

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 Widerspielungstheorie 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 setzern, 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 Widerspielungsmaterial 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 es - 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 Widerspielung 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 eindringlich in der Mimesis gerade das, was die Musik 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 kunstmassige Wiedergabe. Die Göttin Athena war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusen-Schwester Euryale /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 das als Wehklage sich äussernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise "dargestellt" / V.21./.

Dies Wehklage wurde in Kunst / in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. Athena hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten. /

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 für Pindar der qualitative Sprung zwischen beiden gerade die Hauptsache. Die mythische Darstellung geht gerade darauf aus, diesen Sprung hervorzuheben: indem die Mimesis des Schmerzes als göttliche Erfindung erscheint, während dieser Selbst etwas bloss menschliches ist, ist einerseits jede Verwechslung, jedes Ineinanderverschwimmen von vorneherein ausgeschlossen, obwohl andererseits dieselbe Darstellung ein jedes Subjektivieren ausschliesst und das "Göttliche" eben als Mimesis, als Widerspiegelung des menschlichen Lebens 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 seinen 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 Gegenteile, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen, und unser Gemüt wird ungestimmt. 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 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 Charakter. Auch er ist bestrebt, das Spezifische der musikalischen Mimesis von 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 platonischer Grundlage die kunstfeindliche "Nachahmung der Nachahmung" Platons korrigierend, 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 zuendeht, 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 verwässert 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 Anlass gestaltet wird, oder gar sich 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 Zugang zum Problem selbst zu eröffnen, müssen wir uns vor allem mit zwei - dem Anschein nach - 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 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 der gesellschaftlichen Entwicklung auf Grundlage der Arbeit - getrennt sind. Die Tatsache, dass auch das Tönen des Instruments von Naturgesetzen bestimmt ist, unterscheidet es noch 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, ihrer Voraussetzungen, ihrer Mitte etc., steht der Mythos Lindars philosophisch weit höher, als die Position Herders.

Man kann aber auch von einem anderen naturphilosophischen Aspekt 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 wissenschaftliche Leistung der Pythagoraer gewesen, dass sie in der zahlenmassigen 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 - 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, natürlich in erster Reihe als Fallgruben für die Theorie der Musik; in Zusammenhang 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 In-den-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 metaphysische, die Substanz aller Dinge erhebende Macht des Mathematischen, des Zahlenmässigen, rein quantitativen gebrochen wird, dass es in die Reihe der verschiedenen wichtigen Gegenstandbestimmungen, 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 Massverhältnissen. Die grosse Leistung Hegels besteht vor allem in der Klärung der Beziehungen von Qualität und Quantität 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. Indem jedoch die Quantität sich vollständig entfaltet und die ihr immanente Bestimmungen in Erscheinung 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 Bestimmtsein ein: "Das Mass ist zwar äusserliche Art und Weise, ein Mehr oder Weniger, welches aber zugleich ebenso in sich reflektiert, nicht bloss gleichgültige und -usserliche, 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."^{7/} 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."^{8/} 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 fetischierenden 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, "das Immanente quantitative Verhalten zweier Qualitäten zueinander."^{9/} Je kompliziertere Verhältnisse mit diesen Bestimmungen gedenklich 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 untrennbare Verbundenheit von Quantität und Qualität als Daseinsbestimmungen - im Gegensatz zu den platonischen Ideen - zur Geltung. Schon einfache Formen, wie $2r$ oder r^2 bestimmen das Geradesosein, 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 Knotenlinie der Massverhältnisse, das Umschlagen von Quantität und Qualität und vice versa ist nur das dialektisch-dynamische Explicitwerden jener inneren - im Wesen der Dinge fundierten - 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 scheidende, faszinierende Macht -, dass die immanente Dialektik in der Entfaltung der so entstehenden Bestimmtheiten, der desantropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit, indem ihr Wesen auf dieses System von quantitativen Verhältnissen reduziert wird, indem auf 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 Geradesosein des betreffenden Phänomens /im eben angedeuteten 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 der objektiven Wirklichkeit zukommt, kann mit den der Mathematik immanenten Mitteln unmöglich entschieden werden. Schön die Tatsache, dass ausschlaggebend wichtige physikalisch-mathematische Formeln Konstanten enthalten, weist deutliche in die Richtung einer solchen Problematik. Natürlich ist die Konstante erst recht von quantitativer Beschaffenheit, jedoch gerade dadurch aussert sich ein ganz spezifisches Geradesosein des betreffenden Wirklichkeitzusammenhangs, der qualitativ besondere Charakter eines besonderen Daseins, einer besonderen Beziehung etc. Planck sagt deshalb mit vollem Recht - von seiner eigenen Entdeckung in der Quantenphysik sprechend: "Diese Konstante ist es, ein neuer geheimnisvoller Bote aus der realen Welt, welcher sich bei den verschiedenartigsten Messungen immer wieder aufdrängt und immer hartnäckiger einen eigenen Platz beansprucht."^{10/} Es ist also die Wirklichkeit selbst, die auf dem Wege der desantropomorphisierenden Methoden der Physik aus der unendlich scheinenden Anzahl der rein mathematischen Möglichkeiten jenes Massverhältnis auswählt, das ein reales Dasein mit den Quali-

täten seines Geradesoseins in der jeweils erreichbaren besten Annäherung adäquat widerspiegelt. /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 Kenntnis dieser Verhältnisse in der Musik zuwenden, so muss sowohl das betont werden, was für beide Sphären gleichermaßen gilt, wie das, 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 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 Wahlverwandtschaften, deren qualitative Eigentümlichkeit sich aber ebenso sehr wieder in die Aeusserlichkeit bloss quantitativen Fortgehens auflöst."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 jeder 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 das bloss formal fundierte mathematisch Mögliche. Die Richtigkeit dieser Analogie ist leicht verifizierbar. Bekanntlich werden in der Musiktheorie die quantitativ bestimmbaren Massverhältnisse der Töne von verschiedenen Gesichtspunkten systematisch geordnet und aus ihnen Regel 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 musikalisch zu formulieren; wie ja überhaupt die Grenzlinie zwischen künstlerischem Niveau und Dilettantismus in der Musik viel strenger und rationell beweisbarer 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 der theoretischen Fachmannes nicht 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 - 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 zur Mathematischen angeht. Wir können jedoch über das Auftreffen auf die Wirklichkeit in der Musik nichts Konkretes aussagen, bevor ihr Objekt, das Was ihrer Widerspiegelungsart, sowie das Subjekt-Objekt-Verhältnis in ihr, die ihr Wie bestimmt, nicht hinreichend geklärt ist. Wir sind dabei von der schon in der griechischen Antike allgemein herrschenden Anschauung 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 gar nicht vorhanden. Sie ist ein Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit, und wir werden sehen können, dass ihr Gestaltwerden und ihre Entfaltung eine genaue Paralleltät 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 musste 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 Anfang einer Befreiung der Innerlichkeit, des 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 Masse, 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 wenig in ihren konkreten Aussagen über das sie erweckende Objekt enthalten 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. So viel gemeinsames die wichtigsten Affekte wie Furcht oder Hoffnung, Liebe oder Hass etc. besitzen mögen, sie haben sicher sehr lange Zeitspannen hindurch in konkret ausserst 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 vereinheitlichenden Bezeichnungen ihre empfindungsmässige Synthese zu miteinander verwandten Gruppen und Untergruppen vorgegangen 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 jenes 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."^{12/} 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 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 Ausüßer, Zuschauer und Zuhörer. Es ist uns dabei bekannt, eine wie wichtige Rolle - auch in dieser Hinsicht - der Rhythmus bereits im Arbeitsprozess spielt, dass gerade durch ihn 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, die 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 mitgedacht und mitgewollt, 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 Affekte, Empfindungen etc. entwickeln sich dementsprechend unter einer magischen Hülle, als - sozusagen technische - Hilfsmittel magischer Zielsetzung, allmählich zur Selbständigkeit

des Aesthetischen. 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 ästhetisch entscheidende Organisator/ anderer mimetischen Darstellungsweisen des Tanzes, des Wortes 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 fix fixierten bedingten Reflexen beruhen -, die die Anpassung an die Umwelt erleichtern, die Reaktionen des betreffenden Tieres auf sie wirksamer machen; in Bezug auf die Ganzheit seines Lebens jedoch Episoden ohne wesentliche Folgen bleiben. Zweitens der Rhythmus, der in der Arbeit entsteht; er trägt den Stempel jenes qualitativen Sprunges an sich, der die Arbeit überhaupt von jeder bloss biologischen Reaktion auf die Aussenwelt unterscheidet. Es wird nämlich durch ihn ein räumlich-zeitlicher Prozess im Interesse eines vom Menschen gestellten Zwecks, der Erleichterung der Arbeit und der Steigerung ihres Effekts, bewusst organisiert. Der Akzent liegt auf der Organisation, denn dieser Rhythmus ist kein "natürlicher" mehr, sondern ein "künstlicher", der aus dem aufeinander Abstimmen der vom Standpunkt des Arbeitsprozesses günstigen Bewegungen, ihrer zeitlichen Folge etc. und der für den Arbeitenden am wenigsten ermüdenden Handgriffe entsteht. Dass die dadurch zustandekommende Erleichterung des Arbeitsvollzugs angenehme Empfindungen auslöst, ist eine selbstverständliche Folge, aber vom Standpunkt der objektiven Zielsetzung ein Nebenprodukt. Freilich die bewusste Organisiertheit wirkt auch - gleichviel wie weit spontan oder bewusst - auf das arbeitende Subjekt, und zwar vorerst in der Richtung der entschiedeneren Betonung des Rhythmus durch begleitenden Gesang, der, wie Bücher hervorhebt, anfangs vermutlich keinen Text hatte, und nur die die Arbeit als solche unmittelbar spie-

gelnden 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 Begleitung erfüllt, in denen bereits die Stellung des ganzen Menschen zu der jeweiligen spezifischen Arbeit, seine subjektiven Beziehung zu ihrer Gesamtheit in seinem Leben, zu den Arbeitsbedingungen, Arbeitsverhältnissen überhaupt als Inhalte der Mimesis der Empfindungen erscheinen. Die Übergänge zwischen beide Stappen, die für das Hervortreten von Melodie und Harmonie ausserst wichtig waren, sind meines Wissens nicht bekannt. /Der Verfasser benützt auch diese Gelegenheit, 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 Moment ist bei den anderen Anwendungsgebiet der Musik in allen primitiven Gesellschaften, beim Tanz noch augenfälliger. Denn der Tanz ist von Anfang an evidenten Weise mimetischen Charakters, und zwar die Abbildung der wichtigsten Lebensbetätigungen 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, als auf die Rolle der Musik in ihrer spontan ins Aesthetische umschlangenden, menschlich-evokativen Wesensart. Dabei ist vor allem die wichtige Tatsache hervorzuheben, dass ein sehr grosser Teil der im Tanz mimetisch abgebildeten Handlungen nicht zur je-ner 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 zweckmassigen Bewegungen können im Leben selbst keine fest fixierte und stets wiederkehrende rhythmische Anordnung erfahren; ihre Rhythmisierung, die im Tanz erfolgt, ist also eine primär mimetische, von mimetisch-evokativen und nicht von arbeits-technisch zweckmassigen Zielsetzungen bestimmt. Diese Priorität

des Mimetischen bezieht sich jedoch auch auf Arbeitsprozesse, die schon in der Wirklichkeit rhythmisiert sind /Sähen, Mähen 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 zwischen verschiedenen Verrichtungen, noch rhythmische Übergänge, Überleitungen 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 Bewegungskomplexe umfassen - vom Standpunkt des sozialen Auftrags, den die Magie stellt, eine Einheit zu bilden hat. Umsomehr als, wie ebenfalls seinerzeit gezeigt wurde, auch 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 aufbewahrende - Bewegungskomplexe nicht bloss einheitlich aneinanderzufügen, sondern in einer, Spannungen und Entspannungen evizierender 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 - 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 eviziert werden sollen, muss die begleitende Musik - die durch die Begleitung und in der Begleitung die konkrete Mimesis organisiert - 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 entstehen Melodie und Harmonie als mimetische Ausdrucksweisen der die Begabheiten begleitenden Empfindungen. Die als Kunst noch nicht zu einem selbständigen Fürsichsein herangereifte Musik muss also ihre

ureigensten Bestimmungen in sich entfalten, um als ästhetisch-evokatives Prinzip für ausserhalb Immanenz liegende Gebiete figurieren zu könne. Am deutlichsten ist dies wieder beim primitiven 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 Aulosmelodien hingewiesen./ Dagegen kann der Tanz nicht nur als Prinzip, sondern als Aeusserungsweise der Alltagsmusse ohne diese organisatorische Funktion der Musik überhaupt nicht existieren. Die Musik selbst ist imstande, eine Lösung 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 Gefühlsinnerlichkeit gebrauchen. Der Tanz aber kann sich nie von der Musik trennen; auch wenn er längst aufgehört hat mimetische Verkörperung wichtiger Lebenstatbestände zu sein, wie noch in vielen bauerlichen Tanzzeremonien, sondern zu einem blossen Amusement innerhalb des Alltagslebens geworden ist, hört die Unaufhebbarkeit dieses organisierenden Fundiertseins auf Musik nicht auf. /Das Problem der Qualität einer solchen Musik steht hier noch nicht zur Diskussion./

Der Tanz der Anfangszeiten, dessen Beziehung zur Musik uns jetzt interessiert, war dagegen eine Mimesis der wichtigsten Begebenheiten des Lebens, seiner Erhaltung und Bewahrung, seiner Verteidigung gegen Feinde etc. Die organisierende Funktion der Musik konnte sich deshalb nicht darauf beschränken, wiederkehrende Bewegungen rhythmisch zu regeln, sie musste im wechsellvollen Auf und Ab, in den abwechslungsreichen Steigerungen, Retardierungen etc. eines dramatischen, aber stummen Geschehens nicht nur diese Evokation leitende Ordnung hervorbringen, sondern zugleich die darin enthaltenen, aber in blosser Gebärdesprache 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 - entsteht, 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 blosse, 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 entarte. "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; 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, als eine blosse Begleitung um ein qualitatives Mehr. 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 die Handlung hervorrufenden und die von ihr hervorgerufenen Empfindungen notwendig unbestimmte 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" die Musik sein kann; 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, kann eine Diskrepanz entgegengesetzter Artung entstehen: die unbestimmte Gegenständlichkeit der Musik wird bewegter, dramatischer, gefühlbeladener, als die bestimmt-visuelle des Tanzes. Die Probleme, die daraus entstehen, gehören aber nicht in den Rahmen dieser Betrachtungen./

Was uns allein interessiert, 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 weitere einleuchtend, dass die eben geschilderte ordnende Funktion der Musik eine wesentlich zeitliche sein muss. Die räumlich-visuelle, expressive Ordnung der Bewegungen und Gebärden der Tanzenden wird von der Choreographie bewerkstelligt; diese ^{ist} aber stets der musikalischen unterstellt. Diese Subordination ist keinswegs zufällig; da die Bewegungsmimesis des Tanzes im Dienst des zu evozierenden Gefühls-

das
 gehalts steht, ist es selbstverständlich, dass dieser letztthin ordnende Prinzip für jene 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, 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, die 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 eine 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 hinaus zu konkretisieren, 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 von Original und Abbild berufen, in unserem Fall darauf, dass auf der objektiven Seite bestimmte, zahlenmässig genau feststellbaren Schwingungen stehen, auf der subjektiven dagegen auditive Wahrnehmungen und diese begleitenden, mit ihren verbundenen Empfindungen. Diese unmittelbare Unähnlichkeit ist zweifellos eine Tatsache; sie zeigt sich am prägnantesten in der 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 nicht ähnlich. Dies veranlasste schon den bedeutenden Forscher

Helmholtz in ihnen blosse "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 Idee und Abbild oder um die von materiellen 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 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 blosse "Symbole", also etwas Konventionelles erblickt, sie aber andererseits als notwendige Folgen der Einwirkungen der Objekte auf uns betrachtet. Wenn aber etwa die grüne Farbe als physiologisch notwendige Reaktion auf eine bestimmte Schwingungszahl im Bewusstsein erscheint, was ist sie anders, 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 blosse Annäherung an eine unerschöpfliche, unendliche Objektswelt aufgefasst wird. Wenn das Fehlen der "Ähnlichkeit" schon in der unmittelbar-physiologischen Abbildung nicht als Gegenbeweis dienen kann, so noch viel weniger im weit vermittelteren Gedankenprozess der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Wir haben an seinem Ort die desanthropomorphisierenden Methoden ausführlich behandelt. Ihre 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 ihr Wesen widerspiegelt wird, desto weniger kann die "Ähnlichkeit" im unmittelbaren Sinne überhauptals Problem auftauchen, obwohl das Kriterium eines Wesenserfassens hier erst recht nur in der Übereinstimmung von ansichseiendem Urbild und widerspiegeltem 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 "Ähnlichkeit" 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 "Ähnlichkeit" des Abbilds mit dem es unmittelbar auslösenden Reiz aus der Aussenwelt, also von unmittelbarem 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 "Ähnlichkeit" 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 "Ähnlichkeit" des künstlerisch Gespiegelten mit den wesentlichen Momenten der objektiven Wirklichkeit der Menschheitsentwicklung weitaus stärker betont und evokativer gemacht, als sonst im Leben. Über die "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 des anthropomorphisierende von den unmittelbar menschlich-psychophysiologischen Abbilden der objektiven Wirklichkeit ablöst, vielmehr dieses seine Grundelemente reinigend, homogenisierend, nach menschlicher Wichtigkeit ordnend, höherbildet, entsteht seine von uns eingehend geschilderte Eigenart: die dialektische, fruchtbar-widersprüchliche Einheit von "Ähnlichkeit" und "Unähnlichkeit" mit dem Wirklichkeitsvorbild auf der Ebene der neuen Unmittelbarkeit, unzertrennbar verknüpft mit dem unmittelbar Evokativwerden der wesentlichen Momente der

Entwicklung der menschlichen Gattung; wobei die "Ähnlichkeit" in der Abbildung solcher Merkmale gerade darin zum Ausdruck gelangt, dass sie über grosse Spanne von Zeit und Raum unmittelbar erlebt werden können. Gerade hier wird der Widerspiegelungscharakter einer jeden Kunst - Musik mitinbegriffen - bei Ablehnung einer direkten "Ähnlichkeit" 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 Zeiterscheinungen 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 "Ähnlichkeit" gerade in ihr die zugespitzteste und auffälligste Form erhält. Wir treten jedoch ihrer spezifischen Eigenart weit näher, wenn wir einen Blick auf das zweite 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 in seiner "transzendentalen Aesthetik" die Zeit - wie ein Raum - getrennt sowohl von den Problemen der theoretischen Erfassbarkeit der Objekte, wie auch, innerhalb dieses engeren Rahmes, 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 Raum und Zeit überhaupt richtet und die Nuancen im Überleiten der blossen Dualität in eine gefühlsbetonte Gegensetzlichkeit 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, d. i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung unserer Erscheinungen sein; sie gehöret 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 entfetschisierenden Mission der Kunst auf 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 dass sie Raum und Zeit nicht als abstrakte Aprioritäten in der Einleitung 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 in 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.

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 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 dieser 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 hier notwendigerweise /freilich bei Kant selbst noch nicht in entschiedener Weise/ 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 Hoffmansthal, oder der des Rausches, das wahren immaterielle 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 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 Schatten-dasein zwischen Sein und Nichtsein, wie in der Vorhölle Dantes, fristen. So entsteht 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 "anhängenden", nicht gegenständlich bestimmten/

Schönheit, d.h. sie steht nach Kants Worten in einer Reihe mit "Zeichnungen a la greque"; 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 in betontem Gegensatz zu Rezeptivität in den bildenden Künsten und in der Literatur dahin, "dass das eigene Seelenleben von der Bewegung des Tonwerkes ganz aufgenommen und in seinen Bewegungsmodus hineingezogen wird; dieser teilt sich ihm mit, wird im Mitvollziehen zu dem seinigen. 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 seine." Andererseits muss er, um die Musik nicht in inhaltslose, ungegenständliche 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 gegeben hat, verfällt gelegentlich in seiner "Aesthetik" der Verfügung, die Zeitlichkeit des rein auditiven mit einer Objektslosigkeit des musikalisch-ästhetischen Verhaltens, und sogar mit ihren 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, das Gehör sei "ideeller als das Gesicht" erneuern lässt. Er sagt dementsprechend über die Musik, dass in ihr die Unterscheidung von genießenden Subjekt und objektivem Werk nicht fest und dauernd sei, wie in den bildeten Künsten, sondern "verflüchtigt umkehrt seine reale Existenz /das sinnliche Dasein des Objekts, q.z./ zu einen unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben... Sie befangt 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 unlöslichen 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."^{17/}, 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."^{18/} 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 sie 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 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 trüchtig von der Zukunft."

Wenn Hegel diese Betrachtungen damit schliesst: "Die

wahrhaftige Gegenwart ist somit die Ewigkeit"^{19/}, so klingt seine Aussage beim ersten Anhören überspannt idealistisch, fast mythisch. Jedoch schon im Leben zeigt es sich, dass nur das Erheben zur Gegenwartigkeit von Vergangenheit und Zukunft das Ansich 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 Gegenständlichkeiten, 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 bildeten 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."²⁰ Als Postulat der ästhetischen Wirkung ist also das Setzen des Quasiraums in seiner subjektiven Notwendigkeit vollauf berechtigt. Es gilt nur, einzusehen, dass hinter dieser Forderung auch eine sachlich begründete 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 die in der Musik gestaltete Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft - ohne ihr originäres Wesen

zu zerstören - in ein erlebtes Nebeneinander verwandelt werden, 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 bewegendem Materie, verliert er jede Spur einer subjektivistischen Willkür. Vollends in der Musik, als Mimesis der Mimeses, wo die Welt der Empfindungen vor der sie auslösenden objektiven 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 herakleitische 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, vermittels der Widerspiegelung ihres Ablaufs, das wirkliche Sein - das sich im Werden erhaltende - einer jeden Subjektivität. Das Versinken des Vergangenen ins Nichts, das Entsteigen 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 wäitgehend aufbewahrt, und die Zukunft ist in mannigfachen Keimen, Tendenzen, Ansätzen etc. schon im Jetzt gegenwärtig. Die abstrakte Wahrheit über die Zeit ist damit nicht widerlegt, denn ihre Irreversibilität ist unerschütterlich; das Vergangene als solches verharret 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 Objektswelt braucht kein Subjekt um einen historischen Charakter zu besitzen. 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 spiegelt 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 Kompo-

nenten 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 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 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 muss, um ihre normalen Reaktionen auf die Bedingungen ihrer Existenz vollführen zu können. Nur der Vollständigkeit willen sie 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 entspringenden Notwendigkeit - auslöst.

Noch alldem 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 allerallgemeinste 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 Be-

gebenheiten 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 umgilt, 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 bloss 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 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 ein 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 Stellungen/ 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.^{20a/} 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 Objektgebundenheit 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 die 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 Füruns des Gegenstandes als 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 das Erkenntnisziel unerschütterlich festzuhalten, ist also psychologisch das Gegenteil des höchst wahren und tiefen Ausspruch von Philine, eben weil dieser sich auf die Gefühlswelt, jene Methode sich auf die Gedankenwelt bezieht./

Es 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, 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, diese führen schon im Leben oft fast zu einer Verdoppelung des Widerspiegelungsprozesses: es ist weniger das Objekt, das direkt wirkt, als vielmehr sei-

ne 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 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 alldem ergibt sich eine weitere Komponente des dialektischen Verhältnisses von Innen und Aussen, die viel seltener in Betracht gezogen 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, ja verhindern. Die qualitativen Unterschiede in der Objektsbezogenheit der Gedanken von den Gefühlen ergeben jedoch qualitative Unterschiede in solchen Wechselbeziehungen zwischen Subjektivität und Objektivität, je nachdem das entscheidende Moment in der Reaktion jener auf diese Gefühle oder Gedanken ausmachen. Wir haben in früheren Betrachtungen aufzuzeigen versucht, dass der gesellschaftlich lebende Mensch zur Suspension der unmittelbar praktischen Zielsetzungen gezwungen ist,

um die gedankliche Widerspiegelung der Wirklichkeit, das Sichausleben der Gedanken bis zu ihrer aussersten Konsequenz verwirklichen zu können. Die des anthropomorphisierende 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 unwalzenden werden konnte. Aber auch unsere Betrachtungen der künstlerischen Tätigkeit haben eine ähnliche unmittelbare 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 vom Menschen geschaffenen eigene Welt von diesem erst als ästhetisches Füruns - im fürsichseienden Kunstwerk - zum eigentlichen Besitz gemacht werden kann. 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. ausgelebt: 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 Empfindungen zur objektiven Wirklichkeit beschaffen. Eben infolge ihres bereits beschriebenen Verhaltens zur Objektswelt haben sie primär keinen teleologischen Charakter, gehört das Umsetzen in Verwirklichung durch die Praxis nicht notwendig zu ihrem Wesen. /Natürlich können aus ihnen Leidenschaften entstehen?; über deren Bewusstheit und Gerichtetsein auf Erfüllung durch teleologisch-praktische Handlungen haben wir in anderen Zusammenhängen bereits gesprochen./ So lange also Gefühle und Empfindungen sich nicht in eine teleologisch gerichtet Praxis umsetzen, muss das aussere - und fügen wir hinzu: zumeist auch das innere - Leben des Menschen der Dynamik und der Logik der Begebenheiten der objektiven Wirklichkeit untergeordnet werden. Die eigene Dynamik und Logik der Gefühle und Empfindungen 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 - man denke an die tiefgreifende innere Problematik der "schönen Seele" - dass ein Sichzurückziehen von der äusseren Welt, ein Sichinsperren in die eigene Innerlichkeit ebenfalls keine Lösung darbietet, im Gegenteil den Empfindungen und Gefühlen falsche Richtungen, unechte Inhalte 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 Wechselbeziehung von menschlicher Innerlichkeit und Verwirklichung der menschlichen Existenz 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 derartiger Masse Grenzfälle, dass sie für das soziale Bedürfnis nicht in Frage kommen.

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.

Und Henrik Ibsen gibt in seinem Drama "Klein Eyolf" ein ironisch-psychologisches Bild des Tatbestandes, dass 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 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 /nämlich der tote Sohn, G.L./ verscheidend aus meinem Sinne - aus meinen Gedanken. Während unseres ganzen Gesprächs sah ich ihn 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 herzzerrissenden Leid... Mitten im Schmerz ertappte ich mich auf dem Gedanken, was wir heute Mittag wohl zu essen bekämen." Um jedem Missverständnis vorzubeugen, sei nochmals hinzugefügt: diese Ohnmacht des Lebens, die Empfindungen als solche sich restlos

auswirken zu lassen, ist in 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 existiert, dass ihr mimetisches Verwirklichen den Menschen bereichert und vertieft, zeigt zwar auch an, dass die meisten Gesellschaftsformationen der allseitigen, Entwicklung Hindernisse in den Weg stellen, aber hauptsächlich, dass diese allseitige Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten, vom Menschen selbstgeschaffenen sein natürliches Dasein ergänzen, sie ausdehnenden und vertiefenden Instrumenten bedarf.

Wir werden sehen - und haben es bereits in der Ode von Pindar sehen können -, dass die Musik aus diesem allgemeinen gesellschaftlichmenschlichen Bedürfnis entspringt, um seiner Erfüllung willen ihr spezifisches, einzigartiges homogenes Medium schafft, um seiner willen in der 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 ausgerichtete Weinen und Wehklagen eine Mimesis der Schmerzempfindungen sein soll, und zwar eine solche, bei der das Auslösen der nachgeahmten Empfindungen weder durch -ussere, noch durch innere Hemmungsmomente gestört wird. Die restlose Entfaltung der Empfindungen erfolgt also hier nicht unmittelbar im Leben selbst, als erlebnishafte Reaktion auf seine Ereignisse, sondern als eine auf die mimetische Darstellung reduzierte, die - alles Heterogene ausschliessend - sich einzig und allein auf diese Empfindungskreise konzentriert und damit im, durch das Leben zum eigentlichen Subjekt dieser Erlebnisse gewordenen, Menschen 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, bei denen das "Nachahmen" des Vorgangs, der Gegebenheiten selbst bewusst in den Hintergrund gedrängt wird, fast verschwindet. Zweitens, dass der deshalb Rezeptive, in den diese Vorführungen Gefühlsentladungen bis zur Katharsis auflösen, sich dessen bewusst ist, einem Abbild der Wirklichkeit und nicht dieser selbst gegen-

überzustehen. Drittens erfolgt hier keinerlei Identifikation des Rezipienten 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 Objektivierung 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 - relativen - Loslösung von den sie erweckenden Ursachen und Anlässen steckt, eine Tendenz zur Selbstbespielung, die zu einer spontanen Mimesis der Mimesis führen kann. Diese muss also - vom Standpunkt jener Bedürfnisse, die wir hier analysieren - notwendig unfruchtbar werden. Das blosses, subjektiv bleibende Schwelgen in den eigenen Gefühlen, ihre gerührte oder ironisch, 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 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 allgemein und typisch wiederkehrenden ebenso wie die rein individuellen, auf Einmaligkeit gerichteten. Andererseits wurde hier eine Lösung 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 not-

wendig dahin führt, Gefühle und Empfindungen nicht bloss in ihrer inneren Beschaffenheit, sondern gerade in ihrer lebendigen Wechselwirkung mit der objektiven Wirklichkeit abzubilden; zur Poesie zu werden. Es breuch 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, uns bereits bekannten, radikal unbestimmten Gegenständigkeit 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 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 "neigert" 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 sich ruhenden harmonischen Schönheiten bis zum tragischen Pathos seines Fürsichseins reicht, wäre undenkbar ohne ein derartiges unerbittliches Ausschliessen einer grenzenlosen Reihe von noch so ausschägggebenden 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 Lebensnahe 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 behemmte Erfüllung, in völlig ungetrübter Reinheit zum Ausdruck bringen, weil sie die in dieser oft spontan stattgefundenen Mimesis der Wirklichkeit durch eine verdoppelte Mimesis vor allem von ihrer zweispaltigen Objektsgebundenheit radikal befreit. Indem in der gedoppelten Mimesis, in dem so entstandenen homogenen Medium der Töne, wo die abgebildeten Gefühle und Empfindungen durch die unbestimmte Gegenständlichkeit jede äussere Gegenstandsgebundenheit verlieren, sie sich völlig ihrer eigenen Logik und Dynamik entsprechend ausleben 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 schwachste Punkt einer Verhaltensart zum Leben war, die schwankende Beziehung der Gefühle und Empfindungen zur Objektswelt, in der Mimesis als unbestimmte Gegenständlichkeit zur Grundlage einer maximalen Evokationsfähigkeit des mimetisch bearbeiteten Lebensstoffes wird. Jeder weiss, dass das unentwirrbar scheinende Vermischtsein von Zufall und Notwendigkeit eines der grössten Hindernisse für eine befreiende gedankliche Orientierung in der Welt und erst recht für ein erlebnishaftes Heimatsgefühl in ihr ist. Nun schaffen die Tragödie aus der Ausschaltung des Zufalls, die klassische Novelle aus seiner Vorherrschaft Medien, in welchen die wahrheitgetreue Widerspiegelung der Wirklichkeit je eine für den Menschen sinnvolle, je eine ihm geistig und seelisch beheimatete Welt mimetisch darbietet.

Wie früher am Beispiel der Plastik, ist hier unschwer einzusehen, dass die gedoppelte Mimesis der Musik, die Abbildung der die Wirklichkeit abbildenden Gefühle und Empfindungen ihrer Grundstruktur nach sich nicht von den anderen ästhetischen Widerspiegelungsarten abhebt, geschweige denn, dass sie ihnen ausschliessend gegenüberstehen würde. Dass doch 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 welterschaffenden Künsten gemeinsam sind.

Die Musik konstituiert sich als selbständige Kunst, wenn diese Mimesis der vom Leben ausgelösten Empfindungen, also dieses Abbild eines Abbilds instandgesetzt wird, dieses sein eigentliches Objekt in seiner zu innerst eigenen Beschaffenheit, also losgelöst von der direkten Gebundenheit an dem im Leben hervorrufenden Anlass zu gestalten. Diese Loslösung kann nur begriffen werden, wenn wir sie in ihrer simultanen Absolutheit und Relativität betrachten. Sie ist absolut, indem die Musik eine eigene "Sprache" /im Sinne wie wir sie bei Behandlung des Signalsystems 1' bestimmt haben/ entstehen lässt, deren Eindeutigkeit, Widerspiegelungskraft und Ausdrucksintensität gerade darauf beruht, dass in ihr die "Zeichen" zur Wiedergabe konkreter Objekte des Lebens fehlen oder zumindest aufs äusserste abgeblasst sind. Die von uns aufgezeigten äussere wie innere Lage der Empfindungen im Gemütsleben des sich praktisch betätigenden wirklichen Menschen, des real existierenden ganzen Menschen, zeigt deutlich an, dass ihr restloses Sichausleben nur in einem Milieu, vermittelt 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 denen, wie wir eben gesehen haben, das hic et nunc ihres Auslösers und damit dessen konkretes, sozusagen

persönlich-biographisches Geradesosein vertilgt ist, wodurch die spezifischen Merkmale der Einzelheit aus dieser "Sprache" verschwinden; und 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 stimmungshaften Atmosphäre, es fehlt in ihr jenes eindeutige Formulieren, jene Abrundung nach "oben", die von der Kategorie der Allgemeinheit ausgedrückt wird.

Dennoch ist diese "Sprache" weder verschwommen, noch ein unartikulierte Stammeln von blossen Gefühlsausbrüchen. Die Besonderheit erhebt sich einerseits als offenkundige Verallgemeinerung über alles einzelne und drängt - eben durch diesen 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 den, bei richtiger Gestaltung sorgfältig gesichteten, Einzelheiten darstellen, 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, mittels eines spezifischen Stilisierungsprozess zum Besonderen konkretisiert werden, sondern die Besonderheit repräsentiert die in ihr erreichbare höchste Stufe des Inerscheinungtretens 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 Gefühlsevolution zum Ausdruck gelangt, wie in Bezug auf die Teile, auf die Momente, die sich zwar von der bestimmten Gegenständlichkeit des auslösenden Anlasses befreit haben, jedoch seine spezifischen Empfindungsfolgen unversehrt, ja durch Typisierung auf eine höhere Stufe der Individualisierung erhoben, in sich aufbewahren.

Mit alledem sind die Umrisse des spezifischen homogenen Mediums der Musik in grösster Allgemeinheit bestimmt. 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 das leitende, Evokationen erweckende Funktionieren 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 und bereits behandelten schiefen Konzeptionen vom Wesen der Musik, sowohl die von der - fast mystisch anmutenden - "reinen", objektlosen Subjektivität ihrer Wirkung, wie die ihres 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 dieses erst durch die volle kompositionelle Entfaltung dieser Eigenart wirksam werden kann, 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. Ton-systeme allgemein bekannt geworden, und wir waren zugleich, mit dem Erlebnis der atonalen Musik, zu Zeitgenossen der Entstehung einer neuen geworden. Und hier - geradeso wie in den anderen Künsten, - hebt das eine System das andere nicht in dem Sinne auf,

wie in der Wissenschaft eine richtigere Theorie eine sich als falsch und 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 Klänge. Davon aber ist das kompositorische Material so verschieden, wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. Nicht nur verängt 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, 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 zuseiner 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 anführen, wir beschränken uns auf einen von Ernst Block herangezogenen Fall: "...ist Beispielweise der glänzende und harte verminderte Septakkord, der einstmals 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 von scheinbar bloss formal angelegten homogenen Medium zum Erwecken der Evokation, zur hörbaren Erscheinung objektiviert wird, ist eine "Welt", eine 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 fürsichselnde Substanz überhaupt einzugehen, müssen wir nochmals darauf hinweisen, dass das, was wir Innerlichkeit, Seele /ohne Anführungszeichen/ nenne, 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 zu 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 Takts im menschlichen Verkehr, jedoch auch sozial gewichtigere Funktionen, wie z.B. das Indenvordergrundrücken der moralischen und ethischen Reaktionen und die 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 von sozialen Standpunkt erwacht. 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 auf die Musik als Erziehungsmittel ein sehr grosses Gewicht 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 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 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 Zuberei war, der Zentralfrage, und damit scheint der Entstehungsprozess der Musik als selbständiger Kunst vollendet. Wir sagen: scheint, denn, soweit unsere Kenntnisse reichen, sind in dieser Geschichte doch qualitative Sprünge enthalten; insbesondere der Sprung, der die Musik der letzten Jahrhunderte, als völlig selbständige 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 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 "freisetzt"; d.h. es entstehen

auf immer höheren Stufenleiter ökonomisch-soziale Verhältnisse, staatliche und klassenmässige Bindungen und Beziehungen etc., die das vom gesellschaftliche 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 - in steigendem Masse die Form einer Freiheit auf, bürdet dem Einzelnen als solchem Verantwortungen 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 objektiv die Zwangsläufigkeit und Gebundenheit eher zunimmt, als abnimmt. 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 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 Künste an einzelne historische Entwicklungsstufen eine idealisti-

sche Konstruktion ist, die beim Aufdecken einzelner wichtiger Zusammenhänge auch grosse Verirrungen für die Erkenntnis der wirklichen Entwicklung der Künste stiftet. Was Hegel letztthin meint, dass gewisse Perioden bestimmte Künste zu herrschenden erheben und dass ihre gesellschaftlich-geschichtliche Rolle in ihnen selbst bestimmte Möglichkeiten zu einer höheren Entfaltung bringt, ist ein richtiger und tiefer Gedanke, jedoch in die architektonische Konstruktion eines idealistischen Systems eingebaut, muss diese Konzeption den wirklichen historischen Ablauf gedanklich vergewaltigen. So gleich 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 den 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 richtig, "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 Linien von den Stanzien 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 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 Künstler in verschiedener Art -, bei Tin-

toretto, bei Greco, bei Rembrandt zum Vorschein gelangt. Dass diese grosse und die wichtigsten Zeittendenzen 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 Gegenreformation vorübergehend zu Siegern geworden sind. Natürlich repräsentieren sie gerade deshalb den Mittelalter gegenüber ebenfalls eine Steigerung der selbständig gewordenen Innerlichkeit, jedoch in einer von diesen Ordnungsmächten sorgfältig und raffiniert kanalisiert Weise, während bei den eben erwähnten Outsidern die neue Innerlichkeit in ihrer 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 nehme,, den Skandal des Luthertums verstärken könnte. 25/

Es ist bezeichnend, dass Romain Rollands 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 ihr Schleichwege, Sackgassen, Konflikte, Kompromisse, tragische Zusammenstösse ersparen kann, auch dort, wo solche für Dichtung oder bildende Kunst fast unabwendbar sind. /Man denke an das Schicksal Rembrandts./ Darum kann die allertiefste Musik sich mit höfisch-zeremoniellen Vorführungen vereinen, ohne am Zentralpunkt, 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 Vereinigung 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 zu 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 der Künst-

lers innerhalb seiner Zeit führen musste, wie dies beim späten Rembrandt der Fall war. Diese für die neue Musik so günstige Lage entsteht darauf, 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. Dass dabei die Gefühlsreflexe und darum die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten 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 den menschlichen Innerlichkeit existiert und wirksam wird. 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 weltliteraturisch Neue in diesem Roman ist, dass hier zum erstenmal die menschliche Innerlichkeit der Aussenwelt in selbsttätiger Gegnerschaft entgegengestellt wird. Natürlich gibt es schon früher, 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 seinen Inneren aufbaut und diese kämpferisch der äusseren gegenüberstellt, dass er bei jeder unvermeidlichen tatsächlichen Niederlage den siegreichen Feind immer wieder in die selbstgeschaffene innere Welt einbezieht, aus ihm einen Bestandteil der eigenen festgefügtten 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 einfügt. 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 blosser 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 unverlierbares Erbe aufbewahren, so wäre er einfach ein Narr. So ist aber in ihm die Berichtigung bestimmter Formen der Innerlichkeit dem einfachen äusseren Geschichtsablauf gegenüber verkörpert. *Victrix causa diis plaucait, 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 Aufsichgestelltsein, 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 zu einer Einheit, wie es die Wirklichkeit selbst für den Menschen bietet.

Gerade dies kann die Musik in künstlerischer Reinheit und Vollendung leisten. Nicht als einfaches oder starres Abgesondertsein, als Sichabsperrn 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 Gegenständlichkeit erhalten haben. Damit ändern sich alle Akzente des typisch neuzeitlichen Don Quixote-Schicksals: das welt-historisch 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 Kraft - selbst unter sonst ungünstigen Umständen -, zur wahren Grösse emporzuwachsen, ihre Fähigkeit 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 die Möglichkeit der praktischen Verwirklichung, unbekümmert um das historische Schicksal der in den Gefühlen verworren erhaltenen Forderungen, so weit sie im Leben zu Forderungen des Tages, ja der Epoche werden können, dieses Weltempfinden rein und ungehemmt zu einer gediegenen und kompletten "Welt" zu entfalten.

Es ist ohne weiteres evident, dass dies aus breiten ange-deuteten Gründen nur in der Musik möglich ist. Sie hat die denkbar tiefste und reichste innere Wahrhaftigkeit, indem sie diese Empfin-

dungen in einer rücksichtslosen Reinheit und inneren Vollendung ausstrahlt; sie ist zugleich völlig unreal, unmittelbar völlig unabhängig von den momentanen Stand der gesellschaftlichen Kämpfe, indem jene 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: ein durch die äussere Welt, durch ihr Ablaufstempo, durch ihre Entwicklungsstruktur etc. ungehemmtes 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 vom neuen Medium in ihrem ursprünglichen Geradesosein musikalisch reproduziert; sie sind wesentlich ihre Abbildungen. 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 Verblässen der unmittelbar wahrnehmbaren Gegenständlichkeit der Aussenwelt /die von allen anderen Künsten direkt gestaltet wird/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 dann vollenden kann, wenn ihre Inhalte gesellschaftlich-geschichtlich bedeutsame sind. Ihre soziale Schicksal spielt bis in die letzten Tiefen der Gestaltung hinein, aber eben nur als durch die Form bedingte und begrenzte - Innerlichkeit.

Es ist ein gleiches Vorurteil von 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 sich 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 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 innenwohnende 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 Objektwert, wie im "Don Quixote", vielmehr vorwiegend als innere Widersprüche der Innerlichkeit selbst, wobei in bestimmten Fällen das am Horizont noch so blass erscheinende Aeussere diesen Widersprüchen eine spezifische Färbung verleihen kann. Ist der letzthinige 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 enthalten: die sich in der Abbildung der Abbildung äussernde Innerlichkeit kann eine weltumfassende oder bloss partikuläre, eine tiefe oder 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 hier zumeist diese Umwandlungen weniger hemmen. Andererseits ist naturgemäss das Nachher der Wirkung weniger inhaltsbestimmt, auf bestimmte Inhalte orientiert. So ist die Musik dem Leben zugleich näher und von ihm entfernter 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 ihre Zuhörer unmittelbarer und mitreissender auf und ist zugleich in Bezug auf das Nachher der Wirkung weit weniger verpflichtend. Man will diese ganz eigenartige Stellung der Musik im System der Künste oft dadurch verwischen, dass man ihre Subjektivität mit 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, 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 nur die allerallgemeinsten Züge dieser Eigenart der musikalischen Wirkung, ihren kategoriellen 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-kategoriell kurz betrachten müssen. Wieder sehen wir, worauf wir in anderen Zusammenhängen bereits oft gestossen sind, dass jede Kunst das Produkt einer langwierigen gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklung ist und niemals zu den angeborenen, anthropologischen /oder gar ontologischen/ Eigenschaften des Menschen gehört. 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 könnte, 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 Sache 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, 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 unwehrscheinlich scheinen muss, dass die wirklich ersten Versuche nicht ein noch engeres Zusammen gezeigt hätten. Sogar bei einem künstlerisch so hochentwickelten Volk, wie die Griechen waren, stellt Th. Georgiades 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 /Choréia/, das bedeutet: "das Ganze von Gesang und Tanz". Das ist die Definition von Platon /Gesetze 654 B/. Auch eine Stelle bei Aristoteles /"Metaphysik" 1087 b/ zeigt, dass für die Griechen den 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 Massheiten 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."^{26/} 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 gefühlshaft

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 diesen langen Zeit in unlosbarer Gemeinschaft entwickelt, haben sich auf alle Gebiete des Lebens erstreckt, sich zum Ausdruck immer differenzierterer 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 objektivieren. Die Menschheit stellt sich, nach Marx, "immer nur Aufgaben, die sie lösen kann, denn genauer betrachtet, wird sich 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 Aesthetischen bekannt ist; die geht weit über die 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 Aufsichtgestelltsein sehr bestimmte innere Grenzen hat, d.h. das 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; einerlei ob ein solcher Auftrag höfischen oder kirchlichen Charakters ist. /Oper und Ballett einerseits, Messe, Passion etc. andererseits./ Diese Auffassung scheint jedoch, wenn sie den Anspruch auf restlose Erklärung erhebt, als Oberflächlich. 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 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 ruhig 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 Abart der Oper, eine Etappe in der Entwicklung der Musik. Aber auch eine völlig entgegengesetzte Erklärung, eine rein formalistische, dass nämlich der Komponist bloss die Klagenfarbe etc. der menschliche Stimme für sonst rein, immanent musikalisch abgeschlossene Zwecke gebraucht und dass die Bedeutung der dabei verwendeten verbalen Ausdrucksmittel als solche völlig irrelevant waren, 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 "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 konkret Seelisches offenbarende Wort oder durch die expressive Gebärde 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 weitaus 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 ausserst 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 anderen Gebieten entstammenden 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 Gebardensprache 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 in gesteigertem Masse jetzt nicht mehr geeignet ist, die neuen Empfindungen, die in der Musik laut werden, in eine ihr adäquate Gebardenwelt 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, 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 am strik-
 testen Sinne zu verstehen: dieser abstrakte Sinn wird keineswegs
 einfach vernichtet - sonst würde die Sprache ihre Kraft, Gegen-
 stände eindeutig zu bestimmen, verlieren -; er wird bloss einer-
 seits immer auf ein Subjekt bezogen, d.h. soll nicht bloss den Ge-
 genstand im Allgemeinen, sondern ihn in seiner sinnlich-seelischen
 Besonderheit, in seiner einmaligen Verknüpftheit mit anderen Gegen-
 ständen, mit Menschen, Beziehungen von Menschen zum Ausdruck brin-
 gen und auch dies immer unzertrennbar an eine bestimmte Subjektivität
 gebunden. /In Lyrik und Epik wird diese vom Dichter oder vom
 Erzähler verkörpert, im Drama 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 Wort, ja oft ein Übergewicht
 von dieser: die Worte, die Sätze erhalten eine spezifische, ein-
 zigartige und doch typische Atmosphäre, eine Aura der Empfindun-
 gen, die sie auslösen, von denen sie ausgelöst werden. Selbstver-
 ständlich knüpft die Musik an diese dichterisch transformierte Spra-
 che an, es wäre jedoch eine unzulässige Vereinfachung, hier ste-
 hen zu bleiben und zu glauben, eine dichterische Sprache allein wür-
 de ausreichen, der Musik jenen Verdeutlichungsgrad ihrer unbestimm-
 ten Gegenständlichkeit zu 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 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 eine endgültig geform-
 ten Dichtertext ist wahrnehmbar, dass auch diese Musik in ihrer
 Gestaltung weit über jene Aura, jene seelische Atmosphäre hinaus-
 geht 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 vor Abbildern. Die grössten Dichterworte
 sind, 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 verbal-verdeutlichende Unterlage 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 Sichausleben 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 entzweiggeschnitten werden. Denn in den Passionen, Oratorien etc. von Bach und 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 in ungestörter Selbständigkeit, ohne unmittelbare Rücksichtnahme auf das Vorgehende 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 stimmungsmässig in Betracht ziehen 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. 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 Ausdrucksnotwen-

digkeiten der Musik. Romain Rolland beschreibt in pittoresker Zu-
spitzung die so entstehende Lage: "Wir finden bei dem italienischen
Publikum des 18. Jahrhundert eine nicht zu überbietende Gleichgül-
tigkeit für die dramatische Fabel; bei dieser vollkommnen Unbe-
kümmertheit um das Thema kommt man leicht dahin, den zweiten oder
dritten Akt einer Oper vor dem ersten zu spielen... Und doch begei-
sterte dasselbe Publikum, dem das Drama gleichgültig war, sich ge-
radezu frenetisch an irgendeiner dramatischen Stelle, losgelöst
aus dem Ganzen 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."29/

Das Wort Lyrik soll hier möglichst breit und nicht pe-
dantisch-engherzig verstanden werden. Romain Rolland und seine
Quellen meinen damit gerade das musikalisch Wesentliche an der Mu-
sik, das, was wir das restlose Sichausleben der Empfindungen ge-
nannt haben, ihre streng logische Ordnung im Leiten von Erfüllung
zu Erfüllung. Und würde man die textlichen Grundlagen der späteren
grossen Werke von diesem Standpunkt analysieren, so würde man in
oft vertiefter und verinnerlichter Form auf dasselbe Problem stos-
sen. J.V. Widman hat aufgezeichnet, wie Brahms sich eine solche
Grundlage für eine geplante Opernkomposition vorgestellt hat: "Vor
allen schier ihm das Durchkomponieren der ganzen dramatischen Un-
terlage unmöglich, ja schädlich und unkünstlerisch. Nur die Höhe-
punkte 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, anderer-
seits sei auch der Komponist unbehinderter ganz nur den Intentionen
seiner Kunst zu leben, die doch eigentlich an schönsten er-
füllt werden, wenn er in einer bestimmtern Situation musikalisch
schwelgen und z.B. in irgendeinem jubelnden Ensemble sozusagen ganz
allein zum Worte kommen könne. Dagegen sei es eine für die Musik
barbarische Zumutung, einen eigentlichen dramatischen Dialog durch
mehrere Akte hin mit musikalischen Akzenten begleiten zu sollen."30/
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 richtigen Hintergrund zum Aufschwung und zum Absturz der grossten 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 halt, 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 letzte Range Stille vor dem Sturm, in der Oper wird er restlos von der Flut der Affekte, die Jagos Verdächtigungen entfachen, mitgerissen, verliert jede sinnlich-seelische Selbständigkeit.^{31/} Wir können hier unmöglich auf Details eingehen, obwohl auch dieses 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 innig Vereinten bis zu Mord und Selbstmord rein im homogenen Medium der restlos ausklingenden Empfindungen und Leidenschaften auf Grundlage des unbedingt notwendigen Minimum der verursachenden Auslöser zum Ausdruck gelange.

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 gren-

zenlosen Reichtum an Abstufungen Prudiziert, die diese Musik ihre Beziehung zur gedoppelt abgebildeten Objektswelt 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 zur - höchst relativen - Bestimmtheit durch das Einarbeiten in die 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 rein musikalisch gestimmte Gegenständlichkeit ergibt die ganze Reihe dieser Differenzen der unbestimmten überhaupt keinen Unterschied: genau dieselben - allerdings sich musikhistorisch entwickelnd 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, seelischen Gehalts zum Lichte drängen, kann diese Problem auch für die Entwicklung der Musik selbst nicht als gleichgültig betrachtet werden. Man muss jedoch zugleich begreifen, inwiefern und wie weit es die ästhetische Beschaffenheit der Werke bestimmt. Aus den obigen Feststellungen folgt von selbst, dass der Stil einer Periode, einer Künstlerpersonlichkeit, der Phaes 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 misst sich der Verfasser keine Kompetenz an. Es spricht ^{auch} dagegen, dass die hier behandelte Differenzierung sich auf jene Musikwerke ausdehnt, die für den Ausdruck ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit keinerlei Verbindung mit Wort oder Gebärde suchen. Angefangen von den sicheren künstlerisch ernst gemeinten, auf eine spezifische Determination der musikalisch abgebildeten und gestalteten Empfindungen hinzielende Beziehungen einzelner Werke /Eroica, Pastorale, Appassionata etc./ geht diese Bewegung so weit, dass sie sich im 19. Jahrhundert als besondere Richtung, als Programmusik 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 für die bildenden Künste. In beiden Fällen muss die ästhetische Aussage des Werks vom auditiven bzw. vom visuellen Standpunkt klar, tief, reich, originell, gegliedert etc. 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 ausüben 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 mehr oder weniger als Inhalt, Intensität, Richtung etc. der musikalisch abgebildeten Gefühle 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.

Eine rein formalistische Betrachtung der Musik kann zwar die unbestimmte Gegenständlichkeit für irrelevant, für eine Folge von blossen - zufälligen - Assoziationen beim Hören des Werks ansehen; dies zeigt aber nur an, dass eine rein psychologische Auffassung der künstlerischen Prozesse ausserst problematisch ist. Denn nur formell-psychologisch ist das empfindungsmässig Inhaltliche im Erlebnis der Musik eine blosser 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

eindringt. 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 nicht wesentlich stärker und tiefergreifend sind, als in 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 neu reproduzierte *tua res agitur* ein zentrales Moment, ja ein wichtiges Kriterium des Lebendigseins, des Unveraltetbleiben der Kunstwerke bildet, sind Abweichungen im rezeptiven 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 erst teils in der typologischen Analyse der ästhetischen Verhaltensarten, teils im historisch-materialistischen Teil der Aesthetik konkret behandelt werden. Diese Zusammengehörigkeit - bei begrifflicher und praktisch-rezeptiver Trennbarkeit - der bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit in der Musik hat zur Folge, dass die authentischen, 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 einem Vorbeigehen an dem eigentlichen Gehalt, an der echten Formenwelt führen. In jedem einzelnen Fall kann nur ein - instruktives oder kulturell-musikalisch erzogenes - Taktgefühl über den Deutlichkeitsgrad in der Anwendung solcher Andeutungen entscheiden, da auch objektiv der Deutlichkeitsgrad den 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 Sinn entstellende Überstimmtheit oder in eine falsch gesteigerte Unbestimmtheit verborgen werden. Aber diese originäre Bestimmtheit ist deshalb keineswegs irrational: des Erlebtwerden /und auch die transformierte Aussage über sie/ kann sich ebenso annähern, wie in jeder anderen Kunst und die von Künstlern angegebene näheren Bestimmungen, wozu auch die Programme gehören, können hier, ebenso wie in jeder anderen Kunst diesen Prozess der Annäherung eine Richtung geben, ihn fördern.

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, ohnedeshalb, 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 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 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 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,

ihnerschütternden, ihn durch Grosse 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 ihrem Nachher dann ins Ethische umzuschlagen.

Die Musik unterscheidet sich auch in der Katharsis dadurch von den anderen Künsten, dass nicht die Wechselbeziehung 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 ermöglicht. 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 Übergang auf das Nachher weitaus schwieriger. Da etwas sonst überhaupt nicht Erlebbares erlebt wird - nicht eine Steigerung sonst schwächer und zerstreuter vorhandener Erlebnisse, 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. Diesen Problemkomplex haben wir im Zusammenhang mit der Katharsis im Allgemeinen bereits behandelt.

Nicht entgegenwirkende Hemmungen verursachen diese Vieldeutigkeit der Katharsis, sondern eine bestimmte Richtungslosigkeit der Empfindungen selbst, ohne eindeutiges Fundiertsein in der Objektswelt, 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 Hinundhergeworfensein zwischen unwiderstehliche Hingezo-

genheit und tiefes Misstrauen bei Kierkegaard oder Nietzsche verständlich. Bedeutende, mit der Musik tief verbundene Schriftsteller der 20. Jahrhunderts drücken diese Zwiespaltigkeit der musikalischen Katharsis oft sehr prägnant aus. Der Faustusroman 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 Gebiet - Sören Kierkegaard, ein grosser Krist, hat das am Überzeugendsten ausgeführt in seinem schmerzlich-enthusiastischen Ausatz über Mozarts Don Juan. Sie ist christliche Kunst mit negativen Vorzeichen. Sie ist berechnete Ordnung und chaoträchtige Wider-Vernunft zugleich, an beschwörenden, inkantativen Gesten reich, Zahlenzauber, die der Wirklichkeit fernste und zugleich die passionierteste der Künste, abstrakt und mystisch."^{32/} Zweifellos sind solche Betrachtungen unmittelbar von den gesellschaftlich-geschichtlichen Ereignissen speziell in Deutschland hervorgerufen; ihre direkte Beziehung auf die Musik ist jedoch keineswegs zufällig, drückt vielmehr die besondere Problematik der musikalischen Katharsis in einer Zeit aus, die einerseits die grössten Klarheitsforderungen an die sich moralisch zu bewahren wollenden Menschen stellt, die aber andererseits die Faszination der Unbestimmtheit der Musik gleichzeitig in die Höhe treibt.

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 weitergehend davon bestimmt, 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 sie 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 noch einmal andeutend geschildert werden. Für uns hier bloss ihre Folgen für die Musik wichtig. Der private

Mensch, das Individuum als solches, hat nämlich auch objektiv-gesellschaftlich und demzufolge als Subjekt 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 lebt der privat gewordene Mensch in scheinbarer Unabhängigkeit vom Geschick der Allgemeinheit sein Leben für sich: seine Gedanken, Taten und Empfindungen scheinen sich nicht 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 revolutionäre Periode letzten Endes den 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 in ihr muss sich deshalb in einer zwiefacher Weise äußern. Sie kann alle Empfindungen freisetzen, bis in ihre letzten Konsequenzen führen, die aus der immer tieferen, immer tragischer 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 auch 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 eigenartige, in solcher Intensität noch nie vorhandene Katharsis, die die neuzeitliche Musik zu entfachen fähig ist, Aus derselben gesellschaftlichen Lage und ihren Auswirkungen auf die Musik folgt jedoch eine völlig entgegengesetzte Art der Freisetzung der Empfin-

dungen. Da das private Individuum infolge seines unmittelbaren Auf-sichselbstgestelltheits gerade empfindungsmässig rein ins Private geworfen wird, kann der Akt der Befreiung, 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 der 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 entstandene 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 Troll: "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 avantgardeistischen 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 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 ungeduldigen Dekrete der Sektierer es sich vorstellen, da die Entstellung der marxistisch-leninistischen Weltanschauung in der Stalinschen Periode und in ihren Folgen und dadurch der abnehmende Wirkungsradius ihres realen 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 Revivisionismus 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 wie Melodien, Akkorde, Harmonien etc. aus einem Gebiet ins andere hinüberwechseln 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 des eine "Welt" schaffenden Charakters 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, das jedes echtgeborene Werk der Musik eine "Welt" schafft, ist die tiefere ästhetische Begründung sowohl für das Ablehnen einer jeden formalistischen Betrachtung, wie jener Theorien, die in ihrem Erlebnis eine quasimystische Verschmelzung von Hörendem und Gehörtem erblicken. Die wirklich tiefe Wirkung der Musik besteht gerade darin, dass sie den Rezipienten in ihre "Welt" einführt, sie in sich leben und sie leben lässt, aber bei dem intimsten Eindringen, bei der vehementesten Freisetzung der Empfindungen handelt es sich immer um eine "Welt", die dem Ich des Rezipienten als eine von ihm verschiedene, als gerade in dieser spezifischen Verschiedenheit für es bedeutsame gegenübersteht. Den Charakter als fürsichseiende "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 ihre letzten Konsequenzen zu entfalten fähig sind, kann eine "Welt" im Sinne der Kunst ent-

73

stehen. Konsequenz, Originalität, Kühnheit, Abgeschlossenheit etc. in der Formgebung entspringen aus dem Ringen des Künstlers, dieses umfassende Geordnetsein in seiner Besonderheit adäquat auszudrücken.

Welche Empfindungen es fordern und ertragen, dass aus ihnen eine "Welt" entfaltet werde, ist vor allem eine gesellschaftliche Frage. Die alten Volkslieder, Volkstänze etc., die eine extensiv wie intensiv äusserst 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 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 Partikularen wird diese ins platt oder geschmacklerisch Banale herunterziehen. Diese Priorität des menschlichen Gehalts, diese Bestimmung der Form als Ausdruck des jeweiligen konkreten Gehalts und seiner Besonderheit teils 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 echt und anecht von künstlerisch-technischen Kriterien aus so genau ziehen wie in der Musik.

MTA FIL. INT.
Lukács Archí

II.

Architektur

Neben der Musik ist die Architektur die einzige "welt-schaffende" 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 dehalb mehr als verständlich, obwohl es, wie sogleich gezeigt werden soll, sachlich unhaltbar ist, dass insbesondere die spekulative Aesthetik auf die Parallellität von Musik und Architektur ein grosses Gewicht gelegt hat. Die einflussreichste Formulierung dieses Standpunkts finden wir bei Schelling; siene ideologischen Nachwirkungen sind auch beim alten Goethe, gelegentlich sogar bei Hegel zu beobachten. Den Ausgangspunkt Schellings bildet seine naturphilosophische Grundkonzeption, wonach die Künste in eine reale - Musik, Malerei und Plastik - und in 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 abgeleitet; so wird die Architektur eine "erstarrte" musik. Und ebenso wie dieser Ausbruch nicht mehr al ein geistvolles Apercu ist, ebenso sind seine Konkretisierungen bloss 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 beider Künste. 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. Folgenschwerer ist der ihnen zugrundeliegende Hauptgedanke: die Begrenzung der Architektur 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, müs-

sen eine naturphilosophische Fundamentierung erhalten. Das ist natürlich beim Schelling der Identitätsphilosophie noch keineswegs pejorativ gemeint. Immerhin entsteht daraus in jeder idealistischen Weltanschauung notwendig eine hierarchischen 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.^{3/} Schopenhauer, der das System der Künste vielfach nach ganz anderen Prinzipien konstruiert, sieht in der Architektur die Objektivierung "von jenen Ideen, welche die niedrigsten Stufen der Objektivierung des Willens sind." Konkret kommt er damit natürlich einer wesentlichen Seite der Architektur näher als Schelling, indem er die eben angefügte Bestimmung so verdeutlicht: "nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfsten Sichtbarkeit des Willens, Grundbasistone der Natur; und dann neben ihnen das Licht, welches in vielen Stücken ein Gegensatz jener ist."^{4/} 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 Architektur zwangsläufig die unterste Stufe zufällt. Bei Schopenhauers hochgespannter Meinung über das Wesen der Musik, verschwindet damit natürlich auch der Schelling'sche 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 Gesetzlichkeit /auf deren richtige Einschätzung wir im Laufe dieser Darlegungen noch ausführlich zurückkommen werden/ wirkt sich noch bis in die Hegelsche Aesthetik aus.

Bei dem historischen 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 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, wenn er deren abstrakten Charakter energisch betont. Diese richtige Tendenz 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 Tatsachen zur Zeit der Abfassung seiner Aesthetik wenig oder überhaupt nicht bekannt. So die Höhlenmalerei, die eine, wenn auch einseitige und problematische, aber hochwertige malerische Kultur zeigt, und zwar auf einer Stufe, wo es noch nicht einmal ein vor-künstlerisches 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 Stellung zu den Anfängen der Kunst, deren Berechtigung gegen ein einfaches Hinüberwachsen physiologischer oder anthropologischer Tatbestände 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 Abstufungen innerhalb ihrer Annäherung zu der ihnen adäquatesten Verwirklichung kennen, aber keine wirkliche Genesis, keine echte Geschichte besitzen können. Die ästhetische Idee, sowohl die der Kunst im Allgemeinen, wie 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 Bestimmungen; allerdings - nach Hegels bekannter allgemeiner Geschichtskonzeption - in einer bloss abstrakten Form, sodass die spätere Entwicklung nur darin bestehen kann, das abstrakt und implicit Verhandene ins Konkrete und explicite zu verwandeln.

Damit wird vor allem eine Erkenntnis der wirklichen historischen Genesis der einzelnen Künste methodologisch unmöglich gemacht; da wir uns mit dieser Frage früher in anderen Zusammenhängen ausführlich beschäftigt haben, können wir hier auf ihre Behandlung verzichten. Noch wichtiger - speziell für das Problem der Architektur - ist, dass das fertige Vorhandensein ihrer ästhetischen Idee von Anfang an, wenn auch bloss abstrakt und implicit, notwendig falsche Maßstäbe für die Beurteilung sowohl das Anfangs wie der späteren Etappen liefert. Das heisst, dem Beurteiler 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 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 - in unbewusst gebliebenen Gegensatz zu seinem eigenen, oft echt historischen Bestrebungen - eine allgemeine Tendenz des philosophischen Idealismus an. Sogar bei Kunstbetrachtern, wie Riegl oder Worringer, die in keinerlei unmittelbaren Beziehungen zu Hegel standen, kann man immer wieder solche, die besonderen historischen Tatbestände verzerrenden voreingenommenheiten finden. Bei Hegel selbst erwächst daraus eine Dialektik für die Periodisation der Architektur, die, wie bei ihm oft, auf eine richtige 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 Selständigkeit /Aegypten/, das Dienen, 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 es ist zwar richtig, dass seine drei grossen Perioden

der Kunst /symbolisch, klassisch, romantisch/ streng genommen nur bis zum Mittelalter reichen, und die Neuzeit für Hegel eine Periode ist, in welcher der Begriff /Philosophie/ die Anschauung /Kunst/ und Vorstellung /Religion/ in der Herrschaft 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 bringt dagegen die Darlegung bei der Gotik jah ab, als Zeichen dafür, dass die Pseudosynthese dieser Hegelschen Widersprüchlichkeit ihre inneren Möglichkeiten vollständig erschöpft hat.

Dabei ist es fraglos, dass die Elemente dieser Widersprüchlichkeit - abstrakt allgemein betrachtet - ein Zentralproblem der Architektur treffen. Der Widerspruch und die Einheit der Widersprüche in der Dialektik von "ausserer", aussenkünstlerischer und rein ästhetischer Zweckmassigkeit 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 wird bei ihm die "Selbständigkeit" der anderen Künste idealistisch überbetont und ihrer Form und ihren Gehalt bestimmende soziale Auftrag theoretisch unterschätzt. Bei einer richtigen Proportionierung dieser Bestimmung, wie das in unseren Betrachtungen wiederholt 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 der in diesem Zusammenhang innewohnenden Widersprüchlichkeit im Werk selbst; etwa "Onkel Toms Hütte" oder "Die Waffen nieder!" als mittelmässige oder schlechte Romane, die eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe 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 äusserästhetische Zwecksetzen ins Ästhetische umschlagen soll, gerade die grundlegenden ästhetischen Probleme der Architektur übersprungen. Der allgemeinste Ausgangspunkt ist freilich richtig. Die ästhetische Aufgabe der Architektur besteht nach Hegel darin, "die äussere unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, dass dieselbe dem Geist als kunstgemässe Aussenwelt verwandt wird."^{6/} Wenn dies jedoch in die 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 heraufzubilden"^{7/}, so entsteht nicht nur eine gewisse Verengung ihrer Aufgabe als Bedienen 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 "unorganische Skulptur" wird zum Teilmoment einer idealistisch-hierarchischen Systematisierung der Künste, in welcher gerade das spezifisch Ästhetische der Architektur verlorenggeht, denn - wie es 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."^{8/} 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 ausarten mussten. Eine Polemik gegen solche Anschauungen war nicht nur darum unvermeidlich, weil sie in der Gegenwart noch eine gewichtige Anhängerschaft haben, auch nicht weil, wie bereits angedeutet, 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 nur der physiologischen und anthropologischen Beschaffenheit des Menschen einfach gegeben sein. Mit einem Wort: es handelt sich auch hier um das Problem, dass das Ästhetische 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, ist für die Ästhetik weit immer mehr als eine bloße Angelegenheit der Faktizität. Diese selbst ist freilich von Archeologie und Ethnographie längst in unserem Sinne entschieden. Es kommt jetzt nur darauf an, aus diesem undisputablen Tatbestand die entsprechenden philosophischen Forforderungen für die Ästhetik, 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 durchtränkten Praxis zu erfüllen - von Anfang an bestimmte Elemente des Ästhetischen enthalten. Mag die Mimesis 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 ästhetischen Charakters sein. Das ist bei den ersten Bedürfnisbefriedigungen auf dem Gebiet des Bauens nicht der Fall. Um von dem gefundenen, nicht gemachten, höchstens etwas adaptierten Höhlen gar nicht zu reden, auch die ersten selbstgebauten 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 ausgelöst wird und die - eben als 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 Geformtheit 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 Strom 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 Gestaltete zu einer "Welt" ausweiten und verinnerlichen, noch könnte sie auf den ganzen Menschen mit seinen vom reichhaltigen Leben auferzogenen Gedanken und Gefühlen eine ästhetische Wirkung ausüben. Solche an sich, im Leben selbst auseinanderstrebende Empfindungen müssen jedoch mit der Zeit - der Periode der Genesis einer Kunst - zu einem bestimmten Brennpunkt konvergieren und von

der gesellschaftlichen Entwicklungstendenz, die die Besonderheiten eines solchen Brennpunkts bestimmt, im Sinne des so entstehenden sozialen Auftrags homogenisiert werden. Ihre ursprüngliche Heterogenität wird dann zum Element der Spannung innerhalb der neuen, auf diese Weise wirksam gewordenen Einheit, macht aus dieser eine Einheit von fruchtbaren Widersprüchen. Erst wenn das aus den Bedürfnissen des Lebens herauswachsende, von den möglichen Erlebnissen darin jedoch durch einen qualitativen Sprung getrennte homogene Medium einer Kunst sich so konstituiert hat, kann gesagt werden, dass ihre Genesis abgeschlossen ist. Die von der Kunstgeschichte reichlich belegte 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.

Wenn wir nun diesen Prozess bei der Architektur philosophisch verfolgen wollen, so kommt es darauf an, wie die Gestaltung eines solchen, auf den Menschen bezogenen, also anthropomorphisierend und doch objektiv vorhandenen und erfassten Ramus als erfüllbares gesellschaftliches Bedürfnis 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 Feststellung Hegels hingewiesen, dass die vertikale Axe im Koordinatensystem eines jeden solchen Raums in die Richtung des Erdmittelpunkts weist, dass also dem unmittelbaren Raumerlebnis des Alltags eine - in der Unmittelbarkeit unaufhebbare - geozentrische, anthropomorphisierende Tendenz innewohnt. Dass die lebenswichtige Wendung im Menschenwerden des Menschen, der Aufrechte Gang diese weiter verstärkt, ihre Unaufhebbarkeit befestigen muss, ist ohne weiteres evident. Mit der differenzierteren Wechselbeziehung des Menschen zu seiner Umwelt - die eine sich steigernde 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 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 bilden.

Die Bedürfnisse der Praxis führen relativ bald über diese naiv und spontan anthropomorphisierende Position hinaus. Wir haben in früheren Betrachtungen sehen können, dass die desanthropomorphisierende Betrachtung des Raums, 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 unlosbar 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./ Natürlich geht die Entwicklung der desanthropomorphisierenden Raumauffassung 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, Umso mehr als die technische Ausbildung des Bauens, die vorerst mit den ästhetischen Problemen und Prinzipien der Architektur nichts zu tun hat, 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^{9/}, wobei natürlich auch hier nicht vergessen werden darf, dass ihre objektive Tendenz, selbst in den empiristischsten, tastendsten Anfangsversuchen bereits eine desanthropomorphisierende ist. Daraus folgt, 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 ihre Formungen von diesen ausgehen; was sie ihnen beifügt, ist "bloss" eine ästhetisch entsprechende Erscheinungsweise, wodurch diese - ohne ihre Wesensart als wissenschaftlich erfasste 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 Emotionen, die vom ursprünglichen, noch ausserästhetischen Bauens ausgelöst werden, sind vielfach mit jenen identisch die jede anfängliche Betätigung, als Arbeit und Arbeitsergebnis erweckt, nämlich vor allem Freude und Stolz über ein, wenn auch noch so partielles Beherrschen der Natur und über die parallele Entfaltung der eigenen Fähigkeiten. Im sehr früh entstandenen Geräteschmuck drückt sich diese Emotion mit grösster Vielfältigkeit aus; freilich wird hier das Wesen der Sache dadurch bestimmt, dass ihr Ausdruck nicht über einen ornamentalen Schmuck hinausgehen kann. Immerhin muss das dadurch entstandene Erwecken und Erzielen von Empfindungen für unser Problem umso mehr als menschliche Voraussetzung berücksichtigt werden, als im Laufe einer solchen Entwicklung Gegenstände und ihre Bearbeitung zu bewussten Auslösern solcher Empfindungen werden können, die allerdings oft jene bei ihren gewöhnli-

chen 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 Vervielfältigung und Verfeinerung der Werkzeuge und Vorrichtungen ausgelöst. Aber gerade der Geräteschmuck zeigt, dass dabei, diesen 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 verstandesmassig 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, die Räume gestalten würden. Von den zweidimensionalen Ornamenten führt oft auch 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 zweidimensional 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.^{10/}

Auf einer solchen generellen Lebengrundlage entstehen jene ausserästhetischen, vorästhetischen Emotionen, die unmittelbar an den Raum und an die Vorstellungen über ihn 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 Emotionen der Freude über die erlangte Sicherheit und Geborgenheit auslösen muss. Ist er Produkt der eigenen Tätigkeit, wird etwa das Gebäude, bzw. die Siedlung durch eine noch so primitive Umzäunung vor den schädlichen Tieren, vor den Feinden geschützt, 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 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 wir höchstens 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 Betätigung 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; 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 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 deutlicher 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,^{11/} die sich vorerst in den grossen Flussregelungsgebieten Vorderasiens, Aegyptens etc. abgespielt hat, vollzogen. Die Entwicklung der Produktivkräfte hat

anStelle der kleinen Dorfsiedelungen der Neustenzeit grössere Städte ermöglicht und erzwungen. Damit erwachsen die Bauten zu einer bis dahin unvorstellbaren quantitativen Grosse. Die quantitative Veränderung enthält jedoch auch qualitativ Neues: wenn etwa an die Stelle von Palisanderzäune gewaltige Steinmauern als Schutz der Städte 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 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 Nutzbauten. 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 sie knüpfende bloss Assoziation, vielmehr eine notwendige Folge solcher Baumassnahmen, da ja schon im Alltag die objektive und subjektive Sekurität 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, wie 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 im geschilderten einfach-praktischen Fall von Stadtmauern, so ist es klar, dass dort, wo das Gebäude

magisch-religiösen Zwecken dient, die ihren 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 Baus 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 grossere Rolle gespielt haben, als auf der 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 Hügel, 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 herauswuchsen."^{12/} Wir lassen hier die Frage offen, wie weit diese mimetischen Formen in solchen Fällen doch zu einer architektonischen Ramlösung beitragen, oder diese, wie Worringer meint, verhindert haben, über ihren mimetischen Charakter bleibt aber kein Zweifel bestehen. Oder wenn Gordon Childe bei Betrachtung der sumarischen 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.

Lehreich für den Übergang von bloss praktischen /auch magisch-praktischen/ Nutzbauten zur echten Architektur ist das Bei-

spiel von Stonehenge aus der frühen Bronzezeit, dem Scheltema eine ausführliche Betrachtung widmet. Da er, wie wir gesehen haben, die 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 ihrem 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 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 schon der Altarstein, die grossen Zugangsstrassen hinweisen, eines Raums, der für die Kollektive als Schauplatz der Evokation bedeutsamer gemeinsamer Erlebnisse ist. 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 liegt

also in prägnanter Weise ein anfänglicher Fall vor, bei welchem die geweckten Emotionen nicht bloss gewissermassen bei Gelegenheit eines Raumbildes 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 Schwerkraft und Starrheit des tragenden Materials zumindest gestellt ist, /Querbalken auf dem Pfosten/, allerdings ohne die Möglichkeit zu besitzen, die Dynamik 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 ist, 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 des 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-ästhetisches 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 alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur: ihn auf mannigfaltige Weise vollkommen deutlich hervortreten zu lassen ist ihre Aufgabe. Sie löst solche, indem sie jenen unverfügbaren Rechten den kürzesten Weg in ihrer Befriedigung benimmt, und sie durch einen Umweg hinhält, wodurch der Kampf 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 energisch 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 zwar hier und später in richtiger Weise davon, dass die abgebildete Wirklichkeit in der Architektur, "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 wissenschaftlicher /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 Aesthetischen anerkannt wird.^{16/} Diese Totalität muss jedoch bereits in der - wissenschaftlichen - Konstruktion des Bauwerks un-

bedingt 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 aus gefasst wird, führt es in beiden Fällen zu negativen Ergebnissen. /Auf den ästhetischen Zusammenhang dieser Kategorie kommen wir alsbald zu sprechen./ Diese Betrachtungen leiten zum 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 auf den vielfach variierten, gegliederten, gesteigerten etc. Wechselwirkungen dieser Kräfte kann eine in sich geschlossene, auf sich selbst gestellte, wahrhaftlich 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 unwahrscheinliche Höhe der Gestaltung erhielten, ohne infolge der objektiven Umstände ihres Entstehens die Totalität einer Werkvollendung erreichen zu können.

Wenn wir uns nun den Problem 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 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 erfahren im Laufe einer langwierigen Entwicklung grosse Umwandlungen. Sehr vieles, was ursprünglich magischer Ritus und damit ein Element des Hangenbleibens am Alten war, verwandelt sich allmählich teils in eine gegliedertere, reichhaltigere und beweglichere religiöse Zeremonie oder wird gar 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 Geschützte, seine Entfaltung, die Gewöhnung der Menschen an eine Sicherheit schafft einen Spielraum für Erlebnisse, der sich immer mehr auf das ganze gemeinschaftliche Leben der Menschen ausdehnt. Dass diese Ausbreitung, 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 Stappen prägnant und einleuchtend zusammenfasst, betrachtet den Pantheon in Rom als den "ältesten erhaltenen, völlig geschlossenen Innenraum von wahrhaft bedeutenden Dimension und offenbar künstlerischen Absichten", wobei er darauf hinweist, dass offenbar unter den Diadachen bereits ein entschiedener Fortschritt in der Richtung auf Ausbildung von Innenräumen geschehen ist.^{17/} Es ist von unserem Standpunkt ganz nebensächlich ob kunsthistorisch die Annahme Riegels vollgültig ist, oder die

Priorität des Pantheons zu Gunsten eines anderen Gebäudes bestritten wird. Sicher ist, dass weder Ägypten, noch das klassische Griechenland Innenräume in diesem eigentlichen Sinn kennen, dass also eine lange, variierte, mächtig produzierende Entwicklung des Außenraums der des Innenraums vorangegangen ist.

Allerdings würde dabei die Geschichte viel mehr Übergänge für beide Probleme aufdecken, als die interessante 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 gefliessentlich 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, kubisch messbarer Raum" erscheinen muss, "nicht als unendlicher Tiefraum zwischen den stofflichen Einzeldingen."^{18/} Uns scheint, obwohl Riegl hier bewussterweise von 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 Riegelschen Feststellungen ^{beziehen} sich sinnvollerweise 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 eine 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 einer räumlichen Führung der Menschen werde. Wäre auch die primitivste Architektur bloss "kubisch", so könnte sie keine Kunst sein, wie etwa die Steinblöcke, die die ältesten 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 Widersprüchlich-

keit der dargestellten Bewegung; die Dialektik des Jetzt, als fixierten Zustands, ist in ihr untrennbar von seiner 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 Umstandern ist es ohne weiteres einleuchtend, dass Riegls Betrachtungen über die Zweidimensionalität unmöglich für die Architektur 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 erwacht die positive architektonische Raumfassung. 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 angereicherten ausbilden. 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,"^{19/} bis zu dem

von ihm richtig geschilderten und analysierten Pantheon.

Alla diese Momente der Genesis ergeben in ihrer dynamischen Totalität die Möglichkeit, das ästhetische Wesen der architektonischen Raums begrifflich zu formulieren. Um jedoch dazu einen konkret-anschaulichen Ausgangspunkt zu finden, wollen wir uns die ausgezeichneten Betrachtungen Leopold Zieglers über Brunelleschis Kupel 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 Bauwerks, als sie durchs äussere Raumbild eine überzeugende und bezwindende Anschauung von ihr empfängt... Die Kupel der Santa Maria del Fiore erregt also deshalb so unaussprechlich gestüttigtes Wohlgefallen, weil sie das konstruktive Gesetz der Überwölbung in einer Raumanschauung, in einem formalen Rhythmus von letzter Vereinfachung und Gedrangtheit zu Ausdruck bringt. Dieser Rhythmus des Baukörpers, dieser in Anschaulichkeit umgesetzte statisch-mathematische Gedanke ist genau das, was aus einem konstruktiv richtigen Werke ein Gebilde der Kunst macht."^{20/} Wir haben diese Darlegungen deshalb 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, desanthropomorphisierend 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 komplizierten Maschine - auch wenn es für die unmittelbar-sinnliche menschliche Visualität ein völliges Chaos darbietet.

Es muss deshalb, um die hier entstehende Eigenart der Architektur von Standpunkt der Aesthetik klar ins Licht zu stellen der Unterschied zu den "mathematischen" Charakter der Musik scharf hervorgehoben werden. Jedes Musikwerk ist als einheitliches Ton-system 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 unaufhebbar 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 vieler modernen Auffassungen /z.B. Bauhaus/ liegt gerade darin, in der objektiv-technologischen Konstruktion eines Bauwerks, wenn sie als solche gelungen ist, etwas selbstverständlich Aesthetisches 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 das Weglassen einer ganzen Reihe von konstruktiv-technologisch unentbehrlichen Momenten aus den evokativen System der Sichtbarkeit kann diese radikale Neuheit nicht abschwächen. Man muss ja bedenken, dass das Weglassen im künstlerischen Schaffungsprozess viel mehr ist, als eine bloße Negation. "Zeichnen ist Weglassen", pflegte Max Liebermann zu sagen: damit entsteht etwas qualitativ Neues und wird erst dadurch als Aesthetisches fixiert. Denn jedes wirklich künstlerische Weglassen ist darauf gerichtet, die ästhetische - anthropomorphisierende, auf den Menschen bezogene - Konstruktion, die in der Architektur ebenso wenig mit der technologischen unmittelbar und selbstverständlich identisch ist, wie die plastisch-visuelle mit der anatomischen in der Skulptur, unbestritten, als souverän alleiniges Leitungsprinzip der Erlebnisse zur Geltung zu bringen.

Das Weglassen ist also in früher ausführlich dargelegten Sinn eine konkrete und positive Bestimmungen schaffende Negation, sie geht also über die bloße Negation ästhetische insofern hinaus, als sie neue Zusammenhänge, neue hierarchische Abhängigkeitssysteme, Leitungssysteme etc. schafft.

Es war unumgänglich notwendig diesen Unterschied zwischen technologischer und ästhetischer Konstruktion in der Architektur energisch hervorzuheben. Wenn jedoch diese Frage wirklich dialektisch behandelt werden soll, muss sogleich hinzugefügt werden, dass dieser Unterschied zugleich das Moment einer Einheit in sich birgt. Im Gegensatz zu allen anderen Künsten, in denen die Beziehung der künstlerischen Widerspiegelung zu ihrem unmittelbaren, abgebildeten Vorbild in der objektiven Wirklichkeit oft ausserordentlich lose ist, in denen nur die Forderung einer Übereinstimmung mit dem Wesen, das Finden und Gestalten von Erscheinungen, die das Wesen unmittelbar und adäquat zur Anschauung bringen, gilt, ist dieses Verhältnis in der Architektur unvergleichlich eindeutiger und vorgeschriebener. System und Hierarchie der konstruktiven Bestimmungen, die das ästhetische Wesen eines Bauwerks ausmachen, sind inhaltlich wie formell in seiner technischen Konstruktion unmissverständlich präformiert. Nicht nur das bisher analysierte Weglassen beschränkt sich auf eine Auswahl aus den technologisch vorhandenen Gegebenheiten, - und nur aus diesen - sondern das neue, visuelle, evokative Raumbild, das so geschaffen wird, ist letzten Endes nichts anderes, als eine Transposition der ursprünglichen, desanthropomorphisierend entstandenen Konstruktion ins menschliche Visuelle. Dieser Tatbestand scheint in seiner Selbstverständlichkeit trivial zu sein, denn es würde ja die künstlerische Gestaltung auf das Niveau der Lüge herabsenken, wenn das Weglassen der konstruktiven Momente nicht ihr visuell erlebbar gemachtes Wesen evozieren, wenn es den Versuch unternehmen würde, eine Konstruktion anderer vorzutäuschen. 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 gewor-

den, dass ihr erstes Fundament das desanthropomorphisierende Abbilden allgemein gesetzlicher Zusammenhänge im Aufeinanderwirken einzelner Naturkräfte ist, natürlich angewandt auf einen Einzelfall, dessen singulare 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, Vorlieben, Abneigungen etc. der einzelnen Menschen; freilich sind sie - objektiv betrachtet - stets notwendige Folgen des jeweiligen gesellschaftlichen Seins, der Klassenlage, der nationalen Tradition etc. Die Stellung der architektonischen Aufgabe schafft aus ihnen eine objektivierende - vorerst desanthropomorphisierende - Synthese, deren objektivierender Charakter durch die ihn bestimmenden klassenmässige Einstellung, z.B. das Imponierende, ja Drohende einer Burg, eines Schlosses, keineswegs aufgehoben, bloss konkretisiert wird. Die Wechselbeziehungen dieser beiden abstrahierenden - deanthropomorphisierenden - 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.

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-lebhaften 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 Emotionen ausgelöst haben, entwickelt sich in den Menschen ein solches Signalsystem 1', das nunmehr nicht nur ihre bedingten Reflexe auf Höhe, Solidität etc. einer Umwallung mit der Assoziation des Sicherheitsgefühls reagieren, dass vielmehr die raumschaffender Formen der Gebäude, die durch diese entstandenen Aussen- und Innenräume unmittelbar als Raumformen in dieser Richtung evokativ scheinen. Und wie das bei solchen Transformationen des einfach Nützlichen ins Aesthetische überall der Fall zu sein pflegt, bilden sie allmählich eine Differenzierung, Verfeinerung, Ausdehnung, Vertiefung etc. der so geweckten Emotionen aus.

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 einheitschaffendes 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 - Raumfassung/ 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 Alltagsleben muss notwendigerweise seine vom menschlichen Bewusstsein unabhängige, menschenfremde, ja - gerade vom unmittelbar anthropomorphisierenden Standpunkt - menschenfeindliche Wesensart oft im Vordergrund des Gefühlsleben stehen. Erst wenn der Mensch irgendwie die Natur seinen Zielsetzungen unterworfen hat, kann für gewisse Raumschnitte 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 Oyramiden - 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 evokative Wirkung die verschiedenen Gefühlsströme, die von räumlichen Konfigurationen veranlasst, sich lange Perioden hindurch getrennt entfalteteten, 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 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 die

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 bewaltigter Naturgesetze, ein System des durch sie unterworfenen Widerstreits von Naturkräften einerseits, und ein verallgemeinertes gesellschaftliches Bedürfnis, ein allgemein gewordener 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 in und infolge ihrer visuell evokativen Bearbeitung drücken deshalb das Wesentlichste des sozialen Auftrags und seiner technologischen Lösung aus. Ästhetische konzentriert 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, noch nicht näher eingehen. Es genügt die Tatsache festzustellen, dass die Architektur aufhören würde, eine selbständige Kunst zu sein, dass sie auf dem Niveau des bloss Nutzlichen verharren müsste, wenn ihre Aufgabe darauf beschränkt bliebe, bloss einen Rahmen für die Selbstdarstellung des Menschen in der Form der Götterbildnerei 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 in steigender 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, 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, dessen ästhetisches Wesen rein mimetisch in Erscheinung 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 nicht behandelt werden./ Der architektonische Raum ist dagegen etwas Wirkliches: er umgibt den ganzen Menschen des Alltags; seine Verwandlung in ein Evokationen leitendes homogene Medium der Architektur verwandelt diesen in den Menschen ganz dieser Kunst. Nur so, nur als wirklicher Raum kann er zum eigenen Raum des Menschen in diesen unmittelbarsten Sinn werden. Denn die Adäquatheit des Raums und der ihn erfüllenden, von ihm umgebenen menschlichen Gegenstände /Menschen oder Sachen, die mit seiner Existenz eng verbunden sind, die seine Beziehungen zu den Mitmenschen, zur Natur vermitteln/ ist für den Betrachter von Malerei und Skulptur immer ein Erlebnis der Kontemplation von ausser seinem Ich befindlichen Objekten, die nur durch das *tua causa agitur* in seine eigene Welt erhoben werden können; sie bilden eine ihm gegenüberstehende "Welt", an welcher er durch das rezeptive Erlebnis partizipiert. In der Architektur ist er aber mit seinem vollen körperlich-seelischen Sein unmittelbar von einem künstlerisch gestalteten Raum umgeben; soweit dieser eine "Welt" repräsentiert, ist diese in ihrer unmittelbaren Realität unmittelbar auf den wirklichen Menschen bezogen; er lebt im buchstäblichen Sinn in diesem Raum.

Dieser Wirklichkeitscharakter des architektonischen Raums bildet den Schlüssel zum Verständnis der spezifischen Beschaffenheit der Mimesis in dieser Kunst. In jeder anderen ästhetischen Setzung erscheint die Wirklichkeit als eine rein mimetische, als eine rein gesetzte. Wird die Setzung aufgehoben, verliert jedes Werk seine Wirklichkeit, werden auch die von ihm bedingten Gegen-

ständlichkeitsformen aufgehoben; das Bild ist ein Stück Leinwand mit Farbenflecken 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 die Wirklichkeit selbst bleibt auch mit der Aufhebung des ästhetischen Setzens unverändert bestehen, sie wird bloss vom Subjekt, das in diesem Raum existiert, nicht beachtet; man denke an unser Beispiel von Brunelleschis Kupel 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 Standpunkt 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 Naturgesetzmäßigkeiten 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 begräfflich verallgemeinert. Dieses gedoppelte System von desanthropomorphisierenden Widerspiegelungen der Wirklichkeit wird nun zum 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 Geformtheit den Prinzipien des Aesthetischen entsprechend qualitativ umwandelt.

So liegt der Architektur, wie 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, weshalb auch alle historisch einflussreichen Parallelen zwischen beiden Künsten sich als unfundierte Analogien erweisen müssen. Erstens sind die primären Widerspiegelungsformen in der Architektur desanthropomor-

phasierenden 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 umodelt diese selbst ebenfalls in einen 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 spontanen, ästhetisch nicht geregelten wirklichen Bewegungen Besitz von ihm; auch, sogar gerade im ästhetischen 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 Gestaltetseins evokative Wirkungen ausgehen, die die emotionelle Beschaffenheit solcher Akte weit über das in ihnen an sich vorhandene Zweckbedingte hinaustreiben. Die ästhetische Beziehung zum architektonischen Raum, seine menschliche Inbesitznahme ist also unzertrennbar an

ein solches - nicht primär ästhetisches - Lebenkönnen, in diesem Raum gebunden. Erst indem der Mensch auf diese Weise in solchen Räumen lebt, wird aus jeden von ihnen der eigene Raum des Menschen, ein Raum, in dem seine Beziehungen zur äusseren /notwendig räumlichen/ Wirklichkeit auf das Maximum ihrer intensiven Möglichkeiten gesteigert, in voller Reinheit ihrer inneren Bestimmungen zum Ausdruck gelangen können. Und wenn auch dabei die Lostrennung des Ästhetischen 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 beinhaltete Erlebnisse - ebenso wie bei anderen ästhetischen Formen - auch nach vollständigen gesellschaftlich-geschichtlichen Abgestorbensein der ursprünglich auslösenden Anlässe evoziert werden können, zeigt auch hier die reale Trennung des Ästhetischen 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 "vereint" der BastilleSturm 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, das in den anderen Künsten so geschieht, dass ein spezifisches homogenes Medium ihr adäquates Abbilden in Kunstwerk zustandebringt, hier als entsprechende Umformung eines als Wirklichkeit bestehend 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 Aesthetik fundamentale Struktur muss natürlich auch in der Architektur vorhanden sein. Sie erleidet aber eine nicht anwesentliche Modifikation dadurch, dass die primäre Erscheinungsweise der Architektur, die, wie wir wissen, auf eine gedoppelte desanthropomorphisierende 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, /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 zufordern, ja zu hemmen imstande sind. Da aber durch dieses Ummodeln 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 Erlebnisan-

forderungen angelegt ist. Darum konnten wir ihn 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 Eigenheit 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 Stellungnahmen, die von der Tragödie bis zur Komödie, zur Satire, zur Karikatur reicht, ist aus dem Kosmos der Evokationen, zu denen die Architektur befähigt ist, ästhetisch, durch das Wesen ihres Welterschaffens, a limine ausgeschlossen. Diese Beschränkung des evozierten Gehalts darf aber nicht in einem privativen 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 Innerlichkeit, ein bestimmtes Verhältnis seiner individuellen Persönlichkeit zur Menschheit und deren Entwicklung - konkret vermittelt durch Klasse, Nation etc. - nur durch einen solchen thematischen oder struktiven Verzicht 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 nie uno actu erfassen, ihr Zerfallen in Einzelne, streng differenzierte Künste richtet sich eben darauf, die einzelnen wesenhaften Momente so zu ergreifen, dass in ihrer intensiven Totalität die wichtigen 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 jeden Verneines, eines jeden Kampfs zwischen Positiven und Negativen zum Wesen der Architektur gehört, muss sogleich die Frage auftauchen: worin besteht der menschheitliche Wert dieser im Bereich der Kunst einzigartigen, unmittelbaren un absoluten Privation? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir historisch davon ausgehen, das 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 das Konstruktions und Beschaffenheit des Baues determinierende Zwecksetzen 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 der 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./, ih-

rer 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 ebendeshalb 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; seine reale Existenz in ihr ist das adäquate ästhetische Verhalten zu ihr. Darin drücken sich vor allem die gerundlegenden Bestimmungen des Raums in Verbindung mit den 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 eine sinnliche Unsinnlichkeit."^{22/} Hier sind die 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 in ihr weniger 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 in ästhetischen Setzen des architektonischen Raums ist also - wie in jeder Kunst, 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 anthropomorphisierend 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. 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 nur 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 Moment des Raums in die neue, synthetisierte Sinnlichkeit des jeweiligen homogenen Mediums zu erheben, wird dieses - über das bloss 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 rein mimetische 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 - 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 des architektonischen Raums ist, dass in ihm dieser selbst und die Materie zu den übergreifenden Momenten der Einheit werden. Die Materie ist, sagt Hegel, "die Beziehung von Raum und Zeit als ruhende Identität."^{23/}

Damit ist 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 abwechslungsreichen 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 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 diesen 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 künftiges Sein im Erlebnis eines solchen Raums spontan mitgehalten 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 entwachsende architektonische Komposition, in welcher, wie wir gesehen haben, schon objektiv die Herrschaft des Menschen über die Naturkräfte mitenthaltend 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."^{23/} Dadurch, dass diese Bewegung jene Zwecksetzungen erfüllt, die dem 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 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. 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 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 entscheidet das Aufgenommenwerden in die Entwicklung des Selbstbewusstseins der Menschengattung, das dadurch jedesmal ermöglichte lebendige und lebenerweckende tua res agitur über Aktualität oder Ver-

halten.

Es ist aus alledem klar, dass die hier geschilderten evozierten 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 auftretenden 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, übergreift in der Aesthetik des Privathauses die Klassenbestimmtheit des Individuums über seine bloss persönliche Partikularität. Natürlich ist die Kollektivität in ihrer jeweiligen historischen Erscheinung ein Ergebnis der Klassenkämpfe; gerade für die Architektur gilt am ausgeprägtesten das Wort von Marx, dass die herrschenden Ideen einer Zeit die Ideen der herrschenden Klasse sind. Während aber in den anderen Künsten - in jeder verschieden - die Widerspiegelung dieser Kämpfe, ihr innerer und ausserer Antagonismus, ihr Auf und Ab, ihre Tragödien und Komödien selbst mimetisch erscheinen, drückt die Architektur - in etwas vereinfachter Formulierung - immer 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 mensch-

lichen Gemeinschaft, und zwar sowohl die darin jeweils erreichte Stufe, als auch die menschlichen Zwecke, die sich in diesem Prozess tatsächlich verwirklicht haben.

Das bedeutet, dass alles Negative in einer doppelten Weise als unexistent, als völlig ausserhalb dieser Sphäre liegendes 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 - mitgehalten; die Gestaltung selbst ist trotzdem ein zum Endgültigem 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, unmittelbarer, ohne überwundene Dissonanzen und deshalb ohne Zukunftsperspektiven auf dasselbe letzthinige 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 imstande ist, dass allgemeine gesellschaftliche Sein 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 Abähen seiner gesellschaftlichen Voraussetzungen, nicht eine einfache Entleerung. Die architektonische Lösung umfasst einerseits jene allgemeinen Bestimmungen, die aus jeder Gesellschaft - bei allen Widersprüchlich-

keiten und Gegensatzlichkeiten ihres Aufbaus und ihres Daseins - eine reale Einheit zustandebringen. 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 überspannt pathetischen Formen des Barock das Krisenhafte der Klassenkämpfe seines Zeitalters abzulesen. Dass das nur indirekt geschehen kann, dass die architektonisch gestaltete Problematik ästhetisch doch als ruhendes, wenn auch noch so spannungsvolles, Gleichgewicht in Erscheinung tritt, kann an diesem Tatbestand nicht ändern.

Der evokative Reichtum, die Welthaftigkeit der architektonischen Gebilde ist also auf dieses ihr Ausschliessen einer jeden Negativität, der Gegenwart eines jeden Kampfes gegründet, und diese sich privativ ausdrückende Positivität verwächst in ihr mit dem Tatbestand, dass in ihrer künstlerischen Gestaltung vorwiegend das Allgemeine in Besonderheit verwandelt wird, während die Einzelheit, ebenso wie die Verneinung aus ihrem Bereich ausgeschlossen ist. Beide kategoriellen Verhältnisse gehören zusammen. Denn in dem eben geschilderten Fehlen einer jeden Negativität, in der zentralen Bedeutung des Resultats gesellschaftlicher Prozesse an Stelle der um sie ausgefochtenen Kämpfe selbst ist bereits eine Intention auf Allgemeinheit, auf ein Hintersichlassen alles Einzelnen mitinbegriffen. Das 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 Gehalt mit unseren früheren Darlegungen zusammenhalten, wonach die ästhetische Mimesis in der Architektur sich nicht unmittelbar auf die objektive Wirklichkeit richtet, sondern zwei ihrer allgemeinen, desanthropomorphisierenden Widerspiegelungen umwandelnd widerspiegelt, so tritt klar hervor, dass der kategorielle Aufbau in der Architektur nicht - wie in den anderen Künsten - auf die Spannung zwischen Allgemeinheit und Einzelheit, auf ihre widerspruchbeladene Synthese in der Besonderheit basiert sein kann. Seine Haupttendenz ist im Gegenteil: allgemeine Mächte des menschlichen Lebens - die Herrschaft der Gesellschaft über die Naturkräfte, ihre kollektive Tätigkeit im Interesse kollektiver Ziele - so herauszustellen, dass die gedoppelte Mimesis den Ein-

zelmenschen in eine unmittelbar erlebbare, evokative Beziehung zum ästhetischen Abbilden dieser Mächte, die mehr als räumliche Wirklichkeit erscheinen, versetzt.

Die Funktion der Besonderheit als spezifischer ästhetischer Kategorie in diesem Prozess ist, die allgemeine Mächte auf den Menschen, auf jeden Einzelmenschen unmittelbar zu beziehen. Und zwar so, dass in diesem Verhältnis gerade ihr allgemeiner, kollektiver Charakter durch Evokation erlebbar wird. Da im architektonisch-ästhetischen Gehalt dieser Allgemeinheit ihr spannungsvolles Verhältnis zur Einzelheit bis zum Verschwinden aufgehoben ist, kann die ästhetische Mimesis auch keine Einzelheit als ästhetische Kategorie zur Darstellung bringen. In früheren Darlegungen haben wir bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die Einzelheit nicht mit dem Detail verwechselt werden darf. Natürlich gibt es in jeder Architektur Details, diese existieren aber ästhetisch ausschließlich Kraft ihrer Funktion im Gesamtaufbau, während sie in anderen Künsten auch dem Ausdruck des Widerspruchs, der künstlerisch fruchtbaren Spannung zwischen Einzelheit und Allgemeinheit, ihrer Aufhebung 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 welt hafte 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 Gesellschaftlichen, die im sozialen Zusammenleben und -wirken der Menschen waltet, in erschütternder Weise erlebbar wird. Aber nicht als Macht, die den 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.

Diese Einzigartigkeit des architektonischen Raumes kann

ganz besonders dann deutlich gemacht werden, wenn man ihn 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 erhellt, 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 - kategoriell 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 in 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 zusammen 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 Quali-

tät hervor, der nun unweigerlich trachten muss, seine eigene Dynamik der des wirklichen architektonischen Raumes gegenüber zur Geltung zu bringen. Natürlich ist, wie wir wissen, jedes malerische Werk eine widerspruchsvoll-organische Einheit von zwei- und dreidimensionalen Faktoren. Eine ästhetische Harmonie von Malerei und Architektur kann aber nur auf der Basis der Zweidimensionalität entstehen, denn nur in diesem Fall füllt und schmückt das Bild eine Wand, deren Wesen ausschliesslich durch ihre Funktion im architektonischen Gesamtraum bestimmt ist. Wenn also in der malerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit die Zweidimensionalität die Herrschaft bewahrt, entstehen solche unnachahmliche Zusammenklänge von architektonischer Raumgestaltung und malerischer Dekoration wie in den byzantinischen Mosaiken von Ravenna. Wenn jedoch - mit Giotto - die Malerei in eigentlichen Sinne aufblüht, müssen notwendig die Wege beider Künste voneinander abzweigen. Die von Giotto initiierten Revolution in der Malerei war ein derart epochales Ereignis, dass die meisten ihrer Historiker nur diese Seite 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 Wand, die seine Fresken bedecken, zu schmücken, bei Bewahrung, ja Unterstützung jener Funktion, die diese konkreten Wände in der architektonischen Totalität zu erfüllen haben. Von diesem Standpunkt kommt jedoch bei ihm eine tiefe, unlösbare Widersprüchlichkeit zum Vorschein. Denn jedes einzelne Bild Giottos gestaltet mit malerischen Mitteln je ein grosses einzigartiges Lebensdrama und muss deshalb, weil es diese Tendenz konsequent zu Ende führen, in jedem Fall den ihm angemessenen, einzigartigen, unvergleichlichen - mimetischen - Raum schaffen. Die Gesamtheit solcher Fresken, die eine architektonische Wand erfüllen, zerreißen also diese in so viele - mimetische - Räume, wie viele sie eben sind, die Wand verwandelt sich zu einem Anlass für diese, in eine Art Schaustellung divergenter Bilder, und ihre architektonische Funktion gerät, solange der Rezipiente im Banne der Malerei Giottos steht, vollständig in Vergessenheit. 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 Tendenzen. So in den Fresken der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella, 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 Stenzen/ beschritten. Er ist weit davon entfernt, auf die Dreidimensionalität der Malerei und mit ihr auf das Lichtbarmachen der wichtigsten, tragischen, idyllischen etc. Höhepunkte des irdischen Lebens zu verzichten. Sein Bestreben 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 den 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 eigentliche mimetische Ausdehnung des gestalteten Raums 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 zuletzt genannten Bildern/ zeigt, dass es sich hier um einen einheitlichen und bewussten Versuch handelt, den Widerspruch vom Standpunkt der dekorativen Repräsentation aus zu überwinden.

Diametral entgegengesetzt ist die Wegrichtung Michelangelos bei der Decke der Sixtinischen Kapelle. Er geht gerade vom einigen 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 eigene Raumgestaltung der einzelnen Bilder in die dynamische Einheit eines ihnen allen gemeinsam 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 weitumfassende 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 erfüllenden Thematik und ihrer künstlerischen Durchgestaltung an Pathos mit dieser Allgemeinheit in Wettbewerb treten können. Sobald in einer solchen Malerei die spielerischen Tendenzen überhandnehmen, steht, selbst bei technischer Wohlgelungenheit 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 normalen mimetisch-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 räumlichen 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 Raumschaffenden 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 früher behandelten beiden Allgemeinheiten in die ästhetische Besonderheit architektonisch stattfindet, kommt gerade in der Welthaftigkeit des so erlebten Raums seine Gesellschaftlichkeit energisch zur Geltung. Das bedeutet aber zugleich eine ausgeprägte Historizität der Architektur als Kunst, die in ihrer Auffassung der Kunstentwicklung oder als Widerspiegelung von blossen Naturverhältnissen notwendig verlorengeht. 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. Es stimmt auch, wenn im Bau "gewissermassen das Kleid" des "engsten Gemeinschaftslebens" der Menschen erblickt wird, weshalb auch "geschichtliche Völker und Epochen in ihren Bauwerken 'erscheinen'" können, und zwar "gerade in ihren Zielen, Wünschen und Ideen."^{26/} Alldies ist in der Hauptlinie richtig, Es leidet nur darunter, dass Hartmann, obwohl er sich dem objektiven I-

dealismus 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 entscheidendsten Formprobleme, und zwar gerade in 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 dies 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 in ihre tiefsten ^{gerade} 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 einem gewaltigen und gewaltsamen Pathos verborgen, eine tiefe innere Unruhe und Problematik gährte, erlangte vielleicht ihre erste volgültige Zusammenfassung in Vignolas Innenraum der Kirche Gesu. Über die radikal neue Synthese von Langbau und Kuppel um eine gesteigert malerische Wirkung hervorzuhubern, 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 schwarzes Gebälk, auf dem die ebenso schwere Tonnenwölbung mit eingeschnittenen Fenstern ruht. 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 Kuppel 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 Massen 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 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 umgewandelten, 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 Verbindene, 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 wie im Bösen bestimmen, sie macht im Gegenteil ihr Inwirksamkeitstreten 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 sich aus ihnen summierenden sozialen Auftrags muss nämlich in diesem eine Unsicherheit und Unbeständigkeit hineinbringen, muss ihn abtrakter, unverbindlicher machen, als 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 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, abspielte, aber doch nicht verhindern konnte, dass das 19.-20. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Dramatiker und Dramen aufweist. Ein solches Ausweichen in ein individuelles Beantworten 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 diesem und seiner Ausführung schaffen die ästhetische Grundlage für diese Empfindlichkeit; und dass es sich hier um eine fundamentale Strukturfrage handelt, zeigt schon darin, dass in der Architektur auch äusserlich eine weitaus robustere, eindeutiger Verbindung zwischen Auftrag und Durchführung wirksam ist, als in jeder anderen Kunst.

Auf eine detaillierte Darlegung dieser Frage können wir hier schon darum nicht eingehen, weil sie ihrem Wesen nach in den historisch materialistischen Teil der Aesthetik gehört; selbst die Prinzipien einer solchen grösseren oder geringeren Empfindlichkeit

der einzelnen Künste den Handlungen ihrer gesellschaftlichen Umwelt gegenüber können erst dort angemessen behandelt werden. Wenn 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 Aesthetik 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 ^{un}vollständig 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 müsste. Gerade ein so entscheidendes Problem der historisch materialistischen Kunstlehre, wie die ungleichmassige 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 dialektischen 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 die bei Beiden ^{gedoppelte Mimesis} durchaus verschieden geartet ist. 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 Raumbildung erinnern. Wir haben dort die Entstehung eines spezifischen Innenraums verfolgt.

Das was dort geschah, beschreibt Riegls 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 Gesu: "das Aeusserre wird ganz vernachlässigt gegenüber dem Inneren, mit einziger Ausnahme der Fassade" und der Kuppel, die aber für die Nachsicht ohnehin verloren ist. Auf die Fassade aber wirft sich die ganze Gestaltungskraft der Künstler."^{29/} Damit tritt 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 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."^{30/} Prinzipiell ist dabei vor allem wichtig, dass der organisch einheitliche Zusammenhang zwischen Innen- und Aussenraum mit entstehen der Fassade, mit der Gesinnung, die sie hervergebracht 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 innegierten, ausreiften. Giacomo della Portas Fassade zur Kirche Gesu befindet sich noch in vollem Stimmungseinklang 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 malerische 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 entfaltenen Kapitalismus gesellschaftlich-geschichtlich bedingte Zerfall des konkret-einheitlichen sozialen Auftrags an die Archi-

tektur, 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 Vereinigenwollen 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 Arbeitinstrumente sich in einem rapid beschleunigtem Tempo von den anthropologischen Gegebenheiten des Arbeitenden loslösen, immer wissenschaftlicher, desanthropomorphisierender, ausschliesslich auf die objektive Aufgabe gerichtet werden, dass also der Mensch nicht mehr in seinen Werkzeugen einen Ausgleich zwischen dem objektiven Ziel und seinen höchstgeteigerten Fähigkeiten erstrebt, sondern sich den rein objektiven Bedingungen, die die Maschine im vorschreitenden, rügenden, ist ein ungeheurer, unumwandelnder Fortschritt in der Menschheitsentwicklung. Die Maschinenarbeit zerreiht 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 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 sublimiert."^{31/} Für unsere gegenwärtigen

gen Zwecke ist dabei wichtig, dass dadurch gerade der zugleich allgemeine und konkret-besondere Charakter des sozialen Auftrags in der Architektur qualitativ starker 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 politisch-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 Terraingewinnes des sozialistischen Proletariats. Sie musste um diese Ziele zu verwirklichen sowohl einen Teil des Erbes des Feudal-Abso-lutismus ideologisch antreten, als auch in ihrer eigenen Ideologie eine antiplebejische "Respektabilität" ausbilden, zum Hüter der gesellschaftlichen "Sekurität" werden. Marx hat diese Tendenzen bei Napoleon III. mit vernichtend ironischer Schärfe dargelegt, und es genügt vielleicht, wenn noch auf die romantisch-pathetische Verquickung des ökonomischen Fortschritts des Kapitalismus mit dekorativen Überresten früherer Gesellschaften bei Gestalten wie Friedrich Wilhelm IV. und insbesondere Wilhelm II. in Deutschland verwiesen wird. Aber auch "vornehmere" 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 auf einem solchen sozialen Boden. Seine eklektische Zwiespaltigkeit, 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 die spätere leidenschaftliche Gegenbewegung auf diesen Eklektizismus in der Architektur vom prinzipiellen Standpunkt betrachtet. So berichtigt 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 nicht mehr in der vorkapitalistischen Vergangenheit eine ideologische Stütze suchen musste, seinen Anlauf . Natürlich spielten bei verschiedenen Strömungen der neuen Architektur unmittelbar verschiedene Motive eine ausschlaggebende Rolle, aber entscheidend bleibt, dass das Zergehen des sozialen Auftrags, nämlich der fundamentalen Aufgabe, des Schaffens eines Raums für den Menschen mittels der Umsetzung der konstruktiven Potenzen des Bausens in Visualität hier - mit anderen Begründungen - ebenso abgelehnt oder umgangen werden mussten, wie im verachteten, kommerziell-protzigem 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, denn 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 bejahren gezwungen war, musste das unmenschliche Prinzip zur Grundlage ihrer Raumkonzeption, besser gesagt, zur Grundlage ihrer architektonischen Vernichtung 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 Kün-

wächst die Kunstfreude aus diesem für ihn über das Menschliche heraus. Darum ist es nötig, den Sieg handgreiflich zu machen und in jedem Fall das strangulierte Opfer vorzuführen."^{32/} Aus bereits angegebenen Gründen musste sich diese Tendenz in der Architektur an 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 der Desanthropomorphisierens in den Wissenschaften als etwas Antimenschliches auszulegen. In der Architektur liegt es aus dem Wesen der Sache nahe - sobald 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 Objektivität 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 begünstigen, versteht sich von selbst, ist aber nicht das entscheidende Motiv dieser Entwicklung./

Wir greifen aus der Fülle der Motive nur eines hervor, den Geometrismus. Sedelmayr macht mit Recht darauf aufmerksam, dass diese Theorie schon zur Zeit der französischen Revolution als das Prinzip auftaucht, dass die Architektur sich durch die Geometrie regenerieren müsse, ihre Führer entwerfen bereits kugelförmige Gebäude, worin die Geometrie einen vollen Sieg über jede Tektonik und über ihren visuellen Ausdruck erkämpft. Und Sedelmayr 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 natür-

lich naheliegend, wenn auch höchst oberflächlich. Infolge seines Analogisierens der Architektur mit der Musik verwendet sie bereits Schelling /allerdings kombiniert mit der ihr widersprechender, ebenso oberflächlichen Analogie zum Organischen/^{34/}, während Schopenhauer aus einer weitaus richtigeren Erkenntnis des Wesens der Architektur nur in 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 Bauherrn preisgeben. Diese Subjektivität ist natürlich ebenfalls gesellschaftlich bedingt. Das hindert aber nicht daran, dass sie sich auf den an die Architektur gerichteten sozialen Auftrag zersetzend und abstrahierende auswirke. Der gesellschaftlich konkrete Nutzeffekt des jeweiligen Baus büsst seine sinnliche Eigenart ein, d.h. er lässt sich - was die reine Nutzbarkeit betrifft - mit allem Komfort verwirklichen, ohne einen Aussen- und Innenraum die diese visuell zur Anschauung bringen würde, bestimmen zu müssen. Darum kann eine öffentliche Badeanstalt wie ein Kontor, eine Fabrik wie eine Kirsche und umgekehrt aussehen und vom geometrischen Standpunkt trotzdem eine vollendete Lösung darbieten. /Das zeigt, wie weitgehend es sich hier um eine Komplementarform des eklektischen Bauwesens aus der zweiten Hälfte des 19-ten Jahrhunderts handelt. Die diametrale Entgegengesetztheit der Konstruktionsprinzipien, der Stimmungsgehalts der erscheinenden Oberfläche etc. heben die tiefe Verwandtschaft nicht auf; das Verbalssen des konkreten sozialen Auftrags zu einer der Gegenständlichkeit gegenüber gleichgültigen Abstraktion./ 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 eigenen 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 Wirkung ist

verständlicherweise in sämtlichen ideologischen Äusserungen der Zeit, also auch in allen Künste wahrnehmbar. Ohne hier auf dieses Problem näher eingehen zu können, kann doch in aller Kürze bemerkt werden, dass in den anderen Künsten ein ununterbrochene Kampf zwischen Unterwerfung, Anpassung, Sichabfinden mit dem fetischisier-ten 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 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 unmittelbare 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 gestaltend 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 und die visuelle Raumgestaltung durch unmittelbare Identifizierung mit ihre vernichtet. Eine gesellschaftliche Zielsetzung, die im Namen der Gesellschaft /ihrer herrschenden Klasse/ einen konkreten, den visuell-menschlichen, auf Selbst-

bewusstsein intentionierten Bedürfnissen angemessenen Raum fordern würde, ist infolge der Struktur und Entwicklungstendenzen des imperialistischen Kapitalismus nicht möglich. 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 sekular gewordenen Sackgasse herauszuführen. 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 Stalinischen Periode eine nicht unbetrachtliche Rolle spielt.

INTA FIL INT.
Lukács Arch.

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 Hauptgesichtspunkt, 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 kristallisieren sich also um den Mittelpunkt, ob und wie weit diese Tendenzen auch auf den Boden des privaten Lebens den Akzent einer Allgemeinheit erhalten könne, 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 Lebesäußerungen 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, widersprüchlosert werden die allgemein ästhetischen Tendenzen zur Geltung gelangen, desto weniger können persönlich-partikulare Velleitäten ihre Entfaltung 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 entsieht dabei zwischen Einzelmensch und sozialer

Strömung ein rein abstraktes Verhältnis, das 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 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 Markt geworfenen Waren wie in der für sie gezüchteten Empfinglichkeit 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 das 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 Riegel über den Privathausbau 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."^{1/} 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, da 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 rechte-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 durchsetzt; es ist aber klar, dass es auch in der Struktur der romanischen oder gotischen Kathedralen von vornerein nicht eine den 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 partikularen Privatperson einschlägt, wo der Sieg der ästhetischen Postulate davon abhängig sein muss, die 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 Lebesbedürfnisse 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 dabei einerlei, ob wir die Bezeichnung der Möbel als "Architektonische Einzelwesen" für treffend oder verfehlt halten, sicher ist, dass - im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Vorurteilen - die Forderung nach einem räumlich-einheitlichen, 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 auf eine visuelle Erlebbarkeit des Gesamtraums überhaupt Rücksicht zu nehmen. Der sich in diesem Raum betätigende Mensch, einerlei, ob er arbeitet, schläft, 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 in für öffentliche Zwecke bestimmten Räumen beschaffen. Der Mensch, der die Kirche betritt, um am Gottesdienst teilzunehmen, der im Beratungssal, im Gerichtsraum etc. seine dort sachtlich vorgeschriebenen Funktionen erfüllt, handelt freilich unmittelbar ebenso praktisch im Sinne des Alltagslebens, wie im Fall 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 Gefühlüberschuss, der mit der Praxis gar nichts zu tun hätte. Wir haben z.B. bei der Kirche Gesu 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 diesen 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 Raume-gestaltung 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 abstrahierendes Erfassen zweier Pole. Denn einerseits können bestimmte Emotionen durch die öffentliche Tätigkeit selbst in einem beliebigen, ästhetisch völlig neutralen Raum gerichtsaal, Versammlung etc. - hervorgerufen werden; andererseits können auch im praktischen Gebrauch von Privaträumen ästhetische /oder, wie wir sehen werden, pseudoästhetische/ Empfindungen erwachsen./ Das prinzipiell Wichtige ist bloss, dass je im ersten Fall einen ästhetisch notwendigen Zusammenhang mit der Architektonischen Raumbestaltung aufweisen, während die Verknüpfung im zweiten Fall ein sinnfällige bleiben muss.

Das trennende Prinzip ist eben der Gebrauch des Raums und des ihn füllenden Gegenstände. Im Falle der Öffentlichkeit kann nämlich der Gebrauch die ästhetische Anlage zur konkreten Erfüllung führen und so das konkrete Verbindungsglied zwischen den auf Leitung der Evokation konformierten Raum und der subjektiven Rezeptivität der beteiligten Menschen werden. Die Möglichkeit, dass die Existenz in 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 an Räume 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 den, der sie ihrem Zweck gemäss benützt, auf. Selbst die schönsten antiken Vasenbilder, 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, ewig vorhanden, 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 Farbenklebe 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 Feststellung einer abstrakt allgemeinen Wirklichkeit. Wir sind bei Behandlung der Architektur von zwei verschiedenen, aber miteinander eng verbundenen, desanthropomorphisierenden Widerspiegelungsformen ausgegangen, deren anthropomorphisierende Mimesis erst zur ästhetischen Setzen 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 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 allen, 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 Bestimmungen. Vor allem fällt die Notwendigkeit ihrer Steigerung ins reise Wissenschaftliche Weg, 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 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 auszubilden. 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 entscheidende; 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 Widerstreits der Naturmächte und ihres zur Statik gewordenen Gleichgewichte 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 die der Menschheit Tag für Tag in solchen Nahkämpfen anheimfällt. Das schliesst deshalb seine emotionale Betontheit keineswegs aus, nur hat diese einen qualitativ anderen Charakter, als der der Architektur: die Freude, der Stolz etc. Über solche Errungenschaften steigert sich eben nicht bis zum Pathos des allgemein Gesellschaftlichen, sondern bleibt ein normaler seelischer Bestandteil des normalen Alltagslebens. Das hat zur Folge, dass Form und Inhalt der hier entstehenden Affekte im Bereich der partikularen Einzelpersonlichkeit, die freilich immer zugleich Mitglied eines Standes, einer Klasse, eines Volks etc. ist, beheimatet bleibt. D.h. ihr allgemeiner Charakter drückt sich als die innere Verwandtschaft der unendlich vielfältigen Partikularitäten aus, als das gemeinsame Prinzip, das jeder einzelnen Aeusserungsweise, sie gesellschaftlich-geschichtlich bestimmend, innewohnt. Unmittelbar richtet sich aber jeder derartige Gegenstand sowohl praktisch-technologisch, wie Emotionen erweckend an jene partikulare Einzelperson, in deren Alltagsleben er in dieser gedoppelten Weise unmittelbar figuriert.

Die Einzelheit ist demnach hier nicht, wie in der Architektur, in die Allgemeinheit aufgehoben, sondern rückt im Gegenteil als die eigentliche, die konkrete Gegenständlichkeit bestimmende Kategorie in den Mittelpunkt. Dieser kategorielle Gegensatz zeichnet sich objektiv und subjektiv in beiden Gebieten so ab: in der architektonischen Komposition muss jede Einzelheit, bis zur Vernichtung eines noch so relativen Eigenlebens aufgehoben sein, und das solchen Werken gegenübergestellte Subjekt fungiert in der originären Wirkung in erster Reihe und überwiegend als Teilhaber an einer Gemeinschaft, was freilich den individuellen Charakter seiner evozierten Empfindungen keineswegs vernichtet, ihnen bloss - innerhalb der subjektiven Möglichkeit den betreffenden Persönlichkeit - eine Tendenz verleiht, sich in der Richtung vom Partikularen zum gesellschaftlich Allgemeinen

zu bewegen. /Auch im rein ästhetischen Erlebnis architektonischer Werke ist - sublimiert und abgeblasst - diese Tendenz deutlich wahrnehmbar./ Die Allgemeinheit dagegen, die den Produkten des Kunstgewerbes anhaftet ist in Bezug auf die Gegenständlichkeit der einzelnen Objekte von einer abstrakten Beschaffenheit; d.h. einerlei ob Tradition, Konvention, Mode etc. für den jeweilig allgemeinen Charakter ausschlaggebend werden, ist sie bloss aus dem Vergleich verschiedener unter demselben gesellschaftlichen Einfluss entstandener Werke zu gewinnen.^{3/} Die Tatsache, dass der einigermaßen geübte Beobachter solche Gemeinsamkeiten 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 Maschinenzeitalter ändern an dieser Seite der Tatbestände nichts. 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 am etwa bei den Möbeln - um einen zentral wichtigen Gegenstand des Kunstgewerbes zu nehmen - in ihren Aufbauprinzipien kein wirkliches Gewicht auf das Sichtbarwerdenlassen des Struktiven legt, sondern einerseits ihr praktischer /partikularer/ Zweck visuell zur Geltung gebracht wird; dass 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 der Struktur im

Ganzen bedingungslos untergeordnet werden müssen, während z.B. bei einem Kasten seine Struktur hinter den 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 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 vereinigen. Alls diese Unterschiede, die sich zu Gegensätzlichkeiten steigern, 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 also Schrank oder Tisch ebenso brauchbar sein, wie die Bewohnbarkeit eines Gebäudes oder seine Benützbarkeit für Bürozwicke etc. unabhängig ist von seinen raumschaffenden Fähigkeiten im Sinne der Aesthetik.

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 entscheidensten spezifischen Bestimmungen unterscheidet. 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" /wir gebrauchen lieber den Terminus Aesthetisch/ andererseits zu behandeln pflegt. 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 diesen Fragenkomplex einen eigenen Abschnitt, den letzten dieses Kapitels widmen. Eine solche getrennte Behandlung ist umso gerechtfertigter, als diese Phänomene zwar im Kunstgewerbe eine höchstprägnante Objektivität 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. Vorweg- nehmend und unsere früheren Betrachtungen abschliessend sei hier nur bemerkt, dass das für das Aesthetische grenzbestimmende Krite- rium, das von uns so oft hervorgehobene Weltschaffen ist. Wir haben natürlich seinerzeit in der Weltlosigkeit der Anfänglichen Ornamen- tik doch eine vollwertige Kunst erblicken könne. Es musste aber schon dort aufgezeigt werden, dass dieses echt ästhetisches Wirksamwerden der Ornamentik ein Kennzeichen relativ unentwickelter Stadien der Menschheitsentwicklung sein musste, dass die Ornamentik im Laufe der Geschichte nicht nur jenen zentrale Bedeutung verliert, die sie in ihrer Frühreife besass, sondern dass auch ihre immanente ästheti- sche Fruchtbarkeit ständig abnehmen muss. Je stärker in den künst- leri- schen Bedürfnissen der Menschheit und in ihren ästhetischen Er- füllungen 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 ursprüng- lich ins Leben rief, die ihr zur Zeit ihrer Blüte einen unerschöpf- lich scheinenden Reichtum verlieh. Es ist hier nicht unsere Aufgabe das seinerzeit Ausgeführte zu wiederholen. Es genügt darauf hinzuweisen, dass der Hintergrund der ästhetisch befruchtenden Transzendenz der Anfangszeiten so gründlich verschwinden musste, dass selbst in Perioden, die die Kunst abermals in eine Transzendenz verankern wollen, die dementsprechenden der Allegorie zustreben, auch diese Tendenz nicht mehr der reinen Ornamentik zugute kommt, sondern an sich weltschaffende Kunstformen zu allegrisieren trachtet. Wir begnügen uns also jetzt - vorwegnehmend - damit, das Weltschaffen als innere Bestimmung und Grenzsetzen des Prinzips des Aesthetischen zu fixieren.

Es kann aber hier die - an sich berechnigte - Frage auf- tauchen: 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

diesjenige, 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 mit einander 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 sehen konnten, ist eine ausserordentlich strenge, man könnte sagen, tyrannische, die ebensowenig wie sie in ihrem eigenen Aufbau relativ selbständige Einzelheiten duldet, so auch alles, was sich sonst im architektonischen Raum befindet, bedingungslos ihren eigenen Prinzipien unterordnet. Die daraus entspringende Problematik für Skulptur und Malerei haben wir bereits behandelt. Die Einrichtungsgegenstände können kaum 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 setzen sich freilich die diesem entsprechenden Einrichtung früher durch, als in den Räumen für einen persönlichen Gebrauch. In Bezug auf die letztere sagt Riegl, dass erst im Empirestil eine konsequente Durchführung der einheitlichen Organisierung 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 den stilgerechten Innenräumen der Empirepaläste die ungeheuren Kleiderschränke der Renaissance- und Barockzeit."^{4/} Natürlich müssen die realen Bedürfnisse weiter befriedigt werden; die Garderobe wird aber so untergebracht, dass sie den Augen der Zuschauer entzückt wird. So wird in der ganzen Inneneinrichtung die 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 Wandgestaltung besonders aufmerksam machen, so ergibt sich von selbst aus den Voraussetzungen eines architektonisch-ästhetisch intenzionierten 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 eundautiger 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 Handlungen, in denen die Partikularität des Bewohners zu einer gewissen Allgemeinheit erhoben wird. Man denke an das Lever der französischen Könige, das sein Schlafzimmer in einen Raum für Staatsangelegenheiten verwandelt. Dasselbe bezieht sich auf Empfangsräume, 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, 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 auf einen spezifizierten visuellen Raumcharakter der einzelnen Innenräume wenig Rücksicht nimmt. Die Innenräume entsetzen der Regel nach schematisch, uniformiert, wenigstens in je einem Mietsbhaus 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 helfen 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; freilich schafft die immer stärker wirksame Herrschaft der Mode eine Tendenz zur Nivellierung, aber das Ausdemverkehrziehen des Richtmehrmöglichen 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 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 eine 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 bestimmte 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 -gewohnheiten einer bestimmten Persönlichkeit bilden.

Die 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 anspricht: "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 bigeunerhaft, ist für mich das Rechte; es lässt meiner inneren Natur volle Freiheit, tätig zu sein und aus 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

partikular-subjektiven Empfindung ist hier ohne Frage die letzte Instanz. Ein wenig darüber hinausgehend zeigt jedoch die Alltagserfahrung, dass ein solches Gelingen oder Scheitern eine 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 bestimmte 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 -gewohnheiten einer bestimmten Persönlichkeit bilden.

Die 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 higeunerhaft, ist für mich das Rechte; es lässt meiner inneren Natur volle Freiheit, tätig zu sein und aus 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^{5/}." Auch hier liessen sich die Beispiele beliebig vermehren. Für unsere Zwecke ist jedoch bloss die 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 über den Schaffensprozess zum Werk diese Züge nur in einer aufgehobenen Form, nur teilweise aufbewahrt bleiben. Es hängt von dem inneren Aufbau einer jeden Kunst - mit Ausnahme des Architektonischen - ab, wie die Partikularität in die lebendige Widersprüchlichkeit zum Allgemeinen /Gesellschaftlichen, Menschheitlichen/ einbezogen wird und in dieser Dialektik sich nur 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 auch auf das jetzt behandelte Ensemble. 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 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 Zustand zeigt: die hier entstehende Stimmungseinheit, der sich hier entfalten-

de Stimmungsgehalt etc. ist die Ausstrahlung einer persönlichen Partikularität, nicht die ästhetische Objektivierung 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 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 Aesthetik 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 Garten von diesem Gesichtspunkt wesentlich unberührt /Gemüseärten 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 Aesthetik. Und noch darüber hinaus scheint es sicher, dass die ersten Prinzipien der Regelung der organischen Natur, das 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 gedop-

pelten 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 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 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 positiven, einen bejahenden Gehalt haben. Für Wirklichkeit kann die für jede rein mimetische Kunst grundlegende Feststellung von Aristoteles, dass in ihr etwas lustbringend 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 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 wird, die einzelnen Pflanzen bleiben

lebende und sich aus eigener Gesetzlichkeit entwickelnde organische Individualitäten. Das Ideal Bacons, dass im Garten durch wohl-berechnete 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 Naturmächte in des aus-balancierten Statik ihres Widerstreits zu visuellen Auslösern von Emo-tionen werden. 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 is ästheti-schen 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 anderen Problemen, dem allgemein theoretisch höchst wichtigen Tatbestand, dass eine derartige historische Differenzierung sachlich unmöglich wäre, würde sie nicht in den ästhetischen Fundamenten des Gartens, in seinen notwendigen und möglichen Einwirkungen auf den Menschen begründet sein. Dem historisch-materialistischen Problem liegt also ein fundamentales Faktum der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zu Grunde, ein Problem, das nur dialektisch-Materia-listisch zur Lösung gebraucht 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 wieweit dies im Interesse der allgemein theoretischen Klärung unumgänglich notwendig wird.

Diese Antinomie selbst zeigt, wie verschieden - trotz ihrer wichtigsten Zusammengehörigkeiten - die ästhetische Beschaffenheit

des Gartens und der der Architektur ist. Die Werke der Architektur drücken nämlich immer und ausnahmslos in ihrem erscheinenden Wesen das Produziertsein von 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 den pflanzlichen 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. Wordsworth und Coleridge 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 hingewiesen, dass die Stelle des Einzelnen in der ästhetischen Besonderheit des Gartens anderer Art ist, als in der Architektur, uns bei der gemeinsamen, jede Verneinung ausschliessenden, rein bejahenden Wesen beider das Problem der Partikularität zuspitzt. Die unorganische Struktur der Architektur erleichtert die bedingungslose Herrschaft der Allgemeinheit, den uns bereits bekannten Tatbestand, dass jede Einzelheit in ihr nur durch ihre Funktion im Gesamtzusammenhang ästhetisch vorhanden ist und keinen Anspruch selbst auf einewiderspruchsvolle, 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 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."^{4/} 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."^{5/} Hält man sich dagegen an die Gartenbeschreibungen weit 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 habe. 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.^{6/} 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 cursorische 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 negierend gegenüberstehen, als sonst im ganzen Gebiet der Kunst. Damit ist nicht die subjektive Potemik 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 entscheidend, das Vergangene verneinend, als es den Zeitgenossen schien. Auch dann nicht, wenn hinter der künstle-

rischer 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-, Interieur- und Stillebenmalerei stiftet geradezu neue Genres, 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 Gartankunst längst vergangener Zeiten relativ wenige Dokumente; diese scheinen jedoch darauf hinzuweisen, dass die Gärten Aegyptens 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 Gesites." 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 ihn in 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.^{7/} Es ist sicher, kein Zufall, dass die Gipfelleistungen dieser Stilrichtung bei Villen 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 zusammengehöriger 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, 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 verwandetes 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 Architektur selbst.

Wölflin macht mit Recht darauf aufmerksam, dass diese restlose Unterwerfung des aus der Landschaft herausgehobenen Stückes 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 auf 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 in 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 Grundparadoxie, die ihre zugrundeliegende Antinomik auch hier 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, 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 Theo-

retiker und Praktiker dieser Etappe der Gartenkunst so zusammen, dass es sich im Gegensatz "zur italienischen gemauerten Architektur" um eine "Pflanzenarchitektur" handelt.^{9/} Aesthetisch angesehen zeigt die Aenderung 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 der Natur 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 blossе 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; eben darum kann diese absolute Herrschaft gleicht, mitunter ganz Übergangslos, in eine blossе Künstlichkeit, ins leer Spielerische umschlagen.

Andererseits - und darin kommen tiefer liegende Eingetümlichkeiten 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 Partikulare 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 Charakters ist; d.h. sie kann unversehens aus dem wirklich Repräsentativen einer aktuellen gesellschaftlichen Allgemeinheit - mag diese vom Standpunkt der Nachwelt noch so konventionell, noch so standesgemäss beschränkt etc. erscheinen - in eine rein private, bedeutungslose Vergnügung herabsinkt. In einer solchen Allgemeinheit gilt diese Feststellung freilich gleicherweise für Architektur und Garten. Jedoch bei letzterem verdichtet sich eine solche Tendenz zum bloss Privaten, zum rein

Partikularen viel richtiger zu einem die Formung bestimmenden sozialen Auftrag, als beim ersteren. Die umfassende Monographie M.L. Goethe's bringt viele Beispiele dafür, wie solche Momente schon in Italien bestimmte Teile des Gartenbaus in dieser Richtung determinieren; so hören wir von einem hohen verdeckten Gang in einem Ziergarten, wo die darin Verirrten plötzlich von oben mit Wasser begossen werden, so von Labyrinthen, aus denen man ohne Hilfe keinen Ausgang finden kann, usw.^{10/} Diese Tendenz verstärkt sich im französischen Garten; 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 Liebespaare. Solche Tendenzen liessen sich überall nachweisen, als Zeichen dafür, dass die von uns vorangestellte Antinomik der Gartenkunst auch in ihren 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 dem Charakter des sozialen Auftrags. Wir sehen bei diesen eine Labilität, eine starke Neigung zum Hinabgleiten in die blosse Partikularität, der in jenem die Schwierigkeit entspricht, das organische Dasein der Pflanzenwelt, sowohl als relative Totalität, wie als Einzelheit, in den Rahmen einer ästhetischen Homogenität einzufügen. Es scheint einleuchtend zu sein, dass es sich dabei um die polarisierte Aeusserungsweise 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 Gebildes mit den Prinzipien des ästhetische evokativen Anthropomorphisierend 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 Gebiet 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 den, 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, vereint mit der eben dargelegten Forderung entsteht hier der Gegenpol unserer Antinomik. Er 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 waren, d.h. dass sie diesen - in extremen Fällen - entweder nur mit willkürlichen, vergewaltigenden Mitteln oder überhaupt nicht zu erfassen vermögen. Hier am anderen Pol der Garten handelt es sich 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 Rousseauschen 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."^{11/} 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 Geschmacks genau trennen soll, weist darauf hin, dass im Entstehen dieses Typus und seiner theoretischen Begründung derart übermächtige soziale Kräfte am Werke waren, die jedes Bedenken in Bezug auf Durchdachtheit oder Unklarheit einfach wegschwemmen.

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 Gartenkunst 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 Gegensatzes zur Künstlichkeit - in der gesamten Weltanschauung der neuen Klasse des Bürgertums; das zweite ist die ebenfalls pathetische Betonung, die die eigene Berechtigung des Menschen die Verkündigung des Eigenwerts der Persönlichkeit auch in ihrer naturgegebenen 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 \S und mit ihr, in ihr, dem Menschen/ auf allen Gebieten des Daseins zu ihren Rechten zu verhelfen. So locker zusammenhängend, ja äusserst widerspruchsvoll diese Tendenzen 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 Erstarren 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 Bestimmungen, die sie ideologisch durchzusetzen berufen sind. Am auffellendsten ist diese Lage bei Inhalt und Umfang des Begriffs der Natur; die einheitliche Pathetik in seinem Empfindungsgehalt verdeckt eine ausserordentliche Heterogenität, ja Gegensatzlichkeit in seinem Denkinhalt. Diese paradoxe Situation erklärt sich schon daraus, dass ja die "künstliche" Welt des Feudalabsolutismus, seine gedanklich ebenfalls heterogenen,

aber auf dem Boden der Klasseninteressen, des Klassenkampfes notwendig erwachsenen Bestimmungen auf das Leben in seiner Gesamtheit ausbreitete. Der Ideologie der aufstrebenden Klasse lag es also sehr nahe, ihre universale 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 stehen blieben, ist dies leicht wahrnehmbar. So spricht Home über die Verwendung von Künstlichen Ruinen im Garten so: "Soll man Ruinen nach der gothischen oder nach der griechischen Baumkunst 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 finsterner und niederschlagender Gedanke."^{12/} 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 Präntention 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, Obelick etc./ in einem das Naturhafte zur Darstellung bringenden Garten organisch hineingehört und wo Willkür und Künstlichkeit, die bei dem französischen Gartenstil des Barock und des Rokoko so häufig kritisiert werden, beginnen. Home beschäftigt sich eingehend mit diesen Fragen, seine Ausführungen zeigen aber ganz deutlich die Unfähigkeit, 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 will, 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 bewegtes, schon nicht mehr etc. Das ist kein Zufall, denn diese innere Unsicherheit im Aesthetischen 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 des architektonischen Gartens - 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 Geradesosein ebenfalls eine Offenbarung der Natur, ihre Macht, sich gegenüber einer jeden künstlichen Konvention durchzusetzen, erblickte. Wir können hier auf die gesellschaftliche wie kulturelle Berechtigung und Problematik dieses Gedanken- 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 unseren 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 Gestalt werden.

Darum konnten wir sagen, dass sie hier in ihrer reinsten Form, eben als das bejahte eigene Sein der neuen Klasse erscheint. Darum ist es, dass gerade im englischen Garten diese neue Existenzform sozusagen fertig, sofort ein neues Genre schaffend, sich objektiviert hat, während in manchen anderen Künsten ein schwerer Weg, ein oft langwieriges, von Problematik erfülltes Ringen nötig 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 Architektur erinnern, so müssen wir, bei aller Verwandtschaft der Letzten Grundlagen, ebenfalls einen entscheidenden Unterschied erblicken. Die Vehemenz und die Geradlinigkeit mit der hier eine Objektivierung der unmittelbarsten Partikularität verwirklicht wurde, ist zugleich die tiefste Wurzel der unlösbaren Problematik in dieser Verwirklichung.

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."^{13/} Jedoch, wie wir früher sehen konnten, haben sich diese Tendenzen in der Architektur nur allmählich, dann freilich höchst krisenhaft ausgewirkt. Das Wesen des Gartenbaus hat einen sofortigen und vollen Sieg 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 Radikalität abbricht. Dass der Versailler Hof im Kleinen Trianon vor der neuen Richtung kapitulierte, dass die Parks der kleinen deutschen Fürstenthöfe sich rapid "anglisierten", bezeichnet zwar aus weiter historischer Perspektive gesehen zweifellos auch ein Vordringen des bürgerlichen Prinzips, ein deutliches Signal, wie stark es noch vor seinem endgültigen Sieg das gegenerische Lager durchsetzt hat. Aber - und hier zeigt sich die enge Verbindung der Verschwommenheit des 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 Details 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 behandelt" 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 Gesamtsinn von Goethes Betrachtungen sehr wichtig sind, kommen wir im letzten Abschluss dieses Kapitels noch zu sprechen./

Sind nun diese das Aesthetische 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, an 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 eine schrankenlose 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. 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 der rein subjektiven Stimmhaftigkeit 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 Selbstauflösung 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 Subjek-

tivität 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 merksürdige, 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 Beglückungen ist. Irgendwie wird er mit der Anlage dieses Gartens seine stumme Biographie schreiben, so wie er sie mit der Zusammenstellung der Möbel in seinen Zimmern schreibt."^{16/} Es ist sicher kein Zufall, dass mit Hofmannsthals Ausführungen dieser Problemkomplex genau jenen Ausklang erhält, wie der über Kunstgewerbe: was in solchen Anordnungen von gemachten oder gewachsenen Gegenständen etwas dem Aesthetischen analoges zu evozieren scheint, ist nicht eine dem rezeptiven Subjekt unabhängig gegenüberstehende, in sich geschlossene "Welt", wie das Kunstwerk, sondern die in der Objektwelt wirksam gewordene Tätigkeit eines partikularen Subjekts, deren festgewordene Spuren sich nur als Dokumente dieser Partikularität objektivieren können.

INTA FIL. INT.
Lukács Archiv

V.

Film

Wenn wir in diesem Abschnitt gewisse prinzipiellen Fragen der Filmkunst behandeln, so tun wir es vor allem, weil auch hier ein eigenartiger Fall der doppelten Widerspiegelung vorliegt. Dieser - abstrakt - Tatbestand verbindet ihn mit den anderen, hier bereits behandelten Problemkomplexen. Jedoch diese abstrakte Gemeinschaft wäre irreführend, wenn wir nicht sogleich auf die, zumindest ebenso wichtigen Unterschiede, ja Gegensätzlichkeiten eingehen würden, die Widerspiegelungsart des Films von den anderen Erscheinungsformen der doppelten Mimesis 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 der Architektur ähnlich wie in Film. Da aber in diesen beiden Fällen den Ausgangspunkt eine desanthropomorphisierende Widerspiegelung und ihre technologische Realisation bilden, die erst durch die Verdoppelung der Mimesis 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 missdeutete 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.^{1/} 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 selbständigen künstlerischen Schaffens, Stiche von Rembrandt, Lithographien von Daumier besitzen die Aura ihrer Einzigartigkeit und strahlen sie aus, ganz unabhängig davon, in wieviel Exemplaren sie existieren muss hier nur darum erwähnt werden, weil, wie wir sehen werden, diese fal-

sche 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, ob 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. Ihr Produkt ist immer ein Abbild der Realität, nie diese selbst. Das hat zur Folge, dass in der Architektur die Gedoppeltheit der Widerspiegelung immer aufbewahrt bleibt, mag das ästhetisch visuelle Raumschaffen die ursprüngliche, bloss nützliche Realität noch so sehr in sich aufheben, im Film dagegen entsteht am Ende des Verdoppelungsprozesses der Mimesis eine einfache und einheitliche Widerspiegelung der Wirklichkeit, in der die Spuren ihrer Genesis restlos vertilgt sind. Dementsprechend ist der Umwandlungsprozess ins Aesthetische wesentlich anders geartet. Die Photographie als Ausgangspunkt betrachtet, ist an sich desanthropomorphisierend, erst die Filmtechnik, die ebenfalls nur 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 blosse Wiedergabe der unmittelbar gegebenen Realität, bestenfalls ein Bericht über sie. Auch wenn der anfängliche Film etwas 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 hochkapitalistischen Boden ausbilden konnte, weshalb 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 implizit enthalten, die Tatsache, dass von vorneherein kein stummer Film ohne Musikbegleitung denkbar sein konnte, ist ein 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 auf den Film.

Schon darin kommt die spezifisch kapitalistische Genesis des Films klar zum Ausdruck. Auch die Architektur ist eine prägnant kollektiv fundierte Kunst, bei der aber naturgemäss erst mit dem Entstehen der kapitalistischen Gesellschaft ihre technologischen, ökonomischen etc. Bestimmungen in Wechselwirkung mit den ästhetischen Tendenzen treten konnten, während der Film, geistig wie technisch, von vorneherein ein Produkt des Kapitalismus ist. 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 Verallgemeinerung 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 Herstellung eines Films mit ganz anderen Kosten verbunden ist, als - die Architektur 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 unserer Frage handelt, begnügen wir uns mit dem blossen Hinweis auf diese Lage, auf das weitaus stärkere Vorherrschen des bloss Angenehmen /bis hinunter zum reinen Kitsch/ über das Aesthetische, ja selbst über ästhetische Intentionen, auf den relativ sehr beengten Spielraum für echte Kunst im Vergleich mit jedem anderen Gebiet. Die oft komplizierten Wechselbeziehungen dieser Konstellation mit den mimetischen, dialektisch-materialistisch zu untersuchenden Bestimmungen des Films werden uns später beschäftigen.

Die allgemeine Ähnlichkeit zwischen Archi-

tektur und Film besteht also darin, dass in beiden Fällen die ökonomische Entwicklung bestimmte technologische Möglichkeit schafft, die für beide Künste jenen konkreten Spielraum umgrenzen, innerhalb welchen sie ihren sozialen Auftrag zu erfüllen instandgesetzt werden. Die ästhetische Konfusion entsteht in beiden Fällen daraus, dass viele theoretische Spezialisten und erst 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 desanthropomorphisierend erlangten Resultaten in die spezifische ästhetische Mimesis der betreffenden Künste entspringt, unzulässigerweise 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 architektonischen Komposition macht, ist bereits die primäre, nicht ästhetische, rein technologische Form des Films nichts als eine visuelle Widerspiegelung der Wirklichkeit, sie verwandelt 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 Aesthetische erfolgt auf dieser Grundlage, sie wächst jedoch nicht einfach und selbstverständlich aus den technischen Möglichkeiten heraus, sondern muss, dem oft unausgesprochenen sozialen Auftrag folgend, bewusst geschaffen werden. So erst entsteht das homogene Medium, die künstlerische "Sprache" des Films. Wir folgen den Feststellungen Béla Balázs, wenn wir David S. Griffith als den ersten Initiator dieser Darstellungsweise bezeichnen.^{2/} 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 ~~seiegeneris~~ 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, ~~umsomehr~~, als in ihr 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 dies n 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 verlorengeht. Eine Einführung des Publikums findet nur statt, "in dem es sich in den Apparat einfüllt", es entsteht wieder ein Test.^{3/} Dazu sind zwei Bemerkungen zu machen. Erstens, dass die Auswahl, des 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 Aufeinanderabgestimmt sein, dieses Gerichtetsein auf den geistigen, empfindungsmässigen, stimmungshaften etc. Gehalt des Dramas jede Replik, jede Geste durchdringe. Was, wie wir gesehen haben, Diderot vom ein-

zellen Schauspieler fordert, entsteht hier als Postulat für ihr Zusammenspiel. Bedeutende Ensembletheater, wie seinerzeit das Otto Brahm'sche 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 optisches Testen, 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 vornherein 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 vornherein 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, wo zwischen 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, 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 Thea-

ters in eine dezidiert 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 auf der Photographie erscheint, die Linse ist unpersönlich und unfehlbar. /Wir sprechen nicht 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 den 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 gegenübersteht. 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 hinausgehen,

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. Die Quelle dieser Authentizität ist aber die Wirklichkeit selbst, das Photographierte kann nur das objektiv 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.

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 - selbst beglaubigen, während die schlechteste Photographie eine Authentizität im oben angegebenen Sinn unverlierbar zu eigen hat. Darin drückt sich die tiefe und folgenschwere Affinität zwischen Alltag und Film deutlich aus. Mit dieser Nähe zum 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 Teilmoment der Schauspielerkunst, die sich von der Wortkunst des Dramas nicht trennen lässt./ Wir haben in anderen Zusammenhängen bei den Künsten mit ei-

nem 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 - unmittelbar - 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 verhangenen 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 Äußere 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 in 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 dieses notwendige Minimalisieren zu verwirklichen, einerseits auf ein völlig ausserhalb der Kunst liegende 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 Immanenz 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 vielseitiger gewordenen homogenen Mediums in Betracht, die konkreten Möglichkeiten einer solche Komposition stellen Aufgaben einer Filmdramaturgie vor. Prinzipiell muss aber gesagt werden, dass das Auditive im Film im Wesentlichen eine Begleitungsrolle der Visualität 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 welchem den Geräuschen entscheidende Funktionen zukommen. Im Allgemeinen wird aber das ästhetische Leiten der Handlung und der von ihr aus-

gelösten 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 Gattung des Millionärs gezeigt werden, die dieser als grosse Sängerin landieren 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. 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.

Die Lebensnähe des Films bedeutet nämlich die Tendenz nach einem möglichst unmittelbar durchsichtig und überblickbar gegebenen Leben, eine 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 diese "Sprache" unvergleichlich geringere permanente, vor jedem Kunstwerk erneute Anforderungen - vor allem in menschlicher Hinsicht - an die Rezeptivität stellt, als dies bei anderen Künsten der Fall zu 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 Authentizität 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 zeigte sich jedoch, dass alles, was malerisch gestaltet wird, dem Wesen seiner Gegenständlichkeit nach bereits auf den Menschen /auf das jeweilige Inerscheintretende Selbstbewusstsein der Menschengattung/ bezogen ist, dass jeder Gegenstand sein künstlerisches Geradesosein 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 epischen 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 episch 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

Geradesoseins 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 wesentlich gleiche 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 bloss 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 gleich realer Faktoren /Es versteht sich von selbst, dass diese Unterscheidungen ausschliesslich die Form betrifft, inhaltlich hat die Aussenwelt in der Epik dasselbe Realitätsgewicht, wie die formell notwendig im Mittelpunkt stehenden Menschen./

Dieser Unterschied in der Formgebung hat auf Auswahl, Gruppierung, Zurgeltungsgelangen 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 Filmwelt dem wesentlichen Gehalt nach gleichbedeutend. Da es im Rahmen dieser Arbeit unmöglich ist, das jetzt Angedeutete 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 Kindheit - Goethe, Keller, Tolstoi, Roger Martin du Gard etc. - spägeln ihren wesentlichen Absichten nach die Vorstufen seiner späteren Entfaltung, ihre Voraussetzungen, die am Anfang hervortretenden wesentlichen Kräfte und Tendenzen, um das Spätere genetisch evidenter zu machen, auch wo diese Entwicklung durch FrühTod unterbrochen wird, wie bei Hanno Buddenbrook, bleibt diese Struktur aufrechterhalten. Erst der Film gestattet, die Existenz des Kindes, die reine Besonderheit des Kindseins als Selbst-

zweck, 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 bei der Gestaltung der Tiere hervor. Auch in Dichtungen, die mit der grössten Liebe und Eindringlichkeit auf das Hervorheben ihrer Eigenheiten ausgehen - ich verweiss nur auf "Herr und Hund" von Thomas Mann - bleibt der Mensch in gestalterischen Zentrum, während im Film dieselbe Selbständigkeit der Gestaltung, wie beim Kind möglich wird. Ich will gar nicht von den vielen Filmen sprachen, in denen Tiere im Mittelpunkt stehen, von Tieren, die berühmte und begehrte Lieblinge des Publikums wurden. Natürlich ist diese Eigenleben kein Selbstzweck. Im Gegenteil, eben mit seiner Hilfe wird es erst möglich, Lebensmomente, die menschheitlich wichtig sind, zur künstlerischen Anschauung zu bringen, das Eigenleben der Kinder, der Tiere etc. hat gerade in diesem seinen Aufsichtgestelltsein eine spezifische und tiefe Bezogenheit auf den Menschen. 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 dramatisch unmöglich 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 doppelseitigen 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 die 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 glatte und mühelose Übergang von 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 unterdurchschnittlichen/ Instinkte befriedigen, die ihnen abwechselnd grotesk Lachbares und erregend Spannendes bieten kann, der das kitschigste Happy End und der blutdürftigstem Sadismus 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 von ganzen Menschen zum Menschen ganz enthält in sich doch einen Sprang über das einfache, durchschnittliche Alltagsleben hinaus. Das bedeutet, dass der Film zugleich die Möglichkeit zu einer echten und grössten Volkskunst besitzt, dass er zu einem für grösste Massen hinreissend verständlichen Ausdruck tiefer und allgemeiner Volksgefühle werden kann.

So haben die Filme von Eisenstein und Pudowkin die gewaltigen Ereignisse der Revolution des russischen Volks hinreissenden Sinnbildern von zentralen Volksfragen in 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 voligiltigen Ausdruck zu verleihen. Selbstredend sind dies Ausnahmefälle mit relativ geringer Nachfolge, jedoch auch bei der quantitativ überwältigenden Superiorität des zuerst untersuchten Pols geben solche Erfüllungen ein klares Bild über die höchsten Möglichkeiten des Films, die - trotz der Spärlichkeit innerer Verwirklichungen - entscheidend für seine ästhetische Einschätzung sein müssen. Die blosse Gegenüberstellung dieser beiden Pole reicht aber doch nicht aus, um eine abschlies-

sende Beurteilung gerecht zu machen. Die Mehrzahl der guten Filme vermeidet nämlich den treiten Weg der Trivialität, den die Masse der Filme 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 Sensationslüsternheit orientiert zur Entfaltung zu bringen /Verfolgungen, Mordé, 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 Empfindungen, 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 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 hervorrufen. Ich verweise nur auf den Traum des Titelhelden im Sowjetfilm "Poli-

kuschka", wo dieser gerade im Augenblick, in dem er das ihm anvertraute Geld verliert, im Traum sich selbst sieht, wie er der Gutsherrin, die ihm 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 gerade infolge seiner photographischen Authentizität, der ausschweifendsten Phantastik eine sinnfällig Realität und Evidenz zu verleihen. Indem der Film alles glaubhaft machen kann, indem er jedem Gegenstand den gleichen Wirklichkeitscharakter zuspricht, sind in ihr auch der Darstellung des Phantastischen keine Grenzen gesetzt, auch hier können Übergänge in den Alltag und aus dem Alltag stattfinden, auch hier reicht die Gefühlsskala vom beschwingt Spielerischen bis zum atembeklemmenden Unheimlichen.

Diese schrankenlosen Möglichkeiten machen aus den 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 Universität 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 die bildenden Künste und die 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 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 die in den bildenden Künsten so prägnant hervortretende unbestimmte Gegenständlichkeit minimalisiert, muss es auch auf jene

Gipfel an Geistigkeit verzichten, auf die wir oben hingewiesen haben, die freilich nicht nur die höchsten Spitzen der bildenden Künste 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 visuellauditiv bewegten 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 aushelfende und ergänzende Rolle zukommen kann, unmöglich jene sinnlich-geistige künstlerische Atmosphäre entsteht, die die Grundlage für die menschliche Gestaltung des Geistigen in der Dichtung bildet. Diese Gestaltungsgrenze des Films bezieht sich nicht bloss auf die

geistigen 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 Dichtung eine gewisse 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 die 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. 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.^{4/} Seitdem wurde eine ganze Reihe von Meisterwerken der Literatur verfilmt. Natürlich auf sehr verschiedenem Niveau, jedoch immer so, dass gerade diese 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 am 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 überholt. 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 Indenhintergrund drängen des dichterischen Dialogs zugunsten einer dekorativen Regie, sowie die anders orientierten, a-

ber 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 den 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 Rezeptive 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 Widerspiegelungsart, in der das, was hier Authentizität zu nennen pflegten, bei aller Unmittelbarkeit doch ein Element der Vermittlung bildet und durch das Aufgenommensein, durch sein Abrollen vor uns gegenwärtig bleibt. Die wichtige Rolle, die die gegenständliche Welt in beiden spielt, mag ebenfalls verlockend wirken, ist aber ebenfalls irreführend. Denn wir haben einerseits gezeigt, dass die Gestaltung der gegenständlichen Umwelt des Menschen auf diametral entgegengesetzten Prinzipien beruht, andererseits ist die höchste und prägnanteste Form 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 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, dass gerade diese Objektkomplexe, in gerade dieser Beziehung zu den Menschen jene typischen Vermittlungen ergeben, aus denen die typischen Konflikte einer Etappe innerhalb einer gesell-

schaftlichen 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.^{5/} Ich glaube, zu unrecht. Das Drehbuch gibt immer nur den Anstoss, die Veranlassung zu einer visuell-auditiven filmischen Entfaltung, in der die eigentliche, endgültige, künstlerisch allein in Betracht kommende Verwirklichung liegt. Die Analogie zu Dramentext und 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 gleichmache- rische Folgerungen in Bezug auf das ästhetische Eigenleben der einzelne 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 der Film verwirklicht. Drehbuchautor, Schauspieler, Regisseur, Operateur etc. bringen erst in inniger Kooperation gemeinsam die endgültige, die ästhetisch allein relevante

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, unentbärlchen Bestandteil des Films, macht aus ihm noch keine eigene Kunstart. Denn seine literarischen Qualitäten, soweit sie nicht 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.

Diese Lage erscheint noch klarer, wenn wir an die Rolle des Schauspielers in 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, 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 geschaffen und 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 Elstaff 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 dieser kennt vielfach eine solche überwiegende, unmittelbar typen-

schaffende 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 ausserst interessantes Material für die Soziologie, ästhetisch muss bloss ihre Existenz schlechthin registriert werden. Weitaus wichtiger ist, wenn gute, zuweilen sogar hervorragende 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 Nielsens, 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 die Verkörperung verschiedener dichterischen Typen gewirkt, wie Baumeister, 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. Es darf nicht vergessen werden, wie nahe der Emotionskreis des von Chaplin Gestalteten, sowie seine gesellschaftlichen Auslöser zur Welt Kafkas stehen. Jedoch Schrecken und Hilflosigkeit werden bei Chaplin nicht bloss von Innen, sondern in unzertrennbarer Einheit von Aus-

sen 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 aussert, dass sie die Esoterik in volkstümlicher Weise exoterisch wirksam macht.

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 Stimmungskontraste; 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 zufinden meinen, sind nur Mittel, um Stimmungen,

ihre Übergänge ineinander, ihrer Abfolge, ihrer Kontraste zu einem ästhetischen Leiten der Rezeptivität zu synthetisieren. Ich nehme als Beispiel die Farbigkeit des Films; die technischen Fortschritte oder Unvollkommenheiten der farbigen Aufnahme kommen hier nicht in Betracht, ästhetisch angesehen ist hier, wie überall, die technisch vollkommene Lösung eine Voraussetzung, und beim Misslingen ist es eine sekundäre Frage, ob die Ursache des Scheiterns ein technischer Mangel oder eine unzuweckmässige Ausnützung vorhandener technischer Möglichkeiten war. Die ästhetisch allein ausschlaggebende Frage ist: drückt die jeweilige Farbgebung die Stimmung des gegebenen Augenblicks, die Vorbereitung des Kommenden, den Übergang in eine andere, die Stimmungseinheit des ganzen Films aus, verschmilzt sie zur organischen Einheit mit den anderen visuellen, auditiven, inhaltlichen etc. Momenten des Films oder nicht. So hat der Film "Moulin Rouge" die Atmosphäre des Lebens und des Schaffens von Toulouse Lautree stimmungshaft visuell zum Ausdruck gebracht, so gelang es Ollivier in "Heinrich V." den ganzen Film durch einen malarischen Anklang an die 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 stimmungsgegensatz zum Renaissancecharakter der Handlung und der gesprochenen Texte.

Die Möglichkeiten und Schranken, die der Film hier vorfindet, beruhen in erster Reihe auf dem besonderen Stimmungswert, die die Authentizität der photographischen Abbildlichkeit 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 - 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 Erzähler eigene epische Mittel ersinnen und zur Gestalt bringen müssen, um das Geradesosein ihrer Inhalte dem Leser gegenüber als faktisch wahrhaftig zu legitimieren. Auch die Abbildlichkeit der bildenden Künste hat nichts mit einem solchen unmittelbaren Inerscheinungtreten des konkreten und rea-

len Naturvorbilds zu tun. Wo die Nähe scheinbar am grössten ist, bei der Frage der Ähnlichkeit des Portraits, zeigt ein näheres Inaugefasse des Problems gerade das Gegenteil; es bleibt - unabhängig vom künstlerischen Werte - als malerisches oder skulpturelles Abbild eines bestimmten Menschen immer ein Problem, ob es wirklich ähnlich sei, ja sogar, was man unter Aehnlichkeit überhaupt zu verstehen habe. Diese Beziehung zur Wirklichkeit bestimmt auch den Charakter, die spezifische Qualität der in den Kunstwerken obwaltenden Stimmung. Allen anderen Künsten ist es gemeinsam, dass die Stimmung der Regel nach nur ein Moment der evokativ ausgelosten Empfindungen ist und nicht unbedingt das vorherrschende, jedenfalls ist sie immer das Ergebnis der ästhetisch formenden Gestaltungsweise der Gegenstände und ihrer ebenfalls durch die Gestaltung entstehenden Beziehungen zueinander. Im Film dagegen strahlt das Sein der Gegenstände /ihre notwendigen als authentisch erlebten Abbildung/ unmittelbar, spontan die Stimmung aus, dass diese Spontaneität als Produkt einer komplizierten, ja raffinierten künstlerischen Zusammenarbeit vielfacher Faktoren entsteht, ändert an ihrer kategoriellen Beschaffenheit, an ihrem Wirklichkeitscharakter nichts. Hier wird deutlich sichtbar, dass die Authentizität bloss die Möglichkeit zur künstlerischen Gestaltung des Films produziert und im Falle der Realisierung eine besondere Nuance der Stimmunghaftigkeit nie aber an und für sich schon eine ästhetische Umformung des Gesehenen abgibt. Der Rezeptive erlebt also den Film als die Vermittlung einer Realität, die als unmittelbare Realität des Lebens ihn beeindruckt. Dadurch erfährt der mimetische Charakter des Films eine Verstärkung und wird zugleich zu einem blossen Moment 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 Gegenwart des Schauspielers zu nennen pflegen, die auf seiner unmittelbar wirkenden körperlichen Realität beruht. Sie wäre auch mit der Allgegenwart des Seins, die der Film notwendig hervorbringt, unvereinbar, im Theater entsteht nämlich eine zweifache, hierarchisch gegliederte Wirklichkeit, indem der Schauspieler in einer qualitativ völlig anderen Weise als Realität erlebt wird, wie Kulisse, Requisit, auch Kostüm, während im Film alles Abgebildete einen völlig gleichen Realitätscharakter haben muss, da alles gleicher-

weise das Abbild einer technisch exakt aufgenommenen Wirklichkeit ist, diese Gleichartigkeit ist die notwendige Folge der gedoppelten Mimesis des Films, alsu unaufhebbar.

Auf dieser Grundlage entfaltet sich die Stimmung als universelle und herrschende Wirkungskategorie des Films. Ihre Universalität drückt sich wiederum in der ungeheuren Skala von 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 ausserordentliche 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 Rezipienten 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 aneinandergefügte Wirklichkeitstücke scheinen die Ideologie aus der Sache 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 abschwachendes Moment, da im Rahmen der Gefühlsmässigkeit, der unmittelbar-sinnlichen Wahrnehmbarkeit jede solche Ideologie oder Tendenz eine sehr prägnant umrissene 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 den dabei auftauchenden gesellschaftlichen Problemen ist.^{6/} /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

MTA FIL. INT.
Lukács Archiv

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 Weltkriege, das Vorbild des Films theoretisch und praktisch eine wichtige Rolle gespielt hat und vielfach auch heute noch spielt. Es genügt vielleicht wenn wir auf die stilistischen Bestrebungen der "neuen Sachlichkeit" 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 naturalistisch gehaltener Szenen aufzulösen, auf das - ästhetisch willkürliche - Einfügen von "realen Dokumenten" in literarische Werke etc. Natürlich gab es schon früher eine 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 unwahrnehmbar 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 den sehr feinfühligen Benjamin gesehen haben, oft als maschinelle Vergewaltigung der echten Abbildlichkeit empfunden. Dabei ist es einzig und allein 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 Stimmungshaftigkeit zu umschreiben versucht und haben gleichzeitig darauf hingewiesen, eine wie gewaltige Breite und Tiefe, eine wie ausgedehnte Variabilität diese auch in ideologi-

scher 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 solchen Fällen entstehen jene Filme, die den herrschenden Tendenzen der heutigen bürgerlichen Literatur und Kunst weitgehend entsprechen, die deshalb mit ihnen im intimen 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 Filmhaftigkeit 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 äusserlichen Erfassen der Gegenständlichkeiten und ihrer Verknüpfungen zurückzugreifen.^{7/} 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 Montage befreien kann.

Derartig prinzipiell-ästhetische Unterscheidungen sind für den Film schon darum höchst wichtig, weil man sonst

Wenn wir 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 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 darum Gegenstände wahrnehmbar zu machen, die sonst, infolge subjektiver und objektiver Gründe oder Umstände, des 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 erweckend, ohne deshalb den desanthropomorphisierenden Grundcharakter der Darlegungen aufzuheben oder auch nur zu stören. Was die Sachlage bei dem publizistischen Gebrauch des Films, wozu natürlich auch der Bericht gehört, betrifft so folgt aus unseren bisherigen Darlegungen 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 lügen, während dem Photographierten unbedingt eine Realität entsprechen müsse. Solche Vorurteile steigern den Radius und die Intensität des Einflusses einer derartigen Propaganda. Es darf aber nicht vergessen werden, dass dieselben technischen Mittel, die die blosse alltagsmässige Glaubhaftigkeit des Films zur echt ästhetischen Evokation steigern können, gleichfalls imstande sind, die photographierte Wahrheit in eine direkte Unwahrheit, in eine Lüge umzuwandeln. Balazs erwähnt einmal, dass man, ohne irgendeine neu eingefügte Aufnahme, durch Umgruppierung, Schnitte etc. dem Potemkin-Film eine niederdrückenden gegenrevolutionären Stimmungsgelast 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 weist also bei allen ihren spezifisch eigenen Zügen 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 Abrundung unserer Ausführungen gestreift werden, natürlich ebenfalls nur in Bezug auf ihre prinzipiellen Eigenheiten nämlich Rolle 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 unentbehrlichen Tatbestände auf dem laufenden zu halten, andererseits wissen wir, dass zum Verständnis und zur emotionellen Verdeutlichung der Stimmung ununterbrochen die Musik als auditiv-evokative Begleitung der Vorgänge herangezogen werden musste. Von den Funktionen, die die Sprache im lauten Film zu erfüllen hat, sind zwei - direkte oder indirekte - Fortführungen der schon vom stummen Film aufgeworfenen Notwendigkeiten der Gestaltung. Erst in Ergänzung dieser beiden Momente tritt das dritte in den Vordergrund, die Sprache als Monolog, Dialog, Rede etc. d.h. als Element der Handlungsmässigen, Menschenschicksale unmittelbar verlebendigenden Aufgaben des Films. Schon die erste Frage, die Mitteilung der unentbehrlichen Tatsachen stellt wesentlich neue Aufgaben. Während in der Epik ein solches Zurkenntnisbringen einen wesentlichen Teil der erzählerischen Spannung selbst bildet, während im Drama etwa die Exposition eine organische Einheit mit dem Aufbau der dialogischen Schicksalentwicklung 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 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 Analysen konkreter ~~Filme~~

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 Rede 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 eine gefühlsmässig-stimmunghafte Ergänzung ihrer authentisch-äusserlicher Realität erfordern.

Endlich 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 in Drama aus einer dialogischen Kontinuität herauswachsen, während sie hier bloss visuell-auditiv, stimmungshaft vorbereitet werden können. Sie müssen also einerseits ein erlösendes Klarmachen erlebter Spannungen herbeiführen, andererseits dürfen sie aber doch nicht den visuell-auditiv geschaffenen Rahmen der einheitlichen Stimmung sprengen. Daraus folgt die Notwendigkeit einer sehr sorgfältigen stimmungshaften Vorbereitung solcher Krisenszenen, ihre 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 Alpdrucks, 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 Lustspiel mit dem Elephanten, den der arme Lehrer als Geschenk erhält/ ja der Film gestattet den selbständig gewordenen komischen oder rührenden Episoden einen viel grosseren Spielraum, verlangt viel weniger Begründung für sie als die anderen Künste /ich verweise nur auf die Episode in "Diktator", wo Chaplin nach Melodie und Rhythmus der "Ungarischen Tänze" von Brahms einen Menschen rasiert/ - vorausgesetzt, dass diese letzthinige Einheit der Stimmung gehalten wird. Solche 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 sie entstanden ist, und ihr Publikum reagiert auf sie vorwiegend rein stofflich oder den rein äusserli-

chen 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 Seltenheit wirklich guter Filme folgt, hat ihren Grund vor allem in den Entstehungsmöglichkeiten des Films, im Bedarf eines grossen Kapitals zu seiner Herstellung, in der heute sozial notwendigen Beschaffenheit solcher kapitalkräftiger, konzentriert-bürokratischer Organisationen. Die Untersuchung der Tatsache, dass eine zur typischen Volkskunst prädestinierte Kunstart fast ständig ins bloss Angenehme, ja Kitschige hinuntersinkt, ist also ein Problem des historischen Materialismus, für uns war es nur wichtig, jene inneren Formfaktoren, jene Arten der Mimesis aufzudecken, die gerade solchen gesellschaftlichen Einflüssen vom spezifisch künstlerischen Wesen des Films aus entgegenkommen.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

VI.

Der Problemkreis des Angenehmen

Wir haben in den vorangegangenen Betrachtungen wiederholt den Ausdruck pseudoaesthetisch gebraucht, und zwar in einer wesentlich provisorische Bedeutung, um bestimmte Gebilde und 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 Aesthetischen augenfällig werde. 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 Lebenszusammenhang einen oft völlig anderen Akzent, es kann ästhetisch angesehen ganz wertlos sein, ohne damit seinen das Leben einzelner Menschen, ja ganzer Menschengruppen fördernden Charitas 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 diesen herauswachsenden differenzierten Widerspiegelungsarten der objektiven Wirklichkeit, die ~~der Wissenschaft und die resolut und homogen entropomorphisierende~~ ~~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 Aesthetischen, nur meinen wir, dass sein Wesen inhaltsreicher und zugleich von deutlicheren Konturen umrissen hervortritt, wenn dieses Verhältnis zum Alltag richtig beschrieben wird.

Die Literatur über das Aesthetische leidet in dieser Hinsicht an einer polaren Unzulänglichkeit. Entweder, wie

das vor allem in den Darlegungen des philosophischen Idealismus der Fall zu sein pflegt, wird das Schöne und die als seine Verwirklichung gedachte Kunst mit metaphysischer Schroffheit von jedem Leben überganglos abgehoben, das Leben erscheint von diesem Gesichtspunkt aus in diesem Fall als ein - immer unvollkommenes, immer der Korrektur bedürftiges Material /Modell etc/ für die künstlerische Tätigkeit. Auf dem entgegengesetzten Pol, den - in freilich sehr verschiedener Weise - mechanischer Materialismus und Positivismus vertreten, löst sich das Aesthetische völlig im Leben, im Alltagsleben der Menschen auf. Die Wahrheit, dass die Kunst eine gesellschaftliche Erscheinung 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, diesen doppelten Verirrungen gegenüber die richtigen Beziehungen zwischen Kunst und Alltagsleben in ihren wahrheitsgemässen Proportionen zu entwickeln. Freilich, wenn man als Bild die idealistische Hierarchie für einen Augenblick illustrativ in Anspruch nehmen darf, sind die Grenzen des Aesthetischen nach "oben" ebenso wenig deutlich gezogen, wie nach "unten". Die unaufhebbare Verschwommenheit und Vieldeutigkeit des Schönheitsbegriffs, der im Mittelpunkt der meisten historisch einflussreichen Aesthetiken steht, lässt sein reales Verhältnis zu dem Wahren und dem Guten ebenfalls nicht in befriedigender Weise zur Geltung kommen. Wir haben auch dieses Problem schon wiederholt gestreift, zugleich aber auch darauf hingewiesen, dass die konkrete Analyse von Gehalt und Struktur des Kunstwerks /im zweiten Teil dieses Werks/ der methodologische Ort ist, um diese Frage in entsprechender Weise zu beantworten. Hier weisen wir nur darauf hin, dass das Auseinanderlegen der Schönheit in ihre "Momente" /die Erhabenheit, das Komische/ und ihre angeblich konkretisierende Wiedervereinigung, keinen wesentlichen Schritt 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 Menschen interessiert, dass allgemein Interessante im Leben - das ist der Inhalt der Kunst. Das Schöne, das Tragische, das Komische sind nur die

drei am meisten bestimmten Elemente unter tausenden von Elementen, die das Leben interessant machen, und die aufzuzählen gleichbedeutend wäre mit der Aufzählung aller Gefühle, aller Bestrebungen, die das Herz des Menschen bewegen." ^{1/} Ohne uns hier mit seiner Gesamtauffassung auseinanderzusetzen, worauf wir im nächsten Kapitel, beim Problem der Naturschönheit ausführlich zurückkommen werden, reicht eine derartige Bestimmung der menschlichen Universalität des künstlerischen Gehalts aus, 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 zum 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 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 konzentriere. 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 unerkant bleibt, sondern durch die idealistisch-hierarchische Einordnung eine mehr oder weniger, offen oder versteckt verächtliche Beurteilung erfährt. Am typischsten ist dies bei Kant in dem für seine ästhetische Theorie ausschlaggebenden einleitenden Kapitel über das Angenehme und Schöne ersichtlich. ^{2/} Abstrakt-allgemein angesehen enthalten seine Reflexionen wenig originelles. Hat ja bereits die mittelalterliche Aesthetik eine Abgrenzung auf diesem Boden gesucht. Scotus Eriugena beschreibt eine mit kostbaren Steinen geschmückte, elegant geformte Goldwase. 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 Geschmack - und Geruchsempfindungen nicht zu einem Schönheitserlebnis führen, um das Wesen des Aesthetischen auf diesem Punkt schliesslich so zusammenfassen: es sei die Vorstellung von was immer, das 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, das durch die in ihm herrschende Interesselosigkeit 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 Interesselosigkeit keineswegs ein wirkliches Charakteristikon des Aesthetischen sein kann. Allerdings haben wir wiederholt von der Suspension des augenblicklichen praktischen Interesses im ästhetischen /und im wissenschaftlichen/ Verhalten gesprochen, haben aber zugleich betont, dass diese Suspension auch einen unentbehrlichen Bestandteil des Alltagsdenkens bildet. Von der Prüfung eines Arbeitsinstruments vor dem Gebrauch bis zur Analyse einer verwickelten Lage in 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 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 gar nicht beteiligt wäre, denn nur auf diesem Weg, durch Erkenntnis seiner eigenen Schwächen, durch die der Möglichkeiten des Gegeners, kann er jenen richtigen Zug finden, der seinen Sieg, die Verwirklichung seines Interesses garantiert. Je mehr das Interesse mit den von ihm wachgerufenen Affekten in solche unvermeidliche Etappen der Alltagspraxis hineinspielt, desto unwahrscheinlicher wird, der Regel nach, das Erreichen des Zieles. In der Wissenschaft handelt es sich um eine weitaus übergreifende-

re, qualitativ andere Suspension, aber doch um eine Suspension. Die angewandten Wissenschaften brauchten man hier gar nicht zu erwähnen so evident ist in ihnen stets ein Interesse, und zwar den 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 Aesthetik, 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 das eine Moment dieses verwickelten Zusammenhangs besonders zu akzentuieren pflegen, und es ist die Aufgabe der philosophischen Kunsttheorie, die wirklichen, entscheidenden, kategoriellen Bestimmungen dieses Gesamtprozesses in ihren objektiven Proportionen wahrheitsgemäss darzustellen./

Die Unmittelbarkeit des schlicht rezeptiven Erlebnisses scheint auf den ersten Anblick 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, ihn 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 blosser 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 Verhaltungsart, genauer betrachtet, ebenfalls keine Aufhebung, sondern bloss eine vorübergehende Suspension des Interesses. Und zwar nicht nur darum, weil es bloss zu einem zeitweiligen Verschwinden des Interesses aus dem Leben des betreffenden, zum Receptiven gewordenen ganzen Menschen kommt, sondern vor allem darum, weil die Beziehung 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 hinzusammenfassen, so muss einerseits hervorgehoben werden, dass die kathartisch-umwandelnde Wirkung des Kunstwerks, die aus seinen ästhetischen Wesen nur durch eine - gerade ästhetisch - unzulässig vereinfachende, vulgarisierende 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 Lebenstendenzen 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, die kam 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.

Aus alledem folgt 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 ihre 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 in unmittelbarem 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 Zu- und Abneigungen, die im Vorher der ästhetischen Wirkungen keine unbedeutende 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 Annäherungen 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 Aesthetik seit

Scotus Eriugena und noch bei Kant geschieht.

Etwas wenig ist das andere Kriterium Kants für die Abgrenzung des Angenehmen vom Aesthetischen, nämlich die Wirklichkeit bei jenem und das Absehen von ihr bei diesem, haltbar. Wir haben bei einer so echtgeborenen Kunst, wie die Architektur sehen können, dass die Wirklichkeit als Kategorie ihres Gestaltseins 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 gibt, 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 bildet. Die Wirklichkeit bei denen des Aesthetischen kann also ebenso wenig ein Kriterium für das Grenzziehen zwischen beiden bilden, wie Interesse oder Interessselosigkeit. Beide falschen Kriterien gehören freilich, wie unsere Untersuchung gezeigt hat, eng zusammen. Denn die idealistische Vergrößerung des Interesses - die freilich bei Kant ihren notwendig ergänzenden Gegenpol in ebenfalls idealistischen Sublimieren des ethischen Interesses hat - stammt aus einer spiritualistischen Verachtung aller Phänomene, die bloss der Sphäre des Lebens angehören, die in keiner Weise über diese hinausgehen, ja zumeist garnicht über sie hinausweisen. Die Kunst, die von konsequenten Spiritualismus Platons als allzusehr mit dem wirklichen Leben verwoben, als Nachahmung der Nachahmung /die irdischen realen Gegenstände werden als Nachahmungen der Ideenwelt aufgefasst/ radikal verworfen wird, erhält bei Kant wenigstens den bejahenswerten Akzent eines Zwischengebiets, das sich von der empirischen Realität zwar schroff, Übergangslos abhebt, wenn es auch nicht die reine Spiritualität, die Verbindung mit der Transzendenz, das Noumenale im Gegensatz zum bloss Erscheinungsmässigen des Irdischen erreichen kann.

Eine solche spiritualistische Verachtung des kreatürlichen Lebens ist die Grundlage für die Auffassung der Verhältnisse zwischen dem Angenehmen und dem Schönen in der idealistischen Aesthetik. Aristoteles, der freilich dem Wesen nach kein rei-

ner Idealist ist, dessen objektiver Idealismus vielmehr oft sehr stark zum Materialismus neigt, ist auch hier eine Ausnahmeerscheinung, indem 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 versuchen Plotin und Schelling die Kunst innerhalb einer Ideenlehre von dem Verdammungsurteil Platons freizusprechen. Eine solche Rettung ist jedoch nur möglich, wenn die Kunst als unmittelbare Abbildung der Ideenwelt gefasst wird, wodurch aber 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 Berührung der Schönheit mit dem irdischen Leben zum Grund einer transzendent-metaphysischen Tragödie der ästhetischen Idee selbst wird. Er sagt über das Schöne: "Indem es mitten in dem Gewühl der anderen, erscheinenden Gegenstände durch die ihm innewohnende Herrlichkeit des göttlichen Wesens erhöht wird, kann es sich doch nicht aus jener irdischen Verkettung befreien, sondern versinkt vor Gott mit der ganzen übrigen Erscheinung in Nichtigkeit. Dieser herbe Widerspruch, o Freunde, bewältigt jeden, auch unbewusst, mit einem nicht nur innigen, sondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, sondern ewigen und unzerstreibbaren Schmerze, denn nicht durch den Untergang des einzelnen Dinges wird er in uns erregt, ja nicht einmal bloss durch die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern durch die Nichtigkeit der Idee selbst, die mit ihrer Verkörperung, zugleich dem gemeinsamen Geschick alles Sterblichen unterworfen wurde, mit der aber jedesmal eine ganze gottbeseelte Welt dahinstirbt. Dies ist das wahrhaftige Los des Schönen auf der Erde."^{5/} "Das ist ein so vehementes Emportragen des Aesthetischen in die Wolkengefilde der Ideenwelt, und zugleich ein so abrupter Absturz bei diesem Ikarusflug, dass im Lichte einer solchen tragischen Dissonanz alles Irdische der gleichen Nichtigkeit verfassen muss. Das irdisch Schöne unterscheidet sich von den anderen Lebenserscheinungen nur durch dieses tragische Schicksal.

Aber auch Hegel, der dieses extreme Wesen der Solgerschen Aesthetik zu kritisieren pflegt, dessen Konzeption der Idee, soweit dies im Rahmen des Idealismus möglich ist, eine Tendenz zur Abkehr von Platon innewohnt, sieht zuweilen in der blos-

sen 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 geht die klassische Kunst zuletzt ihrem Inhalte nach zur Vereinzeilung 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 sehen - und haben es bei Einzelproblemen dieses Kapitels bereits beobachten können - dass die tatsächliche Trennung des Aesthetischen vom bloss Angenehmen darauf ~~beruht, ob eine Erhebung über die unmittelbar gegebenen Partikularität, steckenbleiben. Insofern drückt Hegel diesen Tatbestand~~ ^{beruht, ob eine Erhebung über die unmittelbar gegebenen Partikularität, erfolgt oder Gebilde und Wirkung in dieser Partikularität,} 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..."^{b/} Damit wird aber 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 dem Umkreis dieses Problemkomplexes vom Standpunkt unserer Auffassungen des Aesthetischen betrachten, so sehen wir - wohl wissend, dass ein statisches Bild hier unmöglich den wirklichen Tatbestand andeuten kann - die Gesamtheit der Le-

benserscheinungen 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 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 entstehend aus. ^{wenn} Denn 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, 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 solcher dynamisch intensiven Totalität nur als Grenzgebiet, aus welchem das ästhetische Verhalten sich erhebt, und in welchem es schliesslich mündet. Gerade darum dürfen 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 in 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 verdichten, ein anderen, durch das Nachher der künstlerischen Wirkungen vermittelt, sich wieder mit dem Gesamtstrom vereinigt, dessen Inhalte und Formen bereichernd, vertiefend, verfeinernd etc. Und es ist sehr wichtig festzuhalten, dass es sich nicht bloss um jeweiligen 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 geschilderte Bewegung die umfassendere sein muss, so anentbehrlich für ihre 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 würde. 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 Erfahrungen, Bedürfnisse, Forderungen, Fragen etc. des Alltagslebens in die Sphären der höheren Objektivationen und das Mühen von ihren Ergebnissen in ihm, müsste zur Grundlage der Forschung werden, freilich mit allen komplizierten Wechselwirkungen, die diese Tendenzen in ihrem gegenseitigen Einfluss aufeinander charakterisieren. Es versteht sich von selbst, dass eine solche Untersuchungsart den Rahmen dieses Werks sprengen würde. Obwohl wir naturgemäss - jetzt wie früher - auf 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 Aesthetische, als Gipfel, als einzig adäquate Objektivation der im Leben entstehenden, ihm entstehenden anthropomorphisierenden Bedürfnisse und Bestrebungen, aus dem sie zusammenfassenden sozialen Auftrag, freilich sprunghaft, herauswächst. Wenn wir dabei, wo notwendig, auch entlegene

Erscheinungen 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 Feststellen eines Ergebnisses, einer neuen Aufgabe, einer Erfolgs 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 Beziehung von 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 derartigen 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 Dis-

kussion werden kann, ob etwas /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 unafuhebaren 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 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 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 Sichenthaltan richten, dass das Essen geschmeckt, dass das Trinken ein wohlgefälliges Auflösen 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 missbilligt, in der Gegenwart im entgegengesetzter Weise handelt, in der Erinnerung ihren angenehmen Charakter zu bewahren pflegen.

Eine solche genauer, gewissemassen 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 subjektivistische Motive und Möglichkeiten aus seinem Plan zum Handeln ausschaltet, seine Aufmerksamkeit rein auf die Objektivität der Lage, der Mittel, 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 - beglückten - Handlungen des Alltagslebens. Es ist also ein typischer Vorgang, dass Handlungen, die

ihrem Wesen nach auf das Nützliche gerichtet sind, von Erlebnissen des Angenehmen begleitet werden, oder nach Vollzug der praktischen Aktion in solche Emotionen auslaufen. Die Skala solcher Empfindungen ist ausserordentlich gross, sie reicht von der unmittelbaren Freude an der Arbeit, der damit eng verbundenen Anhänglichkeit an Arbeitinstrumente, an Mithelfer der Arbeit /so z.B. in der Beziehung des Jägers oder Schäfers zu seinem Hund/ bis zu dem generell angenehmen Gefühl, das von der eigenen - oft rein routinmässigen - Geschicklichkeit bei der Bewältigung der täglichen Aufgaben ausgelöst wird. Inhalte und Formen dieser Erscheinungen sind ausserordentlich verschieden. Sie können zu bestimmten, 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 Vollzug ausgelöst werden. Damit ist selbstredend die sich hier ergebende Vielfältigkeit bei weitem nicht erschöpft. Man nehme nur die dabei zutage tretenden Entwicklungsrichtungen. Bei Tendenzen, 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 Genesis der Architektur. Bei hochentwickelten Produktivkräften, und dementsprechend in ökonomisch-sozialstark durchorganisierten Gesellschaften haben diese Tendenzen zumeist eine entgegengesetzte Richtung: sie gehen vom jeweiligen wissenschaftlich-technischen Optimum aus, und die Erscheinungsform der Geräte wird in solchen Fällen durch anonym in Erscheinung tretenden sozialen Mächten, wie die Mode, etc. bestimmt.

Schon diese wenige Andeutungen zeigen, dass die Gefühlssphäre des Angenehmen zwar an sich eine von den inneren gesellschaftlich-geschichtlichen Kräften der jeweiligen Entwicklungsstufe bestimmte ist, wenn auch deshalb im Erlebnis des Angenehmen - an sich - keinerlei Hinweis auf das Aesthetische enthalten sein muss, dass aber dennoch die Genesis und die spätere Weiterbewegung der verschiedenen Künste von dem hier entstehenden Tendenzen sehr weitgehend - günstig oder ungünstig - beeinflusst werden. Das Erhellende dieser Zusammenhänge, ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Konvergenzen, ihrer klassenmässigen Differenzierungen etc. ist wiederum ein Problem des historisch materialistischen Teils der Aesthetik. Jedoch,

wie schon so oft in diesen Betrachtungen, wird es notwendig, auf jene Wechselbeziehungen etwas näher einzugehen, die das Angenehme und das Aesthetische im Allgemeinen, als Produkte der Widerspiegelung der Wirklichkeit, als Reaktionsarten auf sie miteinander verbinden, bzw. voneinander trennen. Wenn hier von Verbindungen die Rede ist, so ist selbstverständlich nicht das Erlebnis des Angenehmen und seiner Objekte als Gegenstand der Kunst gemeint, in dieser Hinsicht steht das Angenehme in gleicher Reihe mit sämtlichen anderen Phänomenen des Leben, die - je nach den verschiedenen Möglichkeiten der verschiedenen Künste - Gegenstände der künstlerischen Darstellung abgeben können. Die hier gemeinten Berührungspunkte zwischen beiden Gefühlssphären bringt vor allem und unmittelbar ihr anthropozentrischer 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 diese aus Inhalt und Form des Erlebens nie eliminierbar bleibt, und selbst in den extremsten Fällen als auslösender Anlass wirksam wird, sondern das, 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 wird, das Nachher der ästhetischen Rezeptivität spielt - zumeist unbewusst, sehr oft aber mit mehr oder weniger deutlicher Bewusstheit - eine sehr grosse Rolle darin, was die Menschen als angenehm empfinden und wie sie es tun.

So scheint eine vollkommen verfließende Grenze zwischen dem Angenehmen und Aesthetischen vorhanden zu sein. Und vom Standpunkt des Lebens selbst, ist es auch notwendig, dass sie verfließt. Weren 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 aesthetisch enthält in sich selbst seine Kehrseite, seinen Gegenpol. Und nur die Erkenntnis dessen, was das Angenehme in seiner reinen Form, in seinem originären Ansichsein ist, vermag den Weg zu zeigen, der zu einem deutlichen, die dialektischen Zwischenbestimmungen nicht vergewaltigenden, das Angenehme nicht transzendent-asketisch verächtlich machenden, aber doch eindeutigen Grenzeziehen zwischen ihm und den Aesthetischen führt.

Will man diese immanente Bestimmtheit des Angenehmen richtig treffen, 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 Kausalereihen, 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 Gelten des Angenehmen ergibt nun seine weiteren Kennzeichen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass jedes Erlebnis des Angenehmen einen endgültigen Charakter hat. Gerade die Abhängigkeit vom Augenblick, gerade das Fehlen einer im Wesen der Sache liegenden Nötigung zur Konsequenz macht ein jedes Erlebnis des Angenehmen unaufhebbar in seiner Momentaneität. Dass z.B. in der Form der Gewöhnung, in der Abhängigkeit von Tradition, Sitte oder Mode die Reaktionsweisen, mit denen der Mensch aus der Objektwelt das Angenehme herausholt, sich sogar zu einer gewissen Uniformität fixieren können, widerspricht nicht dieser Struktur. 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 Mächte keine Aenderung an jener unmittelbaren Reaktion, die das Angenehme zum Angenehmen macht. Es gibt natürlich nicht wenige Fälle, in denen Mode oder Konvention eine Entscheidung des Menschen gegen seine Veigung erzwingen, dann hat er sich aber bloss der Mode unterworfen, und die Kleidung, die Einrichtung etc. die er sich demzufolge zulegt, wird für ihn nicht angenehm. Erst wenn die Mode seine unmittelbaren Reaktionen zu bestimmten 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 Frage, wie weit auch die letzteren Erlebnisse von eventuell weit vermittelten gesellschaftlichen Beziehungen mitbe-

dingt sind, gehört ihrem konkreten Inhalt nach nicht hierher, sondern, da ihre konkrete Erscheinungsweise gesellschaftlich-geschichtlich ununterbrochenen Aenderungen unterworfen ist, in den historisch materialistischen Teil der Behandlung solcher Fragen, für uns reicht die Einsicht in die oben angedeutete allgemeine Struktur, der gesellschaftlichen Determiniertheit des Angenehmen vollständig aus.

Solche unmittelbare oder vermittelte gesellschaftliche Verursachungen des Angenehmen 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 Unmittelbarkeit seines rein partikularen Daseins immer Mitglied einer Klasse, einer Nation auf einer jeweils konkreten Entwicklungsstufe ist und dass deshalb seine spontansten Lebensäusserungen - also in erster Reihe: was auf ihn als angenehm wirkt - konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Charakters sind. Die bei dem vereinzelt 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 Gesellschaftlichkeit des Menschen kommt gerade dabei am plastischsten zum Vorschein, und zeigt deutlich, wie tief die spontansten, unkontrolliertesten und ungeragelestesten 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, jetzt so gut wie ausschliesslich "von aussen" beleuchtet wird, so ergibt gerade die innere 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 Aesthetischen genau zu trennen, denn ein echtes historisches Bild

kann nur dann entstehen, wenn wir auf einem räumlich-zeitlich 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 dieses Aspekt erst abrunden, wenn er sich durch ähnliche dialektische Synthesen etwa der geltenden ethischen Normen und des in ihrem Gebiete beheimateten Angenehmen etc. ergänzt. 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 Produktionsverhältnisse, Klassenschichtungen etc. liessen sich die bei einer richtigen Beschreibung sichtbar werdenden Tatbestände - 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, 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 ma-

terialistische 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 seines 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 Gedichtszyklus 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 Aehnlichkeit 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."^{7/} Daran schliesst sich bei Goethe sofort die komplizierte Dialektik an, die angibt, 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 weitesten 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, die Beziehungen der Menschen zueinander im sozialen Leben genauer berücksichtigend, betrachtet, tritt seine Stellungnahme zu unserem Problem noch konkreter hervor. Im Lehrbrief von Wilhelm Meister ~~Meister~~ heisst es: "Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt. Diese sind unter sich oft in Widerstreit 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 äussere Erfolge im Leben, Tüchtigkeit im eigenen Beruf - sei es bei Werner im Geschäft, sei es bei Serlo auf der Bühne - stehen auf 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 Harfenspieler, 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 instandgesetzt wird, bewusst am Leben der Menschheit tätig mitzuwirken; wobei naturgemäss manche "angeborene" falsche Tendenz 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 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 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 Kräfte freisetzt. Ein wirklicher Erzieher ist der, der dies bewusst zu vollbringen fähig ist. Goethe führt hier die 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 allein die Kraft, sich zu vollenden." Wenn dabei gelegentlich die Goethesche Neigung, dialektische Beziehungen allzusehr den organischen anzuhähern, durchbricht, so ändert dies nicht viel an der grundlegenden Bedeutung seiner Haupttendenz: die partikulare 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 partikulare Person ist und bleiben muss, dass aber andererseits sein gesellschaftliches Leben 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 werde /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 neue Grundlage ihrer führen, aber auch in solchen Fällen 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 sowohl 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 Rahmen, der so entstehenden Bewegungen 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 uninteressierenden 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 Methode für unsere Frage bietet, zu verwerten. Die Grundhaltung eines Menschen drückt nämlich gerade jene Dynamik der Proportionen aus, in denen Art 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 unwälzendsten Krisen und Kollisionen in einem Menschenleben, die schicksalhaftesten Entscheidungen an seinem Wendepunkten blosser Momente dieses bewegten Ganzen, nur

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 etc/ häufig vor, dann wird aber eine streng spezifizierte Reaktionsart des Subjekts ausgebildet, die sein Verhalten in einer weitgehenden Unabhängigkeit von 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 Überwindungstendenzen. Dass dabei vielfach Ergebnisse solcher Bestrebungen wieder in partikuläre 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 allereinsten Prinzipien kurz angedeutet werden, damit in die folgenden Analysen des Alltagslebens, die freilich ebenfalls nichts Erschöpfendes erstreben, sondern ausschliesslich das Problem des Angenehmen zu erhel-

len berufen sind, keine fetischisierende Missverständnisse einschleichen. Wir gehen vorerst von den fundamentalsten Tatsachen des Alltagslebens aus. Man denke bloss an Arbeit und Sprache. Eine jede Arbeit, selbst die primitivste, 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 unwandelnde 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."⁸ 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 zwischen Subjekt und Objekt ins Leben ruft, den Menschen in gewissen Richtungen aus seiner angeborenen Partikularität her austreibt 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 - miterlebbar und erkennbar konstituieren.

So zeigt 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 unmodelliert. 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 magi-

schen 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 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 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 unentbehrlicher, 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 die meisten Denker der Ansicht, dass der Ursprung der Sprache eine göttliche Offenbarung sei. Dass in der Zivilisation diese Tendenzen immer mehr verblassen, 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 Verblässen derartiger überwältigender Wirkungen bedeutet keineswegs ein völliges Verschwinden dieses Pols. Das unerwartete Erhellens eines Phänomens durch ein richtig gewähltes Wort, durch eine treffende Formulierung kann im Leben auch heute schockartige Wirkungen auslösen, die dichterische Sprache lassen wir hier be-

wusst 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 anerkennt oder als unangenehm aus seinem Lebenskreis zu entfernen trachtet. /Wir haben gesehen: dieses subjektive Verhältnis 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 Begebenheiten auftauchen würden, die man nur mit den Worten negativ, problematisch, widersprüchlich, ja tragisch bezeichnen müsste, und welche nicht nur objektiv aus der Entwicklung des jeweiligen Menschen nicht wegdenkbar sind, sondern auch für das Subjekt selbst solche Bestandteile seiner Existenz bilden, die er aus seinem Lebenslauf keineswegs streichen wollte, auch wenn dies möglich wäre. Dass so entstehende Kollisionen, Krisen etc. nur durch eine Erhebung des Subjekts über seine unmittelbare enge Partikularität jeweils 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 Einerbeiten negativer Lebenserscheinungen als positive Momente in die Entfaltung der Individualität zur ursprünglichen Grundlage ein bewusst ethisches Verhalten oder eine spontane Reaktion auf die Begebenheiten gehabt haben. Sie werden zum Besitz auch der partikularen Persönlichkeit und die Art, wie sie in ihr weiterleben, geht sehr oft nicht über die Emotionen des Angenehmen hinaus. Eine Analyse dieser äusserst vielfältigen und komplizierten Phänomene gehört nicht hierher. Wir haben bloss darum auf sie 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 hinauszudeuten schien, ins "System" der magischen Zusammenhänge einbezogen wurde. Der Übergang von der Magie zur Religion hat die Bewegung ins Transzendente bei der Erklärung aller Phänomene, die nicht in der Partikularität steckenbleiben, nicht abgeschwächt, sondern im Gegenteil extensiv wie intensiv gesteigert. Das Verschwinden der magischen Nivellierung und Homogenisierung aller Lebensphänomene, ihre Trennung in Diesseitig-kreatürliche und jenseitige fügt den Widerspruch des Alltags zwischen Partikularität und Tendenz zu gattungsmässigen Verallgemeinerungen in ein theologisches System ein. Jene erscheint als das Prinzip des bloss Irdischen, des Kreatürlichen, diese werden der religiösen Transzendenz untergeordnet, ihr Hinausweisen über die Partikularität 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 Aesthetische 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 zu 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 Ketzerien bekämpft werden /Pelagianismus/. Jedoch, wenn diese ganze Sphäre vom Standpunkt des Heils auch, als gleichgültig, als neutral, als eine Art von Adiaphoron erscheint, ist eine bestimmte Differenzierung doch unvermeidlich. Und die Formen des menschlichen Sicherstehens über die Partikularität /Wissenschaft, Kunst, Ethik/ können eine echte Anerkennung nur als Wege zur Gottheit erhalten. Sonst müssen sie entweder als Überheblichkeiten der Krea-

tur verworfen werden, oder rücken, zusammen mit alledem, was wir das Alltägliche, das Partikuläre 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 unwichtige, höchstens als sekundäre erscheinen. Wenn der Mensch vom Gott geschaffen ist, wenn seine höhere Fähigkeiten dazu da sind, einen Weg zu ihm 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 Regulationsformen der menschlichen Aktivität. Es ist selbstverständlich, dass in der magischen Periode jedes Gebot oder Verbot aus dieser Sphäre seine Begründung, Erklärung und Sanktion erhält. /Tabu/. Und als nach der Auflösung des Urkommunismus solche Regulationsformen 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. Diesen 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 aufstigende Linie. In seiner ethischen

Theorie der "Mitte", der richtigen Proportion 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/ abgibt. 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 von Marx, Engels und Lenin gar nicht zu reden/ auch nur hinzuweisen.

Wir betrachten ihre Position aussenlieslich vom Standpunkt unseres Problems, der Dialektik von Partikularität und Hinausgehen 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 menschliche, aber über die Spontanität des Alltags hinausragende Gestalt, wie das Ideal des Weisen bei Epikur, erscheinen, mag es das Ergebnis eines Erziehungswerks sein, wie in "Wilhelm Meister Lehrjahre": 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 in 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 je-

dem System anders geartet sind, hier auch nur andeutend eingehen zu können, kann gesagt werden, dass wenn Kant das Subjekt der Ethik, dem "homo noumenon" dem des gewöhnlichen Lebens dem "homo phaenomenon" schroff jeden Übergang und jede Vermittlung apriori ausschliessend gegenüberstellt, so wird damit, wenn auch in anderer Form, 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 Sitlichkeit verwirklichen könne, die von dem Athenischen "Asebeia-Prozessen" bis in unsere Tage in immer erneuten Formen auftaucht, dreht sich - vom philosophischen Standpunkt - darum, ob jede Erhöhung des menschlichen Subjekts über die eigene Partikularität rein aus dem eigenen, immanenten Kräften 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 den 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 /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 letztlich entscheidend, man denke an die von Max Weber energisch hervor-

gehobene "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 genügt 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 letztere Bewegung von den immanenten Kräften des gegebenen Inhalt-Form-Komplexes vollzogen wird, bei denen keine äussere /geschweige denn eine transzendente/ Kraft in Anspruch genommen werden kann und darf, bei Strafe der Zerrüttung gerade jener Satzungsart, die solche Gebilde überhaupt möglich macht. Wegen dieser strengsten Immanenz hat jedes echte Kunstwerk einen, man könnte sagen "naturhaft" gewachsenen Charakter, es ist da, und sein Dasein, sein Geradesosein "beweist" sich selbst, verrät unmittelbar keine Genesis. Aber dem zugrundeliegende, hier untersuchte Widerspruch ist in derselben Erlebnisse evozierenden Beschaffenheit der echten Kunstwerke gleichfalls enthalten, denn eben diese "Gewachsenheit", dieses "Naturhafte" Da-

sein hat zugleich eine davon unabtrennbare Nuance des Unwahrscheinlichen, des Wunderbaren. Es ist, zugleich und in untrennbarer Weise, Blut aus dem Blut des Alltagslebens und ein heeres Gebilde, das zugleich von jenem durch einen unüberbrückbaren Abgrund getrennt ist. Die Bemerkung Lenins über Beethovens "Appassionata" von den Menschen "die in schmutziger Hölle leben und trotzdem solche Schönheit schaffen können" ^{9/} umschreibt die Pole dieser Stimmungsskala recht deutlich.

Man muss jedoch um die Einzigartigkeit in der Auflösung dieses Widerspruchs zu begreifen, nicht bei dieser allgemeinsten 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. 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 blosse Abstraktion des Menschlichen, das zwischen Denkbareit und Erlebbarkeit, zu undeutlich für jene, zu unbestimmt für diese, haltlos und heimatlos sich heruntreibt. 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 zu bedürfen. Gerade die Besonderheit als zentrale Kategorie des Aesthetischen, 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 vollzogen wird, das restlose Einwirken von radikal gegensätzlichen 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 Aufhebung 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 lebenspendenden 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, um diese bloss 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 unaustilzbar 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 Erscheinungsweisen der in dem jeweiligen Kunstwerk fundamentalen Bestimmungen. Schon die Tatsache, 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 Gebilde von der Art einer höheren Verallgemeinerung betrachten, etwa von der, dass jedes echte Kunstwerk den 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 Welthaftigkeit der Kunstwerke genannt haben, einerseits einer Widerspiegelung der Wirklichkeit den Charakter von etwas Seiendem verleiht, andererseits aber das Dasein einer so geronnenen Mimesis niemals ein schlichtes Ansichseiendes sein kann, an welsches der Mensch von einem beliebigen subjektiven Gesichtspunkt herantritt, vielmehr enthält das spezifische Sein des Werks den Aspekt der eigenen Wahrnehmbarkeit und Nacherlebbarkeit in sich selbst es hat die in ihm vorkommenden Gegenstände, Beziehungen, 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 Werkstruktur zugrundeliegenden Aspekt, wie in dem ^{Aspekt} vom welchem aus der Schaffensprozess aktiv, die Rezeptivität aufnehmend an das Werk herantritt, der von uns eben geschilderte Aufhebungsprozess des Partikularen ins Gattungsmässige mitenthalten ist. Auch diese Prozesse haben wir bereits geschildert. Gerade der ordnende Aspekt des Werks zeigt am deutlichsten den Weg, 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 Erlebnis hervorgerufen, sein ästhetisches Erwerben und Ausbilden ist dagegen immer ein Prozess der Reinigung 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 Verallgemeinerung, die das Gebilde aus der Sphäre der evokativen Erlebbarkeit herausfallen liesse, vielmehr entsteht ein Such nach jener sinnfälligen Abstraktion, die das bloss Partikulare vertilgt oder wenigstens umodelt, um zu einer konkreten Gestalt zu gelangen, in der das Gattungsmässige als unmittelbar menschliches Dasein erscheint. Im zweiten Teil die-

ses Werks muss gezeigt werden, wie dieser Reinigungsprozess der schöpferischen Subjektivität und mit ihm durch ihn vor allem des Werks ein entscheidendes Moment des Schaffensprozesses selbst ausmacht. Das so entstehende, diese Bestrebungen zur Gestalt ballende Werk kann deshalb die von uns ebenfalls geschilderte kathartische Wirkung ausüben, in welcher das zum Zentrum der evokativen Ausstrahlungen gewordene, ins Gattungsmässige aufgehobene Partikulare, im Rezipienten das erschütternde Erlebnis 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 deshalb die dem Menschen einzig angemessene Wirklichkeit ist.

Wir sehen also wie innig, wie unzertrennlich verbunden die Beschaffenheiten des echten Kunstwerks als "Welt" mit der Aufhebung der Partikularität und demzufolge mit der Erhebung über das Alltagsleben ist. Es wäre aber eine Einseitigkeit, eine inadäquate Beschreibung der Rundheit /der Welthaftigkeit/ des echten Kunstwerks und seiner Wirkung, wenn dieses Moment, dass Abgehobenwerden vom Alltag und seiner Partikularität, als sein alleiniges Kennzeichen gelten würde. Im Interesse der Klarlegung unseres Problems musste 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 ungeschrieben haben. Es gilt nun - um die ganze Wahrheit der wirklichen Einheit zu treffen - die Bedeutung auch der anderen Komponente ins Licht zu stellen. Das ist umso wichtiger, als dabei gerade der anthropomorphisierend-irdische, auf die Immanenz der menschlichen Mitte intentionierte Charakter der ästhetischen Widerspiegelung zu ihrem Rechte kommt. Denn gerade im ästhetischen Sinne darf das Menschheitliche, das Gattungsmässige niemals als kontradiktorischer Gegensatz zum einzelnen partikularen Menschen verstanden werden. Das Menschheitliche erwächst aus den zerstreuten, aus den partiell einheitlichen Betätigungen der einzelnen Menschen, es ist ihre Resultante, jeweils modifiziert durch ihre neuen Aktivitäten, niemals eine einförmig feststehende Substanz, oder ein fixiertes Niveau, das in völliger, metaphysischer Unabhängigkeit von ihnen eine gesonderte Existenz besitzen könnte. Dass nicht nur nicht jede Partiku-

larität einen wesentlichen Bestandteil dieses Menschheitlichen zu bilden vermag, ja dass im Gegenteil, der einzelne Mensch 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 widerspiegelt.

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 Aesthetischen 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 Aesthetischem 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 Aesthetische als bestimmte Form der Aufhebung 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 Aesthetische - 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 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 Sichheraushebens 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 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. 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 in den adäquaten Reaktionen auf sie. Natürlich nur dann, wenn man, wie wir es hier tun, in der Welthaftigkeit das letztthin entscheidenden 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 von Aesthetischen 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 Gegenstandes 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 Aesthetischen /und pseudoästhetischen/ Widerspiegelung. Wenn wir bei den Lebensphänomenen bleiben, so genügt der Hinweis auf Gladiatoren - auf Stierkämpfe etc., um die Richtigkeit dieser These zu erhärten, und im Gebiet der Widerspiegelung können Detektivromane und -filme, Comics etc. zeigen, dass dafür, was bestimmte Perioden, bestimmte Gesellschaftschichten als angenehm empfinden keine inhaltlichen Grenzen gesetzt sind. Ebenso wenig lässt sich diese Grenze vom Aspekt der Form ziehen. Man braucht gar nicht an die neopositivistische Verselbständigung und kritiklose Überschätzung der Technik zu denken. Auf einem neuen Gebiet der Kunst, auf dem das Film ist es am leichtesten wahrnehmbar, dass oft die wertlosesten Erzeugnisse technisch höher stehen, als wirklich künstlerisch entworfene. Aber auch in den traditionellen Künsten begegnen wir nicht selten Beispielen von halb oder ganz kitschigen Romanen, Dramen, Bildern etc. die tiefe und echte Werke "technisch" übertreffen. Natürlich bewegten wir uns in den letzten Bemerkungen auf dem Boden der neopositivistischen Vorurteile, jedoch auch wenn wir dieses ästhetisch unzulässige Niveau hinter uns lassen und uns den echteren Formproblemen zuwenden, wird sich immer wieder zeigen, dass selbst äusserst korrekte oder ebenso äusserst gewagte und originelle Formlösungen noch nichts darüber aussagen, ob wir wirklichen Kunstwerken gegenüberstehen. Man muss hier naturgemäss beide Extreme betonen, obwohl heute diese Feststellung viele für Geibel oder Heyse zugeben, jedoch bei Beckett oder Ionescu erbittert bestreiten würden. Das ist auch leicht zu verstehen, denn jede Periode, alle künstlerische Strömungen pflegen die gerade aktuell scheinende Partikularität mit dem wahrhaft Gattungsmässigen zu verwechseln, und erst eine gewisse zeitliche Distanz ergibt für breitere Schichten die Möglichkeit, diese beiden und damit blosser Formexperimente von echten Kunstwerken genau zu sondern. Man braucht gar nicht an die früher erwähnten Typen zu denken, man erinnere sich nur, dass für viele eine derartige Distanz nötig war, um die Gestalt Gerhart

Hauptmanns aus der Schaar der "konsequenten Naturalisten" herauszuheben.

Damit erhält aber unser Problem eine neue Erweiterung und Vertiefung. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits das Problem von Literatur und Belletristik gestreift und wir haben bei der Behandlung der Musik darauf hingewiesen, dass in steigenden Masse eine Produktion zustandekommt, die mit der Musik als Kunst schon überhaupt nichts mehr zu tun hat, die einfach ein Bedürfnis nach angenehmen Emotionen mit Hilfe der musikalischen Technik, eventuell mit geschickt gruppierten Formelementen erfüllt, ohne den Umkreis der Musik als Kunst auch nur zu streifen. Darin bewährt sich die im Alltagsleben der Menschen unwiderstehliche herrschende Allmacht des Angenehmen: 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 Esoterischen, des Avantgardistischen. Beide Wirkungsformen, so extrem polarisiert sie unmittelbar aufzutreten 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 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 das jeweilige Klassengeschick, nationale 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. Letzten Endes freilich nicht eine, die 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/}

Wenn wir nun von den so gewonnen Einsichten darauf ausgehen, innerhalb einer Werkwelt das Aesthetische 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 Gegeüberstellung des künstlerisch Gelungenen und Mislungenen oder Problematischen ist, vor allem im letzteren Fall in erster Reihe keine Abgrenzung der ästhetischen Sphäre von pseudoästhetischen Tendenzen oder Gebilden, sondern eine Auseinandersetzung innerhalb des Aesthetischen, 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 strikten Sinne des Wortes. Das bezieht sich auch auf jene Kategorie von Gebilden, die wir als Belletristik bezeichnet haben, ja gerade auf diese, weil in ihnen äusserlich angehen, alle Kategorien des Aesthetik als formente 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 eingeschlagen hat. Es ist also eine sehr grosse - und nicht völlig trügerische - 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 echtsten Literatur angehören, während sie sich im anderen auf dem Niveau der Belletristik befinden. Wir haben bereits bei der früheren Behandlung dieser Frage auf Schriftsteller, wie Theodor Fontane, Joseph

Conrad, Sinclair Lewis hingewiesen. Wenn wir ihre Werke von Standpunkt unseres gegenwärtigen Problems betrachten, so ist sofort ersichtlich, dass weder Reichtum und Interessantheit des Inhalts noch Meisterschaft des Schreibens jene Kriterien ergeben, nach denen etwa "Lord Jim" oder "Effi Briest" zur hohen Kunst gehören, während manche andere Werke desselben Verfassers blosse Belletristik 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.^{11/} Und auch hier ist es nicht möglich, solche Kriterien formalistisch aufzufassen. Es sind nicht etwa "Fehler" in der Charakteristik, denn die belletristischen Werke dieser Autoren sind oft voll von interessanten und fesselnden 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 Erwachen des Lebenswahr erfassten Einzelnen zur konkreten Gestalt des Gattungsmässigen in den Menschen und ihren Schicksalen ist, was die echte grosse Literatur von der Belletristik 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 Aesthetik, zwischen restlos ins Gattungsmässige aufgehobene Partikularität, und zwischen ihrer Konservierung als solcher, ihres unverarbeiteten Hineingleitens in einen Zusammenhang, das eine solche Aufhebung verhindert. Wir 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 Abstraktionen, die an 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 alldies einem Werk fehlen kann, ohne dass es die "Lebenswahrheit" seiner Figuren und Schicksale, 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 editen Kunstwerk, der Unterschied besteht "bloss" darin, dass die notwendige und dem Werk angemessene Wirkung ein anderes Niveau haben wird, das des Angenehmen, der Parikularität.

Der trennende Abgrund ist unüberbrückbar, aber zugleich bleibt auch der Zusammenhang unzerreisslich. 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 dies in der hier aufgezeigten doppelten Form geschieht, ist der bewegende Widerspruch ihrer gesellschaftlichen Existenz und Wirksamkeit. Es ist eine emotionale Utopie exklusiver 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 authentische Verwirklichungen des Aesthetischen direkt, ohne reale Vermittlungen möglich sind, dass 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 echten, jedoch gerade im ästhetischen Sinn problematischen Künstler 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, Persönlichkeiten sichtbar werden könnte. Es wäre sogar, so scheint es uns, richtiger zu sagen, dass auch die hier entstehenden Kollisionen nur ein Teilmoment jenes umfassenden Widerspruchskomplexes bilden, den wir unten 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 Regung 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, ihr Erstarben oder Absterben treten. Diese Auswahl wird mit objektiver Spontaneität, freilich unter ununterbrochener Mitwirkung der menschlicher Aktivitäten von der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung vollzogen. Die Hegel-Marxsche Lehre: dass die Menschen ihre eigene Geschichte selbst machen, freilich 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 Objektivität 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 existierende 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 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 Individualität, das Geradesosein 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 Stümpers erheben will, so sicher ist es, dass es für ein Treffen oder Verfehlen dieses Zieles keine apriorischen, auch keine dem Individuum mit untrüglicher Sicherheit eigenen Inhalte /und die adäquat 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 Schaffensprozess 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 all dies 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 er-

gänzen, 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 - 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 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 geschickt gemachten angenehme Emotionen /im weitesten Sinne des Wortes/ erweckenden Theaterstücken, über bedeutsame Problematiker der Weg zu dieser einsamen Verwirklichung führt. Und es wäre ein die wirklichen Tatsachen verzerrender Geniekult, 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 Gang der Geschichte selbst jene 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 hat gezeigt, dass eine Gestaltung auf dem Niveau des Angenehmen nicht nur alle formalen Kategorien des Aesthetischen mit einem gewissen Erfolg in Bewegung setzen kann, sondern auch eben deshalb imstande sein kann, dass Verarbeitete relativ weitgehend zu verallgemeinern und ihm damit über das rein partikular Persönliche hinaus eine Wirksamkeit zu verleihen /Darin unterscheidet sie sich qualitativ von Dilettantismus und Stümpertum, 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 zu stecken, der die Grenze zwischen dem Aesthetischen und dem Angenehmen verwischt. 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 mitteilbarer machen. Die Auffassung Kants führt auch insofern zu einer Verengerung des Problems, als das Angenehme bei ihm in die rein individuelle Subjektivität eingesperrt zu sein scheint.^{12/}

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 rei-

nen 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 sozialgemeinsamen 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 Erlebarmachen 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 kunstähnliche Gebilde verwirklicht werden. Der Trennungspunkt liegt aber darin, dass auch die echte Kunst das Menschheitliche Unmöglich gestalten kann, ohne jene objektiven Vermittlungsformen, die die eine Person im Alltag des gesellschaftlichen Lebens mit diesem verknüpfen, sinuös evokativ zu machen. Sie unterscheidet sich "bless" 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 entsprechende Wirksamkeit 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 der aufstrebenden Bürgertumsklassen mit wehigen Auslagen, wie Gabel, oder Endrowski, die sozial-verallgemeinerte Partikularität bürgerlicher Menschen und Schicksale wieder dazu benützt hat, um dem Theaterpublikum Er-

lebnisse des Angenehmen zu vermitteln. Auch ^{das} ist Kriterium der Trennung nur hier zu finden, von Standpunkt der ^{theatralischen} Formgebung ist diese Entwicklung reich an tadellosen Produkten.

Diese äusserst vielfältigen und verwickelten Beziehungen des Angenehmen zum Aesthetischen bewahrheiten also in einem wichtigen konkreten Fall unsere allgemeine Feststellung über die Rolle des Aesthetischen, der Kunst im gesellschaftlichen Leben der Menschen: über den Aufstieg der Kunst aus dem Bedürfnissen und Bestrebungen des Alltags einerseits und über ihre modifizierende, bereichernde Einwirkung darauf durch die Wirkung des Gestalteten andererseits. Das Angenehme ist ein höchst wichtiges Terrain, auf welches diese wechselseitigen Ausstrahlungen ihre Fruchtbarkeit, ihre vielseitigen Beeinflussungen ausüben. Um die hier entstehenden mannigfaltigen Phänomene richtig zu begreifen, dürfen natürlich zwei grundlegende Fakten nie ausser acht gelassen werden. Erstens der qualitative Sprung, der das Aesthetische vom Angenehmen trennt. Denn es ist zwar eine empirisch beglaubigte, unbezweifelbare Tatsache, dass pseudoästhetische Gebilde nicht selten in den Alltag der Menschen weitaus vehementer und extensiv stärker eindringen, als selbst die bedeutendsten Kunstwerke, dass aber diese Wirkung doch - auf historischer Perspektive gesehen - eine ephemere ist, und die dauernde Formung des Gattungsbewusstseins doch durch die echten und grossen Werke 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 angehen scheint es nämlich mit einer Förderung des Lebens zusammenzufallen. Dieser Schein ist in sehr vielen Fällen des Lebens ein richtiger Hinweis auf den objektiven Tatbestand, neben dem Nützlichen ist zweifellos das Angenehme jene Beziehung des Menschen zur Aussenwelt, die am meisten zum Erwecken und Ausbilden seiner vitalen Fähigkeiten, seiner Tendenzen, sich zu bewahren und zu entfalten, beiträgt. Das Angenehme ist aber dem Wesen nach eine subjektive und partikulare Widerspiegelung der Aussenwelt und eine entsprechende Reaktion auf sie, die eben deshalb in ihren objektiven Folgen für diese Bestrebungen 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 Gesundheit, die ebenfalls angenehm und nützlich ist, schädlich sein kann, bis zu dem vom gesellschaftlichen Leben gelieferten verschiedenartigen Einwirkungen, bei denen sich nur 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 andeutenden Darstellung dieser Probleme umsomehr aus dem Wege gehen, als gerade die griechische Ethik sie sehr eingehend und mit richtigen 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 Alltag betrachten, so ist es klar, dass hier vorwiegend Probleme für den historischen Materialismus aufgegeben 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 bewerkstelligt wird, das die pseudoästhetischen Momente und Motive mehr oder weniger bewusst 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 eige-

nen 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 Aesthetik gegeben werden: allerdings setzt ihr gesellschaftlich-geschichtlich richtiges Erhellern eine Klarheit über die sachlich-allgemeinen Zusammenhänge zwischen Aesthetischem und Angenehme 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 dazustellen. Vom Standpunkt der Aesthetik 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 direkte 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 aus der Totalität des Dilettan-

tismus 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 seinen, mit Schiller gemeinsam bearbeiteten Aufzeichnungen zu dieser Frage richtig hervor: "Weil der Dilettant die produktive Kraft beschäftigt, so kultiviert er etwas wichtiges an dem Menschen."^{13/} Wie jede mit der Widerspiegelung 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 in 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/} Das alle diese Tendenzen in Leere und Nichtigkeit umschlagen können, dass die, wenn sie Präntentionen erheben, Kunst zu sein oder zu scheinen, ihre Ausüben sowohl von der Kunst wie vom Leben entfernen, hat Goethe ebenfalls energisch hervorgehoben. Wir brauchen hier darauf nicht näher einzugehen, weil sich darin 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 Aesthetischem und Angenehmen 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 Unterscheidung 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 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 der ethischen Praxis aus der Beschaffenheit des Alltagsmenschen, ohne dessen Einheit und menschliche Immanenz zu sprengen, herauszuentwickeln bestrebt sind. Damit wird der real vorhandene qualitative Abstand zwischen Gattungsmässigkeit und unmittelbarer Partikularität nicht in 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 im anderen Zusammenhängen wiederholt zitierten Affekten - lehre 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 we-

sentlich 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 Übergangserscheinungen 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, 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 in "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 beruht in solchen Fällen auf 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 jeweilig erlebte 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 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 strengen Korrelatsverhältnis, sie drücken denselben Tatbestand, das einermal von der Seite des Subjekts, das anderemal von der des Objekts, aus. Beide Aspekte sind von uns bereits behandelt worden. Wir verweisen vom subjektiven Gesichtspunkt nur darauf zurück, dass gerade die bedeutendsten Künstler wiederholt davor war-

nen, die /partikulare/ Subjektivität in den Schaffensprozess 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 Eimischung in deren Aufbau, Ablauf, Geradesosein 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 Objektswelt 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 blossere Übereinstimmung von objektiver Wirklichkeit und künstlerischem Abbild ästhetisch völlig bedeutungslos bleibt, 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 /phantastische "Welten"/. Auch hier löst sich der Widerspruch darin auf, dass die gestalteten Gegenstände, ihre Beziehungen etc. Zusammenhänge ergeben müssen, die für das Sichauswirken der jeweiligen, gesellschaftlich-geschichtlichen Gattungsmässigkeit ein angemessenes Wirkungsfeld ergeben. Die Treue in der Abbildung der objektiven Wirklichkeit hat hier ihr entscheidendes Kriterium. Seine philosophische Begründung liegt darin, dass der Mensch auch in der Wirklichkeit die wahre Gattungsmässigkeit nur in ständiger Wechselwirkung mit der objektiven Realität erreichen kann, dass ein bestimmter Zustand, bestimmte Entwicklungstendenzen und ihre Perspektiven die unerlässlichen Voraussetzungen und Vorbedingungen, das Feld der wahrhaften Verwirklichung des gattungsmässigen Selbstbewusstseins der Menschheit bilden. Indem die Kunst - in jeder Kunstgattung mit konkret verschiedenen Auswahl der Komponenten dieser Wechselwirkung - eine "Welt" schafft die das maximale und adäquateste Sichausleben der entscheidenden, positiv wie negativ wirkenden Bestimmungen dieser Wechselwirkungen gestaltend ermöglicht, entsteht in ihr die

höchste objektivierete Form des Selbstbewusstseins der Gattung.

Von dieser Warte aus wird es sichtbar, dass die Formprinzipien der Kunst, als Formen ihre jeweils einmaligen, konkreten und bestimmten Gehalts, erst in diesem Kontext ihre wirkliche Wesenhaftigkeit erreichen können. Von diesem Gehalt isoliert bleiben sie auf dem Niveau der Partikularität stecken und das von ihnen Geformte muss einen Charakter der Welthaftigkeit verlieren, es wird ein zufälliger Komplex von Gegenständen, der in einer zufälligen Beziehung zu bestimmten Seelenzuständen der Menschen steht. Alle von einem solchen ausschlaggebenden Gehalt losgelösten Kategorien, die kausale Notwendigkeit mitinbegriffen, sind unfähig, diese Zufälligkeit aufzuheben. Das Angenehme - im weitesten Sinne aufgefasst - ist eben ein Fixieren des menschlichen Bewusstseins auf einem solchen Niveau der letztthinigen Zufälligkeit, mag deren unmittelbare Erscheinungsform eine noch so strikte physiologische, psychologische oder soziale Zwangsläufigkeit sein. Diese Korrelation von Zufall und Notwendigkeit, von völlig subjektloser Objektivität und bloss subjektiver Reaktion auf sie, die - unmittelbar - rein in der partikularen Individualität verankert scheinen, obwohl sie in der eben angedeuteten notwendig zufälligen Weise determiniert sind, ist eben das Charakteristische des Alltagslebens im Gegensatz zur ästhetischen Widerspiegelung. Die Paradoxie jener pseudoästhetischen Gebilde auf dem Niveau des Angenehmen besteht gerade darin, dass sie die Widerspiegelung und Ausdrucksmittel des Aesthetischen in Bewegung setzen, in ihren 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 aufgesogen, das heisst, die formalen Kräfte der künstlerischen Gestaltung werden nur dazu in Bewegung gesetzt, um die Alltagsreaktionen der Menschen in grösserer Deutlichkeit, als dies im Leben selbst möglich ist, zu fixieren. 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 darin - nicht infolge primär formalen Kriterien - grenzt sich das Aesthetische von 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 Aesthetischen selbst zu verleugnen.

MTA FIL. INT.
Lukács Archí

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.
16. N. Hartmann: Aesthetik. 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: 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 Faustus, Wk Berlin, 1955, XII. 326.
- 20/a Pawlow: Mittwochskolloquien Moskau-Leningrad 1954 I.227 russisch
21. Th.W.Adorno: Philosophie der modernen Musik, Frankfurt/Main, 1958. 37-38.
22. Erns Bloch: Geist der Utopie, München und Leipzig, 1918, 193.
23. E. de Bruyne: L'esthétique du moyen age, Louvain, 1947, 193-5.
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. Bei Behandlung der dichterischen Sprache haben wir diesen Monolog zitiert.
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: Aesthetik, 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.
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 49.
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 von 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 h eloise, 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. Hone: Grundsätze der Kritik, Leipzig, 1772, II. 487-8.
12. Ebd. 493.
13. Bacon: Essays, XLV. Of Building. Rousseau wiederholt diese Forderung fastw ortlich. Vergleich La nouvelle H eloise, IV. Teil, Brief 100.
14. Goethe:  ber den Dilettantismus, Wk. Weimarer Ausgabe, I. Abteilung, XLVII. 300 und 310.
15. Hoffmansthal: Die Berührung der Sphären, Berlin, 1931. 29.
16. Ebd. 31.

V.

1. W. Benj amin: Schriften, Frankfurt a.M. 1955, I. 368 f.
2. B. Bal azs: Filmkulura, a.a.O. 20-21.
3. Benjamin: a.a.O. 379-80
4. H. Ihering: Von Reinhardt bis Brecht, Berlin, 1958. I. 424.
5. Bal azs a.a.O. 211 f.
6. Für den deutschen Film zwischen dem Anschluss des ersten Weltkriegs und Hitlers Machergreifung 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 Francaises, 1960, Nr. 814.

VI.

1. Tschernischewski: Ausgewählte philosophische Schriften, a.a.O. 447.
2. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 2-4.
3. E. de Bruyne: L'eth etique 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. IV.98,
7. Goethe: Kommentar zu "Urworte. Orphisch", Wk. Jubiläumsausgabe, a.a.O. 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.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Vierzehntes Kapitel: Grenzfragen der ästhetischen Mimesis	
I. Musik	
II. Architektur	
III. Kunstgewerbe	
IV. Garten	
V. Film	
VI. Der Problembereich des Angenehmen	
Fünfzehntes Kapitel: Probleme der Naturschönheit	
I. Zwischen Ethik und Aesthetik	
II. Die Naturschönheit als Element des Lebens	
Sechzehntes Kapitel: Der Befreiungskampf der Kunst	
I. Grundfragen und Hauptetappen des Befreiungs-	
kampfes	
II. Allegorie und Symbol	
III. Alltagsleben, partikuläre Person und religiöses	
Bedürfnis	
IV. Basis und Perspektive der Befreiung	

MTA FIL. INT.
Lukács Archív