, 1958, 37-38.
22. Ernst Bloch: *Geist der Utopie*, München und Leipzig, 1918, 193.
23. E. de Bruyne: *L'esthétique du moyen age*, Louvain, 1947, 193-5.
24. Mit der inneren Problematik dieser Lage, die fast von Anfang an wirksam war, können wir uns erst im letzten Kapitel eingehend beschäftigen.
24. Berenson: *Die Venezianische Malerei*, München, 1925, 52.
25. Romain Rolland: *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1917, 43.
26. Th. Georgiades: *Musik und Rhythmik bei den Griechen*, a.a.O. 37.
27. Ebd. 49.
28. Marx: *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Stuttgart, 1919, LVI.
29. Romain Rolland: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt/Main, 1922, 184-5.
30. Zitiert aus "Musiker über Musik" /Herausgegeben von J. Rufer/, a.a.O. 89-90.
31. Natürlich hebt diese Gleichheit die tiefgehenden Unterschiede zwi-
31./ Bei Behandlung der dichterischen Sprache haben wir diesen ~~die~~ ~~Behand-~~
Monolog zitiert. ~~Referenzen würde uns aber vom gegenwärtigen Thema~~
31/a Th. W. Adorno in *Dissonanzen* Göttingen, 1956, 105-6
32. Thomas Mann: *Deutschland und die Deutschen*, Wk. a.a.O. XII. 559.
33. Marx: *Die Judenfrage*, Wk. a.a.O. I. I. 594.

II.

1. Schelling: Wk. a.a.O. I. V. 488 ff.
2. Ebd. 593 und 591 f.
3. Ebd. 573.
4. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I. § 43.
5. Hegel: *Asthetik*, Wk. a.a.O. X. II. 265 und 267.
6. Ebd. I. 108.
7. Ebd. II. 269.
8. Ebd. 294.
9. Gordon Childe: *Man makes himself*, a.a.O. 125.

V 29^a zitiert aus Adolph Hildebrand
29^b Kierkegaard Entwurf - Odier a.a.O.
- 1309/a -

Anmerkungen zum vierzehnten Ka

I.

1. Th. Georgiades: Musik und Rhythmik bei den
2. Aristoteles: Politik, VIII. Buch. 5. Kapitel
3. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorst
4. Ebd.
5. Herder: Kalligone, Zweiter Teil, IV. Wk. a
6. Aristoteles: Metaphysik, I. Buch, Kapitel 9
7. Hegel: Logik, Wk. a.a.O. III. 384. und 389
8. Ebd. 390.
9. Ebd. 397.
10. M. Planck: Wege zur physikalischen Erkennt
11. Hegel: Logik, a.a.O. III. 415.
12. Zitiert aus Gehlen: Urmensch und Spätku
13. Kant: Kritik der reinen Vernunft, a.a.O. 6
14. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 51. und 1
15. N. Hartmann: Aesthetik, a.a.O. 200-201. Di
lösung des Dilemmas bei Hartmann, seine Th
schichten" der Musik / ebd. 205/ braucht un
16. Hegel: Aesthetik, Wk. a.a.O. X. III. 148.
17. Hegel: Enzyklopädie, § 261, Zusatz.
18. Ebd. § 259.
19. Ebd. Zusatz.
20. Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Fau
21. Th. W. Adorno: Philosophie der modernen Musi
22. Ernst Bloch: Geist der Utopie, München und
23. E. de Bruyne: L'esthétique du moyen age, L
24. Berenson: Die Venezianische Malerei, Münch
25. Romain Rolland: Musiciens d'autre fois, Par
26. Th. Georgiades: Musik und Rhythmik bei den
27. Ebd. 49.
28. Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie,
29. Romain Rolland: Musikalische Reise ins Lan
30. Zitiert aus "Musiker über Musik" /herausge
31. Bei Behandlung der dichterischen Sprache ha
32. Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen
33. Marx: Die Judenfrage, Wk. a.a.O. I. I. 594

II.

1. Schelling: Wk. a.a.O. I. V. 488 ff.
2. Ebd. 593 und 591 f.
3. Ebd. 573.
4. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorst
5. Hegel: Aesthetik, Wk. a.a.O. X. II. 265 und
6. Ebd. I. 108.
7. Ebd. II. 269.
8. Ebd. 294.
9. Gordon Childe: Man makes himself, a.a.O. 1.

20 a/ Pawlow: Mittwochskolloquien
Moskau-Leningrad 1954 I. 227
russisch

31/a Th. W. Adorno in: Dissonanzen Gothenburg, 1956

10. Boas: Primitive Art, a.a.O. 25-7.
11. Gordon Childe: Man makes himself, a.a.O. 157 ff.
12. W. Worringer: Aegyptische Kunst, München, 1927, 52 und 76.
13. Gordon Childe: Man makes himself, a.a.O. 162.
14. Scheltema: Die Kunst der Vorzeit, a.a.O. 54.
15. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, I. § 43.
16. Ebd.
17. Riegl: Spätromische Kunstindustrie, a.a.O. 40 und 39.
18. Ebd. 26-7 und 34.
19. Ebd. 36.
20. Leopold Ziegler: Florentinische Introduction zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste, Leipzig, 1912, 18-9.
21. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 2.
22. Hegel: Enzyklopädie, § 254. Zusatz.
23. Ebd. § 261. Zusatz.
24. Ebd. § 259.
25. Ebd. § 261. Zusatz.
26. N. Hartmann: Aesthetik, a.a.O. 126-7.
27. M. Dvorak: Geschichte der italienischen Kunst, München, 1928, II. 102-4.
28. Ebd. 115-6.
29. Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien, 1908, 108 und 112.
30. Ebd. 59.
31. Marx-Engels: Die deutsche Ideologie, Wk.a.a.O. I. V. § 65-6.
32. Ortega y Gasset: Die Aufgabe unserer Zeit, Zürich, 1928, 135 und 129.
33. Sedlmayr: Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg, 1955, 20 und 66. Vergleich auch Le Corbusiers Ausspruch über Maschine und Geometrie, zitiert ebd. 60.
34. Schelling: Wk. a.a.O. I. V. 576 und 580.
35. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, II. Kapitel 35.
36. Wir erinnern dabei an unseren früheren Hinweis auf Jacob Burckhardts Analyse des Tempels von Paestum. Dieser ist natürlich nicht geometrisch entworfen, aber selbst seine architektonische Symmetrie wurde durch feine Abweichungen vermenschlicht. Solche Tendenzen liessen sich, unserer Einsicht, bei jeder echten Architektur nachweisen. Der moderne Geometrismus schliesst sie prinzipiell aus; er ist aus Prinzip gegenmenschlich.

III.

1. Riegl: Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien, 1929, 12.
2. Ebd. 12-13.
3. Natürlich hebt diese Gleichheit die tiefgehenden Unterschiede zwischen etwa handwerklicher Tradition und Mode nicht auf. Die Behandlung solcher Differenzen würde uns aber vom gegenwärtigen Thema zu weit entfernen.
4. Riegl: Gesammelte Aufsätze, a.a.O. 13 und 15.
5. Goethe: Gespräche mit Eckermann, 23. III. 1829 und § 25. III. 1831.

IV.

1. Bacon: Essays, XLVI, Of Gardens.
2. Simmel: Philosophische Kultur, Leipzig, 1911, 140 f.
3. Marie Luise Gothein: Geschichte der Gartenkunst, Jena, 1926, II. 407.
4. Ebd. I. 264.
5. Wölflin: Renaissance und Barock, München, 1926, 168.
6. Rousseau: La nouvelle héloïse, IV. Teil, Brief 11.
7. Wölflin: Renaissance und Barock, a.a.O. 164-5.
8. Ebd. 166.
9. Gothein: a.a.O. II. 192.
10. Ebd. I. 366, II. 10.
11. Home: Grundsätze der Kritik, Leipzig, 1772, II. 487-8.
12. Ebd. 493.

13. Bacon: Essays, XLV. Of Building. Rousseau wiederholt diese Forderung fast wörtlich. Vergleich La nouvelle Héloïse, IV. Teil, Brief 10.
12. Goethe: Über den Dilettantismus, Wk. Weimarer Ausgabe, I. Abteilung, XLVII. 300 und 310.
15. Hoffmannsthal: Die Berührung der Sphären, Berlin, 1931, 29.
16. Ebd. 31.

V.

1. W. Benjamin: Schriften, Frankfurt a.M. 1955, I. 368 f.
2. B. Balázs: Filmkultura, a.a.O. 20-21.
3. Benjamin: a.a.O., 379-80
- ✓ 4. H. Ihering: Von Reinhardt bis Brecht, ~~1958~~ Berlin, 1958, I. 424.
5. Balázs a.a.O. 211 f.
6. Für den deutschen Film zwischen dem Abschluss des ersten Weltkriegs und Hitlers Mächtigwerden hat diese Frage Kracauer gut dargestellt. S. Kracauer: Von Caligari bis Hitler, Hamburg, 1958.
7. G. Aristarco: Devant le dernier film de Fellini, Les Lettres Françaises, 1960, Nr. 814.

✓ Max-Engels: Deutsche Ideologie, Wk. z. a. O. V. 535

VI.

1. Tschernischewski: Ausgewählte philosophische Schriften, a.a.O. 477.
2. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 2-4.
3. E. de Bruyne: L'esthétique du moyen age, a.a.O. 145-50
4. Aristoteles: Rhetorik, I. Buch, Kapitel 9.
5. Solger: Erwin, Berlin, 1815, I. 256-7.
6. Hegel: Aesthetik, Wk. a.a.O. X. II. 98.
7. Goethe: Kommentar zu "Urworte. Orphisch", Wk. Jubiläumsausgabe, a.a.O. ~~8xxxx~~ II. 355.
8. Hegel: System der Sittlichkeit. Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie, Leipzig, 1923, 428.
9. Zitiert bei Gorki: Erinnerungen an Zeitgenossen, a.a.O. 246.
10. G. Lukács: Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg, 1958, 45.
11. In Bezug auf Fontane habe ich diese Zusammenhänge in ausführlichen Analysen nachzuweisen versucht. Vergleich meinen Aufsatz "Der alte Fontane" im Band: "Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts", Berlin, 1951.
12. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 7.
13. Goethe: Über den Dilettantismus, a.a.O. 302.
14. Ebd. 304.
15. Ebd. 312.
16. Schiller an Goethe, 9. VII. 1796. Dass bei Goethe selbst nicht von einer "Aesthetisierung" der Ethik die Rede ist, zeigt sich am deutlichsten in der leidenschaftlichen Kritik dieses Romans seitens Novalis. Wk. a.a.O. II. 243-5.