

reinen Bewußtseins angenommen werden. Die Annahme der faktischen Existenz genügt, denn eine Theorie vom Seienden wäre schon dann möglich, wenn die Probleme 3. und 4. negativ beantwortet würden, zugleich aber die faktische Existenz des Bewußtseins festgestellt würde. Mit anderen Worten: Auch bei der Annahme der Notwendigkeit der Existenz einer Theorie vom Seienden könnten die oben formulierten material-ontologischen Probleme noch in verschiedenem Sinne beantwortet werden¹⁾. Die Annahme dieser Notwendigkeit (deren Leugnung zu der Gefahr einer skeptisch-relativistischen Petitio Principii führt) kann somit von selbst weder die idealistische Entscheidung der Streitfrage noch die sogenannte realistische erzwingen. Diese Entscheidung kann nur durch die Lösung der ontologischen und metaphysischen Probleme, die wir früher gekennzeichnet haben, gewonnen werden. Der Kern der ganzen Streitfrage liegt somit in diesen beiden Gruppen von Fragen.

1) Diese Annahme würde zugleich den prinzipiellen Grund bilden, um dessentwillen die oben erwogene Äquivalenz der beiden Sätze bestehen müßte.

Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung.

(I. Teil.)

Von

Fritz Kaufmann (Freiburg i. B.).

1. Der Begriff der künstlerischen Stimmung.

Das verdienstliche Buch von Rudolf Odebrecht „Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie“ (1. Bd. 1927) — hat mit Recht den Begriff der Stimmung, des „zentralen Phänomens des ästhetischen Eindrucks“¹⁾, nun auch in den Mittelpunkt der ästhetischen Forschung zu rücken gesucht. Methodisch ist dabei die Gegenwendung gegen künstliche Naivität eines übersteigerten (Wert-) Objektivismus, sachlich die Auslegung der Stimmung in Richtung auf ganzheitliche und eindeutige Gefühlsgestaltung und -erfahrung bemerkenswert. In der künstlerischen Stimmung begegnen wir einem Seelentum, das im Werke gewissermaßen Farbe bekannt hat.

Künstlerische Stimmung ist also — auch im Nacherleben — kein Prinzip vager Gefühlsseligkeit noch ästhetizistischen Geschmäcklertums, sondern eine Art, wie sich menschliches Wesen manifestiert. Kunst als Stimmungsgebilde verstanden ist somit auch nicht Stimmungskunst im engeren Sinn dieses Wortes. Sie ist weder notwendig subjektiv betonte Ausdruckskunst, die in Gefühlen schwelgt und die Herzen rührt, noch Stimmungsmalerei, deren Thema eine gelegentliche Stimmung ist.

Dürfte soweit die grundsätzliche Übereinstimmung mit Odebrecht gehen, so ist darüber hinaus doch mehrfaches Bedenken unabweislich. — Zunächst hat die zeitgeschichtlich symptomatische Verknüpfung von Gedankenlinien Cohenscher, Husserlscher und — via Heinrich von Stein — Diltheyscher Herkunft, wie hier nicht weiter auszuführen ist, statt zu einer überzeugenden Sprachsynthese zu einer bedenklichen Sprachverwirrung geführt. Sodann enthält die Aufgabenbestimmung, „Wesen und Wert von Persönlichkeit zur Evidenz zu bringen“, eine einseitige Zuspitzung auf persönliches Wesen, die sich in der Verkennung

1) Paul Frankl, Systematik und Erlebnis (Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, Jahrgang 1927/28), S. 101.

des Elementarischen im Kunstschaffen und in der Verengung des Bewußtseins künstlerischer Gültigkeit, d. h. der Anerkenntnis bündiger künstlerischer Lösungen rächt. Und schließlich führt die richtige Einsicht in die Gegenstandslosigkeit der (ästhetischen) Stimmung am entscheidenden Punkte zum Verzicht auf welthafte Intentionalität überhaupt zugunsten eines Erlebnisses „des reinen Ichs oder der reinen Subjektivität“ (S. 117) — eines Erlebens, das „ausgeprägten Immanenzcharakter“ hat (S. 152): also zu einem Autismus individueller Wesenheit. Im „Erfülltsein vom Zusammenhang einer Seelenschicht“ werde eine dauernde Färbung des Gemütszustandes (Lotze) klar und eindeutig aufgedeckt.

Die im künstlerischen Stil zur Ausprägung gelangte einheitliche Lebenshaltung bildet nun freilich ein Apriori gegenüber vereinzelter Gefühlsreaktionen bei zufälligem Anlaß. Sie wird aber mißdeutet, wenn von ihr bloß ein „stimmungshaftes Ichgefühl als Gegenstand ästhetischer Formung“ übrig bleibt. — Es gibt keine Seelenhaltung — und sei sie noch so intim, die nicht schon ein ihr eigenes Verhältnis zur Welt — eben zur Welt brächte, um es an ihr und in ihr ausgestaltend zu bewähren. Jede Haltung ist Haltung zu etwas bzw. zu jemandem, jede Stimmung nicht nur Erschließung unserer selbst, sondern in eins damit unserer Befindlichkeit in der Welt¹⁾. Damit aber zugleich Erschließung dieser Welt in ihrer Bedeutsamkeit für den Menschen. Und kommt uns daher — auch unabhängig von unserer Augenblicksstimmung — mit eigener Anmutung aus der Welt selbst entgegen. Der Stimmungscharakter einer Landschaft haftet nicht an ihr wie eine Oberflächenfarbe an einem Ding. Sie ist damit umkleidet und durchsogen; und sucht uns selbst darein zu ziehen. Sie läßt die Welt in diesem Licht und Medium erblicken; läßt sie im Tone dieser Stimmung uns ansprechen und bannen: wie diese Landschaft selbst — anheimelnd oder unheimlich — im Charakter der Beziehung oder Beziehungslosigkeit zu uns steht.

Die in einem weiteren Sinne kognitive Funktion der menschlichen Stimmung ist zwar erst durch Heidegger²⁾ — also nach dem Erscheinen der Odebrechtschen Arbeit — für unsere heutige philosophische Gesinnung gesichert worden. Sie ist aber für die Ästhetik selbst schon — wenngleich mit einigem Vorbehalt — in dem Zusammenhang angezeigt, der nach Dilthey zwischen „Weltanschauung“ und den „universalen Lebensstimmungen“ besteht, aus denen heraus der Künstler von den Inhalten seiner Lebenswelt in

1) Der funktionale Begriff der Stimmung (gemäß ihrer Bedeutung für die Haltung des Lebewesens zu seiner Welt) läßt sich, wie z. B. die Theoretische Biologie von Üxküll zeigt (2. Aufl., S. 131), mutatis mutandis auch auf das nur organische Dasein ausdehnen.

2) Heidegger, Sein und Zeit § 29.

ihrer Totalbezüglichkeit, ihrer Lebensbedeutsamkeit Kunde gibt¹⁾. — Schließlich ist bereits bei Kant die harmonische und mitteilbare (Zusammen-)Stimmung der Gemütskräfte zum ästhetischen Gemeinsinn der Humanität nicht nur ein Gefühlston, sondern ein Erlebnis-tonus — und wenigstens insofern von übersubjektiver Bedeutung, als in der realen Möglichkeit solch glücklicher Übereinstimmung der Hinweis auf ein übersinnlich-übersittliches Substrat liegt, auf „etwas im Subjekte selbst und außer ihm“, dem unsere Freiheit ebenso wie alle Erscheinung entstammt²⁾. Ein tiefsinniger Verhältnisbegriff der Stimmung, der noch bei Schiller³⁾ nachwirkt, den aber bereits Fichte um seine Spannunghaltigkeit bringt. Er betrachtet zwar (in Nachfolge Kants)⁴⁾ die Stimmung als den Geist des künstlerischen Produktes, setzt diesen Geist aber mit dem Ausdruck der inneren Schwingungen einer Seele gleich, die sich von der Sinnenwelt ablöst⁵⁾. „Im reinen ungetrübten Äther seines Geburtslandes gibt es keine anderen Schwingungen, als die er selbst durch seinen Fittig erregt“⁶⁾.

Doch schon die Bannung der Stimmung in eine sinnlich wirksame und nun gar die in eine gegenständlich bedeutsame Form bietet Probleme, die bei einer solchen primären Unverbundenheit eines in sich ruhenden persönlichen Wesens⁷⁾ keiner überzeugenden Lösung zugeführt werden können. Schon in der eigentlichen Konzeptionsstimmung — im Anklingen der formalen Rhythmik, nicht erst in der gegenständlichen Stimmungsbindung, zeigt sich eine Nachaußengewandtheit, die über bloße Innenzuständlichkeit hinausgeht. Und insbesondere kann dann die gegenständliche Zukehr (im einfachsten Fall der Korrespondenz von Werk und Leben: die Sinnbildsuche und -findung)⁸⁾ die Vermittlung und den Ansatz einer ursprünglichen Welthaftigkeit der Stimmung nicht entbehren: so zwar, daß das Einzelweltliche einen mehr oder minder günstigen Vorwurf bildet, in der Art wie es dem Entwurf der Stimmung entgegenkommt, seiner Fügung sich einfügt und so ihren strengen Sinn zur Geltung kommen läßt. Der Stimmungsentwurf umreißt, was in seiner Ausfüllung und wie es zum Vorwurf werden kann.

Die Stimmung ist universal, insofern sie den Horizont einer

1) Dilthey, Die Typen der Weltanschauung — im Sammelband „Weltanschauung“, S. 22 f.

2) Kritik der Urteilskraft 2, S. LVI f., 258 f.

3) Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 21. Brief.

4) Vgl. Kritik der Urteilskraft, S. 198.

5) Fichte, S. W. VIII, S. 294.

6) Vgl. Odebrecht, a. a. O. S. 155.

7) Ebenda, S. 291.

8) S. unten S. 200.

Lebenswelt umfaßt. Das ist dennoch keine unüberbietbare, sondern eine exklusive Universalität: diese Welt hat Grenzen, doch solche, die wir nicht sehen und die uns nicht fragwürdig werden, weil sie in der Befangenheit unseres eigenen Sehens und Fragens verborgen liegen. — Auf der anderen Seite, da Leben kein bloßes Ausschreiten eines selbstbeschriebenen Zirkels ist, können doch die Stimmung und die Fragestellung ihres Entwurfes selbst durch Probleme in Frage gestellt werden, die in der Reichweite dieser Stimmung nicht vorhanden sind, in ihrem Bereiche also unerledigt, d. h. ungreifbar und unbegriffen bleiben, von denen sie nichts wissen will und kann, an denen ihre Macht aber gerade deshalb scheitert. Zeichen dessen die Unbefriedigung, die das Ende einer Epoche erfüllt, die Erschütterung des Selbstbewußtseins — des Glaubens an die Kraft der eigenen Position, die Tragfähigkeit der verfügbaren Fragestellung. An dieser inneren Erschütterung wird die Ohnmacht gegenüber dem in seiner Unvorstellbarkeit unbewältigten Lebensvorwurf registriert. Und daran geht ein solches in der Stimmung befaßtes Lebensverhältnis zugrunde, wie es selbst einst aus solcher Erschütterung emporgestiegen war. Eine neue Stimmung kommt auf, in der es nun erneut gilt, die Lebens eindrücke einheitlich zu verarbeiten, so wie sie uns nach Maßgabe der Stimmung angehen und berühren¹⁾. — Das Walten, die Wandlungen, die Krisis und der Bruch einer solchen Zu-ständlichkeit „spiegeln“ sich für die Geschichte der Kunst in der künstlerischen Tradition, im inneren Stilwandel, in den Stilkrisen und dem Aufkommen einer stilistisch neuen künstlerischen Welt.

Jedoch erschöpft sich das Verhältnis von Kunst und Leben nicht in dem einer bloß spiegelnden Reproduktion. Die Kunst als bildende Lebensmacht ist nicht nur Repräsentant, sie ist in der Kraft der Lebenserhellung ein Faktor des Daseins.

1) Unter Eindruck wird im folgenden also immer verstanden, was mich in einer Weise des Vernehmens berührt; und im besonderen der Grundgehalt, der sich in dieser Berührung als gewichtig erweist, mich auch innerlich angeht und ergreift. — Künstlerischer Vorwurf (in den darstellenden Künsten das eigentliche Thema) ist dementsprechend, wessen Bedeutung in solcher Aufnahme erfragt und ausdrücklich herausgestellt wird: die Eindrucks substanz, auf die es dem Künstler augenscheinlich und vornehmlich ankommt und deren Macht also den künstlerischen Ausdruck beherrscht. — Es ist dieser wirksame Eindruckspunkt, der z. B. im Elan der Vorläuferschaft einer schlag- und ausdrucks kräftigen Skizze schon deutlich, wenn auch noch nicht endgültig fixiert ist: eine künstlerische Präsumption, die der vorwiegend technischen Sorgsamkeit der vielleicht ausführlicheren Studie (nach dem und dem) fehlt.

2. Die Erhellungskraft der künstlerischen Stimmung.

In der künstlerischen Stimmung, wie sie im Werke selbst präsent — ausgewirkt, wirklich und wirksam — ist, erhellt sich nicht eine auch ohnehin gegebene Lebensbefindlichkeit; vielmehr bestimmt sich diese erst in der Entschiedenheit der künstlerischen Ausprägung. Die Kunst erhellt nicht nur nachträglich eine Bestimmtheit des Daseins, sondern bestimmt mit die Erhelltheit, in der sich das Dasein befindet und die zu dieser Befindlichkeit gehört. Denn unbestimmt, und unentschieden verläuft ein Leben, das nicht unzweideutig Bescheid weiß, wie es mit ihm und um es steht. In der Erhellung, die das künstlerische Schaffen leitet, liegt selbst eine Bestimmung des Lebens, die sich das Leben selbst schafft.

Hierin tritt erstens die Lage des Daseins, nicht nur irgendeine seiner Gelegenheiten oder Ungelegenheiten durchsichtig in Erscheinung. Zweitens wird die Lage in der Welt als Lebensverhältnis — also weder ein Leben für sich, noch eine Welt an sich — verdeutlicht: der Weltgehalt nur insofern als das Leben an dieser Welt einen Halt findet oder nicht findet, sucht oder ausschlägt. Insofern das Leben in der Kunst über diese seine Befindlichkeit ins Klare kommt, kommt die Kunst als Lebensbildnerin zur Geltung; denn wesentlich macht ja dies das Leben des Menschengeschlechtes aus, in der Bewegung des *Ἀληθεύειν* aus dem Dunkel ins Helle zu streben.

Dies Dunkel steht dem Licht nicht — wie die Finsternis — als reine Negation gegenüber, es ist — privativ verstanden — lebendig gefühlter Mangel des Lichts, auf das menschliches Leben von vorn herein angewiesen (orientiert) ist, und das es immerfort in irgendwelchem Maße entbehrt. So hat die Kunst den jeweils erreichten Daseinsmodus zur Voraussetzung ihrer eigenen Bemühung, das Wesensgesetz des Menschen zu erfüllen. Sie führt nicht aus der Nacht fraglos toten Seins, sondern aus dem Dämmer zweideutigen, fragwürdigen Lebens in die Eindeutigkeit eines Daseinsverständnisses über. — Das künstlerische Schaffen wie das künstlerische Verständnis unterliegt Voraussetzungen, die im Modus der eigenen Existenz auch dann noch gründen, wenn dieses Verständnis frei beweglich sich gleichmäßig auf die verschiedensten Richtungen, Zeiten und Völker erstreckt: in der Unparteilichkeit eines „universalen Mitgefühls“, die es in durchgängig „objektiver“ Erkenntnis und Anerkennung zu gar keinem entschiedenen Für oder Wider mehr bringt, ist doch eben auch die Ursprünglichkeit ausgesprochener Vorliebe

verstummt und die Gefahr der Richtungslosigkeit der eigenen Stellung und Neigung angezeigt.

In ganz anderer Richtung als diese existenziellen Voraussetzungen liegt — was den Künstler anlangt — die Voraussetzung originaler Begabung als „Gunst der Natur“ (Kant), die den Künstler „bedingt“. Denn die besondere Methode der Erhellung, die die Kunst darstellt, ist nicht frei gewählt, sondern — eben als Methode — ein Nachgehen: und zwar ein solches, in dem ein Mensch seiner Berufung folgt. In dieser Hörigkeit bewährt er seine Bestimmung zum Künstler: in ihrer Aufnahme verschränken sich also Wahl und Erwählung, Freiheit und Gnade zu entschiedener Bestimmtheit. Erfahrung wird diese Berufung im Aufruf zu einem Tun: was dem künstlerischen Sinn begegnet, stellt an ihn den Anspruch, vernehmlich gemacht zu werden in dem, was es wesentlich besagt.

Deshalb muß es der Künstler erst für sich selbst zu Wort und Aus-sprache kommen lassen; er darf über diesen Anspruch nicht vor-eilig hinweggehen, darf ihn nicht eigenen sonstigen Ansprüchen unterordnen; er darf ihm nicht in praktisch einseitiger Inanspruchnahme oder konventioneller Voreingenommenheit ins Wort fallen. In solch praktischer Hinsicht wird am anderen Wesen immer nur merklich und deutlich, was an ihm Nutzen oder Schaden bringt. Und in solchem (nicht notwendig verbalen) Gerede, das immer alles schon vom Hörensagen vorwegweiß und den wirklichen Anspruch gerade übertäubt und überhört, kann kein Eindruck zu wahrhafter Ausreifung und Auswirkung kommen. Wobei zu bedenken ist, daß es ein solches Bewendenlassen bei herkömmlich feststehendem, sachfremd gewordenem Anspruch, daß es solche leerlaufenden Präsumptionen auf allen Gebieten intentionalen Lebens gibt; und daß es nicht nur Aufgabe der künstlerischen Schöpfung, sondern auch der verstehenden Nachgestaltung — z. B. des Kunstgeschichtlers — ist, diese Kategorien der Konvention auszuschalten, wie sie immer wieder im unlebendigen Betrieb auch der Wissenschaft selbst entstehen.

So wird der Durchstoß zur Wesentlichkeit immer auch ein Gegenstoß gegen die Wesenlosigkeit des „Man“ sein. Die Redlichkeit eines Künstlers wurzelt in der Ungenüge an den üblichen verworrenen und verwirrenden, unrevidierten und also verfallenen Ansprüchen, im Zwang zur Befreiung aus diesem Gerede, im Drang zu echtem *λόγον διδόναι*, zu sachlicher Bindung, zu verbindlicher, verantwortlicher Rechenschaft über den ursprünglichen Eindruck.

In der Halt- und Bodenlosigkeit eines flüchtigen und oberflächlichen Daseins, von un-soliden Ansichten, bleibt die Lebensbefindlich-

keit in der Tiefe unergründet. Indem das Leben dem ent-springt, was die Stimmung besagt und erhellt, verliert es sich selbst aus den Augen. In dieser Abständigkeit gedeihen die herkömmlichen öffentlichen Meinungen und Lebensauslegungen, die erst in der inständigen Hingabe an originale Bekundungen der Lebensposition eindringlicher Erfahrung weichen. Die echte Originalität des Künstlers besteht also in der Wahrhaftigkeit, dem unbeirrten Verfolg und Bekenntnis dessen, was die Stimmung — wahrhaft — enthüllt.

Jedes Kunstwerk ist erstens insofern „Dichtung“, als es eine Verdichtung der Stimmungshabe des Alltags bewirkt. Die Vielseitigkeit, die Zerstreutheit, der Selbstbetrug — all die Verleitungen des täglichen Lebens lenken uns immer wieder davon ab, uns an das Zeugnis der Stimmung zu kehren. Der Künstler dagegen schafft ihr in ungestörtem und hingebendem Vernehmen und Verweilen (und für dieses) Gehör. Und indem die künstlerische Feinhörigkeit unmittelbar an das Geheimnis der Stimmung, das Verhältnis von Leben und Welt, heranführt, werden nun auch zweitens die Bindungen und Spannungen selbst, die in dieser Zu-ständlichkeit liegen, für uns fühlbarer deutlich und fester angezogen.

In der Dichte dieser Stimmung erlangen die intentionalen Verweisungen innerhalb des Werkes zur Einheit ihres Grundcharakters noch die dichte, nichts auslassende Bündigkeit der Verspannung. (Die immer ein Moment der Überraschung einschließt; denn diese Bindungen sind originaler Natur und führen über die Laxheit gewohnter Zusammenhangserfahrung hinaus; und die doch wieder so überzeugend vorbereitet ist und eine so stringente Bezüglichkeit herstellt, daß die Erarbeitung der künstlerischen Synthesis nach einmal gewonnenem Kontakt durch einen mitreißenden Schwung getragen ist.) — Und zwar macht sich in dieser Bündigkeit die Originalität des Künstlers, des von ihm bekundeten Verhältnisses von Leben und Welt gegenüber der Bodenlosigkeit und Abständigkeit konventionellen Daseins auf doppelte Weise geltend: die Intimität der Zugehörigkeit zur Natur als Konkretion in elementarer Urwüchsigkeit, die zur Geschichte als Konzentration zu persönlich gesammeltem Wesen, zu geschichtlicher Ursprünglichkeit der Erlebnisweise. Dementsprechend kondensiert sich die Stimmung des Werkes nach der einen Seite zu suggestiver Bannkraft, nach der anderen zu innerlich spannkraftiger Konkordanz der Einzelzüge¹⁾.

1) Die hiermit angezeigten Probleme sollen den Gegenstand einer weiteren Arbeit bilden.

Die Befindlichkeit in der Welt hat also in Natur und Geschichte verschiedene Bestimmungs-Koordinaten. Und es scheint nun ein Längsschnitt durch das Werden der Menschheit zu zeigen, daß die Bedeutsamkeit des persönlich-geschichtlichen Faktors im Lauf der Zeiten zugenommen hat — freilich nicht ohne Rückschläge, wie sie sich gerade heute wieder vollziehen und vorbereiten. Nicht ohne Zusammenhang damit lehrt ein Querschnitt, der die Struktur jeweiliger Lebendigkeit einer geistes-geschichtlichen Epoche bloßlegt, das Folgende: In jeder Ausgangssituation, in der künstlerische Arbeit ansetzt, machen sich von vornherein die einzelnen Lebensbezüge zu Umwelt, Mitwelt und Ichheit mit verschiedener Wichtigkeit geltend. Jeweils wird so das eine Moment nach Maßgabe des anderen und dessen Bildungsgesetzlichkeit gesehen. Die künstlerische Auswertung dieses Situationsbefundes wird solche Tendenzen zu radikalisieren geneigt sein. Denn sie wird ihre stimmunghafte Diagnose der Befindlichkeit von dem Einsatzpunkte aus zu gewinnen suchen, den sie für den eigentlichen Schwerpunkt des Lebenszusammenhanges hält, und der in jeder einzelnen Situation seine besondere und besondernde Besetzung hat.

So bestimmt einerseits eine vorgängige Lebenseinstellung die Situationserfahrung. In diesem Rahmen aber geschieht die Bewährung, Revision und Verdichtung der Grundstimmung selbst wieder an Hand der Anweisungen, die die je und je bestimmungskräftigen Eindrücke für eine solche ergänzende Bestimmung der Lebensganzheit darbieten. Deren Charakter wird also vom Künstler in immer erneutem Anlauf fixiert und kann nicht ein für allemal festgelegt sein. Nur in stets originalem Entwurf trifft der künstlerische Wurf in den Kern des künstlerischen Vorwurfs. Die einheitliche Note eines künstlerischen Lebenswerkes wie eines Zeitstiles liegt nicht im starr Identischen des Gehaltes einer unverändert festgehaltenen Lebensstimmung; sie liegt nicht im abstrakt-, sondern im konkret-Allgemeinen: im geschichtlichen Zeugungszusammenhang von Glied zu Glied, von Einzelgebilde zu Einzelgebilde; sie findet ihre Ausprägung in dem Maße, wie eine Grundstimmung in der Betreffung und Verarbeitung der Lebensprobleme und (in Zusammenhang damit) in der Durchführung der künstlerischen Motive zu Durchsetzung und Umsetzung gelangt.

Also ist die Kunst als Ausdruck einer Lebensstimmung — wenn auch ohne Pointierung auf einen einzelnen Gegenstand — doch kein Austönen ins Leere, sie betrifft die Welt — und zwar so, wie sie an dieser einen Angriffspunkt findet. — Indem die Bedeutsamkeit der Eindrucksfaktoren nicht in den Bezügen aufgeht, die der jeweiligen

Situation ausschließlich eigen sind, wird die „wohlverstandene“ Lage nicht als gelegentliche und vereinzelt in der Zerstreuung und Zerfallenheit eines abständigen, sondern als Zeugnis der allgemeinen Situiertheit, als Phase in der Gesammeltheit eines in ständigen Lebens erfahren: die Stimmung des Lebens entscheidet sich immer neu in der Gewahrung, Bewahrung und ausdrücklichen Fixierung einer solchen entscheidenden Begegnung.

Gerade indem die Eigenbedeutsamkeit der Eindrücke entwickelt wird, werden sie fähig, konkretes Leben zu repräsentieren. Diese Doppelseitigkeit der Erhellung gründet in der Bipolarität einer Begegnung, in der beide Seiten zur Geltung gelangen. Man sagt, wer man ist, indem man zeigt, mit welchen Problemen man umgeht und wie man dies tut. Und umgekehrt: in der Eindrucksgewalt, mit der sie uns angehen, kommen „der Menschheit große Gegenstände“ zum Ausweis.

Nicht daß damit dem Begegnenden — um mit diesem zu beginnen — alle selbständige Bedeutung „an sich“, d. h. außerhalb des Lebenszusammenhanges, in dem es gerade vorkommt, abgesprochen wäre: Faßbar wird auch dieses Ansich doch nur, wenn man das betreffende Wesen zuvor gegen partikuläre Interessiertheit und konventionelle Verkümmern des Aspektes freigibt und seine unverkürzte Bedeutsamkeit aufkommen und ins Spiel treten läßt. Wenn man also unbefangen zusieht, wie sich die Bedeutung eines solchen Wesens entweder im Anteil am Ganzen unserer Lebensbezüge verzehrt — oder darüber hinaus die Anweisung auf ein uns gegenüber doch auch selbständiges (mitmenschliches) Dasein enthält — oder gar in unserer Abweisung durch ein uns unzugehörig fremdes Sein an sich hält und uns allen eigentlichen Zugang verwehrt: wie der Erdgeist Faustens oder Rilkes Buddha,

„Er, der vergißt, was wir erfahren
und der erfährt, was uns verweist.“

Und so kann schließlich noch „bedeutet“ werden, den Zusammenhang unseres natürlich-geschichtlichen Lebens zugunsten eines höher-persönlichen auf- oder einem tiefertriebhaften preiszugeben. — Im Maße nun, wie die Einheit der künstlerischen Form Spannkraft hat, „der Dinge Formen abertausend“ in aller Schärfe ihrer Spannungen doch zu befassen und zu künden, bietet sie der Entwicklung echter künstlerischer Spannung Raum.

Auf der anderen Seite wird also nicht schon in innerlicher Ausspinnung, in der sich selbst überlassenen Tiefe des Gemüts, sondern erst durch Geistesgegenwart in solchen kritischen, nicht eskamotierten

Begegnungen die Bestimmung, das Schicksal des Daseins erfahren und ergriffen¹⁾ — und so die Bestimmtheit der Individuation erreicht, die alle Lebensmanifestationen über ihren gelegentlichen Anlaß hinaus entschieden und unzweideutig durchwaltet. Den spezifisch künstlerischen Charakter erhalten diese Lebensäußerungen dadurch, daß die uns zugängliche Totalbedeutsamkeit eines Eindrucks, der den Lebenskeim des künstlerischen Vorwurfs bildet, zur Bannung und zum Vorschein in eindrucklicher Erscheinung gelangt: so daß diese Erscheinung ganz in dem aufgeht, was sie — als Ausdruck — stimmungskräftig besagt.

Die Aussprache der Eigenwesentlichkeit eines Eindruckes bringt also zugleich die Lebensgesinnung, das Wesen der Lebenseinstellung, in der der Eindruck auftritt, zum Ausdruck. Und dies nun sinnbildlich oder gegenbildlich — entsprechend der (S. 199) angedeuteten, bis zur Gegensätzlichkeit unterschiedlichen Art, wie mich die Eindrücke zu betreffen vermögen.

D. h.: die Lebenshaltung kann sich in direkter Ausgestaltung bekunden — so daß das Gebilde selber die Züge des bildenden Lebens trägt — oder in Ausprägung ihres Komplementärwesens, der positiven Ent-sprechung zum Negativ des ansprechenden Lebens. — So — um jeweils nur ein Beispiel zu nennen — ist das in schwindelnde Höhe aufschwebende Pfeilergerüst der gotischen Kathedrale selber Träger des sursum corda, selber Symbol der Transzendenz-Sehnsucht des christlichen Menschen. Aber ebenso unverhohlen drückt sich — von den Bildern echter Lebensfreude abgesehen — die demütige Unterwürfigkeit des Ägypters in der Wucht und beängstigenden Enge der Säulenwälder seiner Tempel²⁾, in der erdrückenden Imposanz seiner Herrscherbilder aus, deren Majestät nur mit den Göttern verkehrt, „den Herrn der Ewigkeit schaut“ und „vom Gotte bestaunt“ wird. Dem Anspruch (und Auftrag) des Machthabers — Gott oder Fürst — kommt hier ein ursprünglicher Respekt entgegen, in dessen Licht allein der Mensch die Kleinheit und Nichtigkeit seines eigenen Lebens stellt³⁾.

1) Hier liegt die Berechtigung von Ungers Literaturgeschichte als Problemgeschichte.

2) Vgl. A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 192.

3) Doch bedeutet eine solche Gegensätzlichkeit von Leben und Kunst nicht immer die Wahrung des Komplementärverhältnisses zweier Instanzen, also z. B. das Verharren in Ehrfurcht vor dem ganz Anderen, vor den *ἑνέκεια* des Daseins: eine Bekundung, in der denn doch ein standhaftes Bekenntnis zu dieser Übermacht, nicht eine feige Flucht vor ihr liegt. Nur ausnahmsweise zwar mag die schwächliche

Und wie Lebensstimmung und Stimmung des Werks sich in verschiedener Weise entsprechen können, so ist auch der Gehalt dieser Stimmung variabel. Das wie immer geartete Vorliegen künstlerischer Formung — einfach als solches — sagt stets, aber es sagt auch nur aus, was zum generellen Wesen künstlerischen Stiles überhaupt gehört: die Ausbildung eines eindeutigen Verhältnisses zur Welt in der Kraft verdichteter Stimmung. Die Art der künstlerischen Formung erst bringt die Ausfüllung dieses Rahmens und besagt, was über die Welt und ihre Verhältnisse in jenem Verhältnis zu ihr zur Erfahrung gelangt ist. Nur ein ausgezeichnete Sonderfall ist der griechische: die Entsprechung (Homologie) zwischen dem Anspruch des *λόγος* und dem Aussehen der Welt, deren gestaltliches Gefüge sich der reinen Geistigkeit künstlerischer Hinsicht durchsichtig offenbart. Den Gegenpol bildet der endgültige Widerspruch der äußeren Chaotik gegen angesonnenen Sinn, — die gespenstische Verdammnis der Welt, ihre ewig finstere Nächtigkeit: eine Bestimmung, die wohl z. B. aus der gegenständlichen Zersetzung, aus der undurchsichtig verkrampten, endlos verschlungenen Bewegtheit vor-romanischer Bandornamentik durchsichtig vorscheint.

In diesen beiden Fällen ist das so bezeugte Verhältnis zur Welt ein rein zuständliches: dort hat die Festigkeit der Hinsicht in einer festen Seinsordnung Ruhe und Halt; hier führt die Bewegtheit doch nicht über den Zustand blinder, nichts erhellender Erregung hinaus. — Dort herrscht die Stille der Verweilung, hier die Unruhe des Nichtweiterkommens: beide als der Weisheit letzter Schluß. — Nun bliebe, das Verhältnis als bewegtes, im *ὁδὸς ἀπὸ [κατὰ]* darzustellen. Ein in sich bündig zusammenhängender Wandel des Formcharakters in einem spannunghaltigen Ganzen muß Exponent solcher Stimmung sein. Die Zeitlichkeit als seelische Potenz wird hier die pro-grammatisch fertige Form selbst zum Fließen bringen und über den je und je erreichten Status hinausdrängen. Sie wird z. B. die kristallinische Regelmäßigkeit

subjektivistische These Recht haben, der leider auch die Schillersche Ästhetik Nahrung gegeben hat: die Phantasie ersinne sich in der Kunst eine Surrogatbefriedigung für all das, was die Impotenz des wirklichen Lebens uns versage. Viel eher und häufiger als ein solches Rollenspiel in histrionenhafter Verkleidung mag an eine ernstliche Bezeugung des veränderten Wirklichkeitsgefühls zu denken sein, das sich aus primitiver Identifizierung ergibt. Hier handelt es sich nicht nur um eine nüchterne Methexis in dem Sinne, daß vielleicht tatsächlich die Macht des Herrn dem Untertanen anteilig zugute kommt. Vielmehr spürt sich dieser so sehr im Banne des Mächtigen, daß er sich in seiner Ohnmacht an ihn hin- und aufgibt und sich in solcher Benommenheit mit ihm eins fühlt, eine wahre Transsubstantiation erfährt.

keit eines künstlerischen Raumgitters zerschmelzen, in dessen festem Stabwerk der Lebensgehalt der Form zum Stillstand gebracht, der Lebensgehalt der thematischen Darstellung gefesselt erscheint¹⁾. Also — um die positive, aufwärts weisende Richtung der ins Werk aufgenommenen Lebensbewegung²⁾ an der Architektur zu erläutern: Geschlossenes Mauerwerk sich lockernd und gliedernd, bis die Erdschwere in immer schlankerem und lichterem Aufstieg überwunden scheint (Freiburger Münsterturm); oder eine konvulsivisch „wie in Wehen“ (Schmarsow) sich einziehende und wieder vordrängende Mauermasse, aus deren Schoße sich nach oben immer reinere und stillere Formen zu feierlicher Klarheit entwickeln (Michel Angelo); oder schließlich eine Subjektivierung dieses Kontrastes durch den Gegensatz von Einzeleindrücken und Gesamterfahrung: erst Verwirrung durch eine scheinbar unregelmäßige und rauschhafte Überfülle überraschender Motive, verwegener Impromptus, die dann doch in gewaltigen Verspannungen die sublimale Einheit wiedererlangen, aus der sie ausgestreut sind (deutsches Rokoko).

In den darstellenden Künsten kann diese formale Komposition durch die Begleitung der thematischen noch weitere Klärung, Verstärkung, Differenzierung erfahren. Dieser klärende Fortgang kann im Gleichschritt beider (Giotto) oder im Voreilen eines Partners erfolgen³⁾. Anderswo ergibt sich erst aus der durchgehenden Spannung zwischen beiden Komponenten der eigentlich übergeordnete

1) Symptomatisch die Lockerung des Formenschemas im Hexameter der deutschen Epik, zuletzt bei Thomas Mann und Gerhart Hauptmann; oder die elastische Kraft, die die Sapphische Strophe bei Klopstock gewonnen hat (vgl. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, 2. Aufl., S. 234).

2) Gegenbeispiele, Formen, in denen sich absteigendes Leben gestaltet: Der hymnische Überschwang der Sprache im Beginn des Werther; der Ausklang in die kurzen dumpfen Sätze des Grabsalutes. Sodann jene Shakespearschen Dramen, die mit einer gewissen Schwerbedächtigkeit einsetzen, bald aber das Gleichmaß der Tage immer weiter hinter sich lassen, schließlich — auch noch über quälende Stockungen hinweg — in Sturz und Übersturz der Reden wie des Geschehens enden: „Es ist gleichsam Ende der Welt, jüngster Tag, da alles aufeinander rollt und hinstürzt, die Himmel eingewickelt und die Berge fallen: das Maß der Zeit ist hinweg“ (Herder). — Oder aber umgekehrt — die Romane der Desillusion in der Art Flauberts, die beschwingt einsetzen und deren Rhythmus mit der Stumpfheit und Langweiligkeit des Lebensausgangs langsam und hoffnungslos verebbt.

3) Vgl. Eduard Ortner's Analyse von Goethes „Nähe des Geliebten“ — ein Gedicht, in dem thematische und ausdrucksstarke Bedeutung erst über immer stärkere Spannung und Entzweiung hinweg („lyrische Inversion“) zur Deckung kommen: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. XIX, S. 264 ff.

Erlebnistonus¹⁾. Es kann aber auch der eigene Sinn der Form durch den Eigensinn, mit dem sie sich gegen den thematischen Vorwurf durchsetzt, zu verschärfter selbständiger Geltung gelangen (Gewandbehandlung im spätgotischen Manierismus und im Barock). — Hier liegt also die Möglichkeit zu einem sehr bunten Geflecht formaler und thematischer Bindungen und Spannungen, in deren Verfolgung das, was wir vorhin künstlerische Spannung nannten, seine legitime Auswirkung findet.

Aus der Fülle eben nur angedeuteter — durch musikalische Vertonung noch bereicherter — Möglichkeiten hebe ich auch hier die des klärenden Aufschwungs im Zusammenspiel sinnlicher und gegenständlicher Formung an zwei Beispielen hervor²⁾. Einmal an einem Gedichte des Plejaden-Dichters Du Bellay, charakteristischerweise L'Idée benannt, in dem die Entrückung aus irdischer Wirrnis und Befangenheit in den „höchsten Himmel“ der Schönheit nicht nur berichtend dargestellt, sondern in der Behandlung der Syntax, des Verses, der Sprachmelodie unmittelbar sinnlich verlebendigt ist. Es ist nun das hier Entscheidende, daß dieser „rhythmische Aufstieg“ nicht dem gegenständlichen Motiv als solchem verdankt wird. Die Form ist vielmehr dem Gegenstand sozusagen ihrer eigenen Wahl verbunden. Denn der „anaphorisch unterbaute Aufstieg und majestätische Ausklang“ dieses Gedichtes kehrt als rhythmisches Schema bei Du Bellay immer

1) Hierhin gehört jene in sich doch wieder klar ausgesprochene Zwitterstimmung der enttäuschten Ironik, die jüngst Moritz Geiger (Zugänge zur Ästhetik, S. 211) an dem Zwiespalt zwischen dem „tiefsten Inhalt“ und dem „tändelnden, hüpfenden, gleitenden Versmaß“ von Heines „Du hast Diamanten und Perlen“ aufgezeigt hat. Er hätte hinzufügen können, daß diese gemischte Stimmung, in der das Trauer-Spiel des Lebens erscheint, durch die an Persiflage grenzende spielerische Paraphrase von Goethes „Nachtgesang“ noch aufdringlicher wird. — Und so micht sich das Grauen vor den Bildern von James Ensor gerade aus dem starken und süßen Blütendufte der Farben spät-impressionistischer Malerei und dem heimlicheren Geruch der Verwesung, der von den fratzenhaft grinsenden Gestalten dieses schillernden und Blasen treibenden Sumpfes ausgeht.

2) Gegenbeispiele ergeben sich leicht aus der Mitbeachtung der thematischen Komponente der auf S. 202, Anm. 2 herangezogenen Werke. — Es wäre besonders auch an Romane von Joseph Conrad zu erinnern — wie den Lord Jim —, die das Gefühl der Meeresstille des Lebens, der Sicherheit auf glatter, ruhiger oder beruhigter Fahrt immer nur aufkommen lassen, um es als oberflächlich zu entlarven: um zu zeigen, wie die Dämonen der Tiefe nicht nur über den eingeschlaferten Sinn triumphieren, sondern auch der heldischsten Bändigung schließlich noch spotten. In ihrem Durchbruch verkehrt sich diese Welt aus „einer sonnigen Anordnung kleiner Annehmlichkeiten“, die sie scheint, zu einer, die im wahren Gesicht ein „ödes, unheimliches Gepräge von Unordnung“ trägt.

wieder und bedeutet gleichsam das „Kristallisationsprinzip dieser Dichterseele“ — die künstlerische Verdichtung platonischer Grundstimmung zur Welt des Gedichtes¹⁾. — Und ich nenne sodann Dehmels Gedicht „Die Verhüllten“. Wie goldener Schlaf und schwarzer Tod aus verwebtem Höhenrauch und Abendrot der Kriegs- und Seelenlandschaft steigen, symbolisiert ihr Gewandtausch die stille Feier der Wandlung vulgären Wertgefühles: das Leben — nichtig im „Graus der Zeit“ — kommt erst im Tode zur Ruhe verklärter Vollendung. Indem der Schlaf des Lebens so den Schlaf des Todes als seine brüderliche, doch höhere und reinere Möglichkeit erkennt, ziehen nun der schwarze Schlaf, der goldene Tod ins Licht des Morgens. In geheimnisvollem Gleichnis mit den Schleiern sind hier die Vokale getauscht und aus der gewöhnlichen Überkreuzung gewissermaßen an ihren rechten und ursprünglichen Ort gesetzt, dorthin, wohin sie schon lautlich und wohin sie einem schlichten, todbereiten Opfersinn gehören.

Überall wirkt sich in der Kunst Seelentum zu voller Klarheit seiner Befindlichkeit aus. Mag ein Werk ein gesammeltes oder zerstreutes Dasein, einen bildhaften oder wie zufälligen Ausschnitt der Umwelt darstellen, mag es sich scharf von ihr abheben, oder Raum, Licht und Luft von ihr an sich reißen und saugen, mag es in verborgenen Übergängen aus künstlerisch Ungeformtem anheben und wieder darin ausklingen, mögen seine Elemente zu synthetischer Einheit erst zusammengehen oder schon aus syndesmotischer stammen (geschlossener: offener Stil): immer ist das Werk prinzipiell in sich abgeschlossen und vollendet, eine eigene künstlerische Welt, sowie es ein in sich stimmendes, entschiedenes Weltverhältnis in eindeutiger, erschöpfender Aus-sprache eindrucklich realisiert hat. „Die Einheit der geistigen Stimmung, die in einem Werke herrscht, und die dem Gemüte . . . mitgeteilt werden soll, ist die Seele des Werkes; ist diese Stimmung angedeutet, entwickelt, durchaus gehalten und siegend, dann ist das Werk vollendet, ob die äußere Begebenheit für die leere Neugier geschlossen sei oder nicht“²⁾.

Künstlerische Verwirklichung heißt ins Werk setzen der Stimmung, Aus-wirkung der Art, wie uns ein Eindruck angeht. Das meinte im Grunde wohl Cézannes ständige Rede vom Realisieren. So bezeichnet das Wort des Dichters fast nie „objektiv“ Gegenstände in sachlicher Nacktheit — es sei denn, daß eben diese Unbezüglichkeit

1) Dieses Beispiel entnehme ich Leo Spitzers Stilstudien, Bd. II, S. 13 ff.

2) Fichte, S. W. VIII, S. 299.

zum dichterischen Problem gemacht und die anverwandelnde Stimmungskraft der Sprache gerade sistiert würde: wie in der Altersdichtung Goethes, in manchen der „Neuen Gedichte“ Rilkes. Sonst aber nimmt Dichtung Lebenselemente in der Fülle und Tiefe der Bedeutsamkeit auf, die sie als Schatz der Zeiten in Anspruch und Verkehr sprachlicher Gemeinschaft erworben haben. Und die Sätze des Dichters sind keine Aussagen, die einen voraus-gesetzten Tatbestand zu treffen und also unserer außerkünstlerischen Erfahrung auf Ja oder Nein standzuhalten haben, sondern stimmen in dem Sinn, daß sie in sich stimmig sein müssen: schöpferische Positionen, die ihren Halt am eigenen Gehalte finden. Denn das archetypische Wesen des Künstlers hat die Kraft der Bindung und die Erfülltheit mit den Figuren und der Figur seiner Welt. Welthaltig — enthält es in der künstlerischen *ἐνέργεια* die Welt eben des Werkes, das es zu bewerkstelligen vermag. Angetreten nach diesem Gesetz und gehalten in dieser Wesensfülle ist das Werk selbst gehaltvoll und wesenhaft — ohne dies aber künstlerisch wesenlos, hinfällig und bliebe auch dann noch ebenso unstimmig, wenn man die Thesis oder Quasi-Thesis seiner Sätze kontradiktorisch verkehren wollte, so wie man sonst falsche Aussagen berichtet¹⁾.

Künstlerische Setzung ist als künstlerische der Fraglichkeit und Zweideutigkeit enthoben; über sie ist durch sie selbst entschieden: durch die Entschiedenheit der sie durchwaltenden Stimmung. In der Kunst definiert sich das Leben gewissermaßen selbst und in eindrucklicher Weise. Denn die eindeutige Bestimmtheit des Daseins liegt in der entschiedenen Aufnahme seiner Bestimmung. Das Verfehlen dieser Bestimmung, der Abfall von ihr führt den Menschen zur schicksalslosen Zufälligkeit eines endlos unbestimmten und innerlich folgelosen äußerlichen Lebensverlaufes. Wenn die Stimmung in der Kunst ausdrückliche Fixation bekommt, so ist umgekehrt eine Stimmungshabe, die sich fester Bestimmung entzieht und in der Unentschiedenheit gefällt, geschlossenem, in sich vollendetem Ausdruck, stilistischer Bereinigung unzugänglich, der Laune des Augenblicks ausgeliefert. Gegenüber solcher Ungestimmtheit des Alltags und seinen Verstimmungen besteht künstlerische Stilbildung eben darin, daß in der Realisierung einer einheitlichen Lebensstimmung eine souveräne Lebenshinsicht und damit ein durchgängiger Begegnungscharakter der Erscheinungen erarbeitet wird. Eben diese Abgestimmtheit der Erscheinungsbezüge als Exponenten einhelliger Lebensstimmung und

1) Vgl. Hermann Ammann, Die menschliche Rede II, S. 48 f.

Daseinserhellung nannten wir Stil: im Stil kommt eine Lebensstimmung zu reinem, einheitlichem, eindrucklichem Ausdruck.

Und soweit die Grundbefindlichkeit des Daseins für konforme Bestimmung vorhält, erwachsen die künstlerischen Gebilde durchweg demselben individuell persönlichen, nationalen, zeitgeschichtlichen Formenklima — welchem Anlaß sie auch entstammen, in welche engere Zusammenhänge sie auch zu stehen kommen. Die repräsentative Bedeutung des Stiles läßt ihn die einzelnen Lebensgebiete übergreifen: so daß es in diesem symbolisch-dokumentarischen Sinn ziemlich gleichgültig ist, ob man — um ein Goethesches Wort zu gebrauchen — Töpfe macht oder Schüsseln, weltliche oder geistliche Lieder, Bauten usw. schafft¹⁾. Dies alles gehorcht über den formenden Anlaß hinaus einem einzigen bildenden Grundgesetz, das sich auch die Mittel zur Verlautbarung zu schaffen weiß. Daher gibt es denn zum Beispiel auch einen „Orgelstil“ nur, weil und insofern das Aufkommen und die Wandlungen dieses Instrumentes selbst dem Bedürfnis und Wandel einer Lebensstimmung zu danken sind (Gurlitt).

Zusammengefaßt: in der Einstimmigkeit der Erscheinungsaussagen erzeugt sich eine einheitliche Bestimmtheit der Lebensstimmung; in der Eindringlichkeit dieser Lebensstimmung bezeugt sich eine entschiedene Haltung zur Welt. Dieses Verhältnis ist im Werke befaßt und spricht aus seinen Bezügen an: darin besteht das, was hier objektive Gültigkeit heißen kann.

Zu gültiger Form ist ein Werk gediehen, wenn es eine Lebensstimmung so gesammelt in sich aufgenommen hat, daß sie nun von ihm selbst auszugehen und gesammelter Aufnahme sich mitzuteilen vermag.

Indem die Mächte und Übermächte des Lebens so im Lebensmachwerk begegnen, ist ihr Eindruck, der nunmehr die Marke einer eigentümlichen und bestimmten Lebendigkeit an sich trägt, zu Austrag und Bewältigung gelangt. Denn wie dieser Eindruck im Vernehmen und Ausdruck erfaßt und erfaßbar ist, ist das schöpferische Leben seiner mächtig geworden. So wird es von ihm nicht bloß leidentlich bedrückt; es wird weder hilflos übermächtigt; noch verfällt es auf der Flucht vor solcher Begegnung in die Flüchtigkeit eines Ablaufs, in dessen Zerstreutheit kein Schicksal reifen, weil kein Geschick sich vollenden kann. In der produktiven und reproduktiven Aufnahme des Eindrucks wird dieser Haltlosigkeit Halt geboten, wird die Flüchtigkeit der Berührung zum Aufenthalt des Verweilens, wird der

1) Das schließt nicht aus, daß verschiedenem Stil gewisse Vorwürfe verschieden (gut und nahe) „liegen“: s. oben S. 193 f.

Eindruck übergeleitet in den Bereich des Ausdrucks. In diesem uns eigenen, uns verfügbaren Lebensbereich ist seine Wirksamkeit das Werk unserer Hand. Und so sind wir nunmehr — wie wir auch zum Urbild dieser Macht stehen mochten — immer schon einem in die Machtsphäre des Menschen einbezogenen, wenigstens in diesem Sinne humanisierten Eindruck, einem Eindrucksgebilde zugewandt¹⁾. Indem der Künstler den Gehalt des Eindrucks in gesammelter Werkstätigkeit herausstellt, kommt dieser selbst zu unverhohlener Mitteilung und Entfaltung.

Diese künstlerische Aus-sprache — durch kein Unvermögen, keinen Widerwillen gehemmt — ist doch nicht hemmungslos. Sie setzt sich selbst — in der Zucht künstlerischer Formung ihre Grenzen. Im Gewinn dieser Sammlung und Fassung, im Einstürmen in solche Form wird das chaotische Verströmen des Lebens angehalten und aufgefangen. Und wie so der grenzenlose Trieb des Geschöpfes in schöpferisch entäußernder Gestaltung sich aus-wirkt, ist diese Aussage des Lebens zugleich Ent-sagung, ein Opferdienst, in dem das Werk mit den Energien gesättigt wird, die dem „sich Aus-leben“ entzogen werden.

Die Bewältigung eines Eindrucks in der Fülle seines Stimmungsgehaltes bedeutet seine Eingestaltung in die Sphäre des „objektiven Geistes“, an die sich das Leben verausgabt. Die Kraft der Gestaltung bestimmt das Maß des Verständnisses. Denn auch hier gilt der alte Satz, daß wir nichts in der Tiefe verstehen, wofern wir uns nicht auf seine Erzeugung oder Nacherzeugung — aus eigener Kraft und mit unseren besonderen Mitteln — verstehen. Nur was ich so für das Sehen verwirklichen kann, habe ich wirklich selbst gesehen, nicht nur im Ungefähr zufälliger Ansicht vermerkt. Hier vollendet sich nur, was schon allem, auch dem äußerlichsten Formverständnis zugrunde

1) Diese Bewältigung der Eindrucks-macht bahnt aber auch eine gewisse Humanisierung des Machtträgers an, dem der Künstler sozusagen direkt und ohne Deckung ins Auge sieht. Nimmt man noch die frühmenschliche Preisgabe, nicht bloße Hingabe an den Eindruck, im Zusammenhang damit die Identifizierung von Vor-bild und Ab-bild hinzu — eine Bildrealistik, über die ich an anderem Orte spreche — so wird deutlich, wie das Bildverbot den Gott der Juden über alle bildhafte Herrlichkeit selbst in ihrer schreckhaften, ihrer herb oder mild abweisenden Hoheit erhöht: „Mein Angesicht kannst Du nicht schauen; denn nicht schaut mich der Mensch und lebt.“ Hier, wo menschlicher Anspruch verstummt, kann nur noch die göttliche Offenbarung zum Ohr und durch den Mund der Propheten reden. Damit stimmt überein, daß die sogenannte „höchste Gottheit“ der kulturarmen Völker im Anfange kein Kultbild besitzt, freilich auch überhaupt keinen Kult genießt.

liegt: auch die schlichteste Nachbildung hat die unverächtliche Funktion einer gewissen Zubildung und Aneignung, wie schon die früheste Gegenstandsauffassung sich Schritt für Schritt erst im Anschluß an die eigene nachbildende Bewegungsformung vollzieht¹⁾. Erst in der aktiven Zukehr der Mitteilung kommt die *passio* der Stimmung frei zu Worte, zur unverhüllten Bekundung dessen, was sie uns zur Anerkennung zumutet.

Darin liegt die befreiende Kraft der Kunst, der Sinn der vielerufenen Katharsis: die Kunst ist eine Richtung der Lebensbewährung; sie enthüllt das Verhüllte; sie hebt den Eindruck als Druck auf; sie treibt das ins Dunkel Abgedrängte der unbewältigt verkümmernenden oder im Geheimen fort und fort lastenden Lebens eindrücke ins Licht empor; sie weiß die in Stummheit (das bedeutet etymologisch: Gehemmtheit) verschlossenen Phänomene vernehmbar, das Unsagbare sagbar — damit aber auch das sonst vielleicht Untragbare tragbar zu machen.

Denn auch die Stimmung tiefster und unversöhnlicher Tragik, wie sie sich uns etwa aus Romeo, Hamlet, Lear mitteilt, ist doch menschlicher Mitteilung anvertraut — ist von einem Menschen ertragen und ausgetragen worden. Und konnte nur von einem solchen schöpferischen Wesen bis zu dieser Tiefe durchlitten werden. Denn die Kraft, sie ins Werk zu setzen — die produktive Leidenschaft rettet den Tragiker vor der Zerstörung, die der so andere Goethe von dem bloßen Versuch einer wahren Tragödie, vom Sterben-lassen der aus eigenem Lebensblute gezeugten Geschöpfe, befürchtete. So nun „ins Lied gehüllt“ — um ein Hölderlinsches Bild zu gebrauchen — können auch wir denn aus Künstlers Hand den sonst versengenden Strahl empfangen:

Tief erschüttert, eines Gottes Leiden
Mitleidend, bleibt das ewige Herz doch fest.

Die vom Künstler dargestellten Probleme — die Konflikte und Leiden seiner Gestalten — mögen für diese unausragbar sein, sich beständig erneuern, zum sichern Untergang führen: so begegnen sie doch im Rahmen eines Werkes, dessen künstlerische Probleme im reinen und vollkommenen Gebilde ausgetragen, restlos gelöst und bewältigt erscheinen. Auch diese Probleme sind — und im innigsten Verhältnis zu den inhaltlichen — im letzten Grunde Lebensprobleme, mit denen der Künstler gestaltend fertig geworden ist. Als reine

1) In diesem Punkte wird das Ergebnis der sinngenetischen Forschung Husserls jetzt in erfreulicher Weise durch die Beobachtungen der Entwicklungspsychologie ergänzt: vgl. Charlotte Bühler, *Kindheit und Jugend*, S. 17 f.

Gestalt ragt jedes Kunstwerk in eine Sphäre des Unproblematischen hinein¹⁾; aber nicht, weil ihm Problematik fremd wäre: denn dann müßte es auch gänzlich unpersönlich anmuten —, sondern weil es aus aller Problematik und über sie hinweg gehoben ist.

Darum erscheint die kunstwissenschaftliche Frage nach den künstlerischen Problemen — wissenschaftlich berechtigt und nötig — dennoch der einfachen künstlerischen Hingabe gegenüber so eigen tümlich erlebnisfremd, so besonders unnaiv. Denn in der vollendeten Darbietung steht das Werk immer doch „frei und leicht wie aus dem Geist entsprungen“ da: in einer Festlichkeit, die zum Eigenwesen der Kunst gehört und auch noch durch die bitterste Trauer der künstlerischen Gestalten und Lebensempfindung hindurch schimmert; und die — recht verstanden — nicht nur eine Forderung klassizistischer Ästhetik ist, sondern auch dort aufglänzt, wo die Spuren des künstlerischen Schaffensprozesses nicht ängstlich getilgt sind. Die künstlerische Schöpfung bietet ja doch nur die Lösung der künstlerischen Aufgabe — oder vielmehr, weil gar nicht erst die Aufgabe, so in ihrer undiskutablen schlichten Notwendigkeit auch nicht einmal die Lösung als Lösung dar: *sit ut est — aut non sit*.

Wird nun in solcher Problemtranszendenz das Leben selbst auch wirklich solcher seligen Vollkommenheit teilhaftig und über jede Problematik erhoben? So scheint es zunächst. Denn mag auch das Werk im Werden wie als gewordenes abseits vom wirkenden Getriebe des Tages stehen: so kann es doch nur in gesammelter Seele empfangen und in voller Inbrunst erarbeitet werden. Wie in die höchsten anderen Menschenwerke, geht auch in dieses das ganze Leben, nicht nur ein peripherer Seitenfluß ein und ist in ihm in einem besonderen Sinne, in eindeutiger Klarheit, repräsentiert. Kraft der künstlerischen Stimmung gipfelt sich das ganz fragwürdige Leben zur fraglosen Ganzheit des künstlerischen Gebildes empor.

Aber das Leben steht nicht auf diesem Gipfel fest und führt auch nicht von Werk zu Werk auf der ein für allemal erreichten Höhe dahin. Es gewinnt nie für sich selbst die fraglose Einstimmigkeit des Gebildes, das ihm entsprungen ist. Es führt immer wieder in die Tiefe der Chaotik zurück, die immer neu und ohne Vorbehalt durchlebt und durchlitten werden muß, um immer neu gebannt und gestaltet werden zu können. Aus dieser Tiefe muß jedes Werk immer ursprünglich wieder geschöpft werden. Im Aussprechen der Stimmung erst wird die Stimme und der Anspruch der Tiefe vernehmbar. Eindrucks- und

1) Soweit bin ich mit P. Häberlin (*Kantstudien* 1928, S. 414) einig.

Ausdrucks kraft sind — wir sagten es schon — einander äquivalent. Aber für dies Vermögen kann der Künstler nicht persönlich einstehen: es ist ihm verliehen — er kann es wohl verwalten, er kann es nicht eigentlich in festen Besitz nehmen, die Poesie nicht kommandieren. Ohne Verdienst gegebene Gunst, gnadenweise gewährte Herrschaft kann ebenso unverdient entzogen werden. Hier lauert die Tragik in der Existenz des Künstlers. Die Quelle des Gestaltens, der aus dem Lebensgrund aufsteigende Reichtum der Stimmung, kann versiegen, die Kraft des Gestaltens für immer oder auf ungewisse Zeit versagen. Die künstlerische Vergangenheit ist kein Versicherungskapital für die künstlerische Zukunft. In den unausbleiblichen Pausen künstlerischer Arbeit, nach jedem Gipfel bleibt als Eigentum des Menschen nur Hoffnung und Gipfelsehnsucht.

Das Leben besteht nicht aus einer Kette künstlerischer Augenblicke. Es ist kein Kunstwerk und kann es nicht werden — dies Ideal müssen wir dem bloßen Ästheten überlassen. Und künstlerische Stimmung kann man nicht „machen“ und willkürlich halten: man kann sie nur erleben, und sich in innerer Sammlung für ihre Inspiration bereiten. In diesem Sinn bedeutet die künstlerische Empfängnis, ja selbst die aktuelle Empfänglichkeit des Kunstliebhabers eine Ekstasis, in deren Sphäre sich das Dasein nicht aus eigener Kraft und auf die Länge nicht nur zu bewegen vermag. Der Genuß vollkommener Gestilltheit der künstlerischen Erfahrung vertieft nun aber auch die Empfindlichkeit und Verletzlichkeit für die Problematik des bedrängten, auch künstlerisch ungesicherten Lebens, dessen ärmliche, stückhafte Dauer nicht zur Fülle des Augenblicks emporreicht.

Damit haben wir zu einem Teile die Lebensmacht und die Machtgrenzen des künstlerischen Stimmungsausdruckes begriffen. Als verstehendem Ausdruck und verständlicher Mitteilung kommt ihm aber noch eine andere, übergreifende Wirkung zu.

3. Die verbindende Kraft der künstlerischen Stimmung.

In der Bündigkeit, mit der die Kunst ein Lebensverhältnis zur Aussprache bringt, liegt — so sahen wir — die Eindringlichkeit der Überzeugungskraft eines Werkes: die Macht, uns in seinen Wirkungsbereich zu bannen, in seinem Schwunge mit fortzureißen. Und nur das in sich Bündige überzeugt uns, zieht uns zu sich hinüber und verbindet uns in dieser Überzeugung, der Transposition in die Seelenlage eines andern. Ich werde in die Stimmung versetzt, die mir das Werk mit-teilt.

„Versetztsein“ hat in unserem Zusammenhang mehrfachen Sinn. Eine Bedeutungsrichtung ward schon angezeigt: wir werden aus der Zweideutigkeit unentschiedener Lebenshabe im Alltag zu eindeutig gefestigter Lebenshinsicht gebracht. Hier handelt es sich aber um etwas anderes: wie die mitgeteilte Lebensstimmung als solche und in dieser Bestimmtheit keine ursprünglich in uns selbst aufgekeimte und zum Austrag gelangte ist, so fristet sie gemeinhin ihr Leben auch nur von Gnaden des Werkes, von dem sie ausstrahlt: sie entzündet sich an seinem Erlebnis und droht mit diesem — wie es der Knabe Lenker kündigt — zu erlöschen. Werde ich nun nicht, indem ich in der künstlerischen Stimmung mit der Erlebnisweise eines Anderen vertraut werde, auch in eine andere Erlebnisweise (nicht als in eine neue eigene eingesetzt, sondern als in eine im Grunde fremde) versetzt und mir selbst entrückt? Wie kann uns das Kunstwerk betreffen, das doch die Befindlichkeit eines anderen Daseins stimmungsmäßig erhellt?

Nun ist es ja nicht so, daß im Gegensatz zu dieser Stimmungstransposition meine eigene Stimmung eine selbstgesetzte ist; und daß ich mir statt der so mitgeteilten „Fremd“-Stimmung eine autochthone Gestimmtheit selbst zu erteilen vermöchte. Nur künstlich kann ich sie autosuggestiv, z. B. in unechter Mache, erzeugen. Wahrhafte Stimmung kann nicht in spontanen Akten intendiert werden; sie steigt auf und überkommt mich vom Boden der mir überkommenen Wirklichkeit. Sie bedeutet mir, was es auf sich habe, mich in der Lage des Daseins zu befinden — als meines nicht selbstgewählten, sondern zur Übernahme zugemuteten Geschicks. Und insofern wir Menschen dies Geschick miteinander teilen, ist hier eine letzte und breiteste Basis der Stimmungsmitteilung bereitet: eine Basis, auf der zwar noch alle möglichen Abstufungen von Nähe und Ferne, Verwandtschaft und Gegnerschaft Platz finden, ohne daß sich doch je zwischen Mensch und Mitmensch die Leere der Unbezüglichkeit des gänzlich Heterogenen auftut.

In dieser Schicksalssolidarität ist mitmenschliches Interesse über alle individuelle Abschattung hinaus und noch vor aller persönlich geschichtlichen Zugehörigkeit konsolidiert. Der Reichtum der Lebens-Tradition bedeutet mir und meinesgleichen doch auch das faktum brutum ihrer Überkommnis. Das Geschick des Lebens — immer doch auch das Schicksal des Todes — ist Gnadengenuß und Last zugleich. Aus dieser Beschwernis stammt wohl der schwermütige Schicksals-ernst, die grande tristezza (Dante), die „stille Grundtrauer“ (Keller), vor deren dunkel schimmernder Folie so viele unserer großen Kunstwerke — auch im Lächeln und Lachen noch — stehen.

Diese Gemeinsamkeit rechtfertigt den Anteil an Wesen und Werk selbst entlegener künstlerischer Epochen, sofern hier Mensch von Mensch betroffen, nicht nur von der Neugier an Sensationen erregt wird. — In dieser mitmenschlichen Begegnung bin ich der Eindrucksberührung des Werkes willig und innerlich offen. In der Empfänglichkeit dieser Hinnahme und Hingabe empfängt man also nicht nur etwas, sondern auch jemanden. Die Äußerlichkeit der sinnlichen Objektgegebenheit geht in die Intimität seelischen Kontaktes über.

So eröffnet und erhellt sich uns menschliche Wirklichkeit in der künstlerischen Offenbarung auch dann und gerade dann, wenn — wie Husserl gezeigt hat — die Darstellungssphäre diejenige Neutralitätsmodifikation erfahren hat, die zur Bildwahrnehmung und zur phantasiemäßigen Vergegenwärtigung gehört; und wenn das Wirklichkeitsinteresse am Bildvorwurf usw. durch das Aufgehen in der künstlerischen Erscheinung depotenziert ist. Dies ist die Unterlage für die Rede, daß wir Goethe gelesen oder Beethoven gehört haben. Der Durchgang durchs Imaginäre — wenn ich dies Wort einmal so wenden darf — führt zu neuer Wirklichkeit. Wie fast überflüssig ist zu sagen: nicht zur Wirklichkeit privat-persönlicher Vorkommnisse und Anlässe, die — hinter dem Werke stehend — auch unabhängig von ihm eruiert werden können, sondern zu der Wirklichkeit des Lebensverhältnisses, das sich eben im Werke und das Werk aus sich entwickelt.

Im Geben und Nehmen der künstlerischen Offenbarung besagt zunächst die Offenheit des Künstlers zweierlei: 1. Er spricht im Ausdruck der Grundbefindlichkeit des Daseins sich aus: dies Wort hier in einem durchaus unromantischen und von jeder Exhibition freien Sinne verstanden (s. unten S. 214). Diese Freimütigkeit bedeutet für uns und unsere künstlerische Erfahrung: im Lautwerden der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt weicht jene Verslossenheit, die willkürlich und unwillkürlich das für die Zwecke des Umgangs Belanglose an der individuellen Wesenheit des Anderen unserem Verkehr entzieht, einer zentralen Erschlossenheit der Lebensposition, der welthaften Disposition des Anderen. 2. Der Künstler spricht sich aus: er kommt ganz zu Wort, indem seine Lebensgrundstimmung in voller Sammlung zu eindeutiger Ausgestaltung gelangt. — In eins mit der Gewohnheit und Neigung zur Verslossenheit, zu der Zurückhaltung und den Vorbehalten, die zu den Gepflogenheiten gesellschaftlichen Lebens gehören, wird so auch — wie gesagt — die Not und Qual der Verslossenheit, der Ausdrucksgehemmtheit überwunden. Das bedeutet in diesem Zusammenhang nun: es wird die Unfähigkeit, „einmal ganz aus sich herausgehen und sich frei zu

geben“, überwunden. Die notdürftige, d. h. für die Lebensnotdurft hinreichende Mitteilung erhält in unbedingter Wahrung und ein-drucksvoller Vermittlung der Stimmung die Eindringlichkeit rückhaltloser Lebenskommunikation.

Dieser offenen Mitteilbarkeit des Künstlers entspricht in der künstlerischen Betrachtung die offene Bereitschaft und aktive Hingabe (nicht passive Preisgegebenheit) der reinen *Alοθηοις*. Dem Sich-Ausprechen des Künstlers korrespondiert von unserer Seite das Ausprechenlassen im hingegeben verweilenden Vernehmen. In dieser Stimmungsinständigkeit kommt der Andere zu so reiner und freier, friedlicher und befriedigender Geltung, wie sie sich im Widerstreit menschlicher Interessen und Interessenten kaum je verwirklicht.

Es ist diese Haltung williger Hörigkeit, in der sich eine künstlerische Gemeinde herausbildet und eine vorgängige Gemeinschaft noch weiter befestigt. Denn im Eingehen in die zur Einstimmigkeit stabilisierten Werkbezüge, in denen sich die Stimmung des Künstlers einheitlich klärt, fixiert und verselbständigt, wird ja diese Stimmung kommuniziert. Und in der durch solche Transposition vermittelten Einstimmigkeit mit dem künstlerischen Geiste wird auch alles so gestimmte Leben einstimmig in sich und unter sich selbst: in der Gleichmäßigkeit der Resonanz verwirklicht sich eine Einheitlichkeit interpersonaler Konsonanz. Diese Stimmungsgemeinschaft bedeutet (auch noch in dem uns heute geläufigsten Fall einer eigenständig gewordenen Kunst) immer doch eine der Grundmöglichkeiten sozialer Strukturbildung. — Ich sehe dabei vorläufig von Fällen kollektiver Produktion oder Reproduktion, wie etwa einer originären Schaffensvereinigung (Bauhütte usw.), der Mitwirkung bei einer Aufführung, — und auch von existenziellen Bindungen innerhalb der Jüngerschaft eines Meisters ab. Dann ist das künstlerische Publikum nicht ohne weiteres in persönlicher Zukehrung unter sich verbunden; und die Anhänger des Künstlers einen sich fürs erste in einem „Objektiven“, im Focus des Kunstwerkes als dem geometrischen Ort, in dem sich die geistigen Linien begegnen, und in der Verehrung des schöpferischen Menschentums, das ihnen in diesem Gebilde entgegentritt.

In dem so ermöglichten Sinn ist in der Weltliteratur usw. wirklich die Idee der Menschheit auf dem Marsch: der Menschheit aber zunächst nur als einer Verständnissgemeinschaft, die ihre Erlebnisweise mehr oder minder innig einander mitzuteilen vermag, die aber nicht ohne weiteres aus dieser verwandten geistigen Ausrichtung schon in ein reines Miteinander gleichgesonnener Daseinsführung übergegangen ist. Die Kunst selber kann solche durchgängige und

wirksame Lebenskameradschaft nicht stiften¹⁾; sie kann sie nur fördern, indem sie die Fremdheit und Hindernisse aus Verslossenheit und Mißverständnis zu beseitigen hilft, indem sie die Rücksicht auf die Andersheit freigibt und indem sie dabei das Gefühl für die Punkte realer Gemeinschaft intensiviert und so eine Erleichterung wirklicher Umstimmung schafft.

Wie die — übrigens mannigfach nuancierte — Zugehörigkeitsart zur künstlerischen Gemeinde an sich noch keine Umgangsbeziehung einschließt, so ist auch der Kontakt mit dem Künstler selbst nicht der eines persönlichen Verkehrs, sondern der einer überpersönlichen Teilnahme an seinem Werk. Denn diese Teilnahme ist zwar durch Mitteilung vermittelt. Doch nicht so, daß der Künstler selbst uns seine Stimmung mitteilt, als Stimmungs- und Mitteilungsträger persönlich in Erscheinung tritt (dies ist wenigstens für den Sinn des Werkes unerheblich; das lyrische Ich und das Ich des Erzählers sind nur scheinbare Ausnahmen); sondern so, daß sich uns diese Stimmung aus dem Werk heraus mitteilt, wie sie in diesem zu eigenständiger und eigenwesentlicher Kristallisation ausgeschieden ist. Durch dieses Aufgehen in einem Werke, das in Übernahme der Stimmung sich auch selbst von bloßer Mittlerschaft löst, ist der künstlerische Freimut vor der Gefahr menschlich persönlicher Bloßstellung geschützt. Wie die Töne eines Musikstückes von den Bedingungen persönlicher und materialer Art, von denen sie herrühren, nicht frei geworden sind, sie aber ganz in ihre eigenste Qualität hinübergenommen haben, so steht das Persönliche nicht hinter dem Werke, sondern ist in ihm gelöst; und dessen Einbettung in einen persönlichen Lebens- und Verständnis-hintergrund verengt nur allzuleicht — wir wissen das von Goethe — den Erhellungsumkreis eines universellen Symbols: die Lebensverhältnisse überwuchern dann für unseren Blick das künstlerisch gestaltete Lebensverhältnis, auf das es ankommt.

In dieser vom Lebewesen gesonderten Erscheinung des Lebensmodus liegt nun aber doch auch eine gewisse Abstraktheit und Unverbindlichkeit der persönlichen Beziehung, die ein Kunstwerk begründet. Im Eingehen in die Stimmung, die nicht mehr leibhaftig am Menschen gegeben, sondern im Werke inkarniert ist, gehen wir nicht eigentlich auf einen Anderen ein. Und die so gewonnene Berührung ist keine verantwortliche Begegnung, wie wir sie eben nur im dialektischen Verhältnis mit einem Menschen, nicht mit einem

1) Sie schafft eben — mit Vierkandt zu sprechen — eine Erlebnis-, keine Lebensgemeinschaft.

Menschentum, einer Erlebnisweise haben können. Gerade die Stimmungstransposition, die doch keine reale Umstimmung ist, schließt dies Gegenüber und eine solche Ent-sprechung auf einen an uns ergangenen Anspruch aus. Wiewohl die uns mitgeteilte Stimmung uns nicht nur sozusagen epidemisch infiziert, sondern unsere Eindrucksbereitschaft zu selbsttätiger Aufnahme affiziert, so geschieht diese doch nicht im Antreten eines Gegenparts, sondern im Mitgehen und Mitschwingen, im Nacherleben und Nachschaffen, im Ergriffen- und Angetansein von dem was mich im Eindruck angeht. In einem von Verantwortung befreiten Mitsprechen, nämlich einem Ansprechen auf ... — ebenso unterschieden vom eigenpersönlichen Sprechen mit einem Anderen, vom Mitsprechen in irgendeiner Sache — wie auch vom kollektiv persönlichem Mitsprechen, etwa einer gemeinsamen Eidesleistung, — wie schließlich vom unverantwortlichen, d. h. sich der Verantwortung entschlagenden Mitmachen, Mitreden im Chorus. Eigenpersönlich wird dieses Mitsprechen erst, wo ein wirkliches Sich zu eigen Machen stattfinden kann — wo also die ästhetische Aufnahme zur existenziellen Übernahme geführt hat: wenn ich etwa ein dichterisches Wort nicht nur als Beleg oder rhetorische Floskel heranziehe (zitiere), sondern — von ihm über das Geheimnis einer eigensten, doch bisher unsagbaren Erfahrung aufgeklärt — mein eigenes Erleben darin einströmen und austönen lasse.

Wie die entrückende Versetzung in den Lebenspunkt des Künstlers selbst für die Dauer des künstlerischen Erlebnisses eine Auseinandersetzung und Entgegnung verhindert, so erlaubt dies Wandeln und Weilen in seiner Welt umgekehrt einen (zunächst imaginären) Verkehr mit seinen Gestalten, den nun der Künstler seinerseits durch deren Unnahbarkeit behindern oder durch repräsentative Zurschau-stellung, ja durch direkte Apostrophierung bewerkstelligen kann. Dieser Anruf des Betrachters kann — auch dann noch symptomatisch — mehr gelegentlicher Natur sein (Molière); er kann aber auch einen konstitutiven Faktor des Werkes und seiner Inszenierung ausmachen. Wenn — wie Riegl eindringlich gezeigt hat — die in sich verlorenen Individualitäten auf niederländischen Gruppenbildern ihre sich überkreuzenden Blicke erst im Auge des Betrachters vereinen, so liegt in dieser „äußeren Einheit“ des zuerst in sich Ruhens, aus dieser Tiefe heraus aber mich Ansprechens derselbe Charakter der Humanität des Gemütes, wie er auch jedes Einzelbildnis Rembrandts als eigentliche Lebensstimmung erfüllt — ist also ein entscheidendes stilbildendes Element. Und es ist die intime Variante zu der oft aufdringlich breiten und die Grenzen der künstlerischen Welt schon wieder über-

schreitenden Herausforderung, mit der die Kunst des übrigen Barock eine nicht mehr selbstverständliche seelische Teilnahme oder untertänige Respektierung für ihre Hochgestalten heischt: zu dieser gewalttätigen Verklammerung einer aus den Fugen gehenden Welt religiöser Gemeinschaft und zu der gefissentlichen Betonung dynastischer Selbstherrlichkeit. Wird in der niederländischen Malerei die Spannweite und die Grenze des Kunstwerks gewissermaßen nach vorn hinausgerückt, indem auch der Betrachter in sie eingespannt wird, so werden sie hier von einer Flut, die selber in die grenzenlose Wirklichkeit einbricht, überschwemmt: in dieser Überspülung geht der leidenschaftliche oder spielerische Charakter beider ineinander über; es entsteht ein Haschen nach Illusionseffekten, und die künstlerische Darstellung behauptet ihre Sonderung gegen die gemeinwirkliche Welt höchstens etwa in der Gespreiztheit majestätischer Posen; sie spielt sich als eine Art höhere und freiere Wirklichkeit auf und scheidet nicht unzweideutig als bildnerische Welt aus der Realität aus. Höfisches Leben und höfische Kunst begegnen sich hier im beiderseitigen Schein.

Die dabei vorliegende Verquickung besteht in der illusionären Diffusion von wirklicher und Darstellungswelt, die doch von prinzipiell verschiedenem Seinscharakter sind. Nicht aber besteht sie in der Verwebung der Interessen am Kunstwerk mit denen des sonstigen Lebens, noch in der Ungeschiedenheit der künstlerischen Stimmung von der der Lebenswirklichkeit, in die das Werk einwirkt. Denn auch das korrekte Bildbewußtsein braucht mit seinem Interesse nicht im Bilde zu terminieren. Dies Interesse wird sogar im Anfange aus praktischen Interessen dem Bildvorwurf gelten und durchaus realer, umgangsmäßiger Natur sein, ohne daß dadurch das Wissen um die Irrealität der Bildfigur schwände. Und ebenso kann das künstlerische Interesse am Bildwerk mit dem z. B. religiösen am Bildthema derart Hand in Hand gehen, daß die Inständigkeit des künstlerischen Ringens durch die Gewalt der Aufgabe — und daß die Innigkeit des religiösen Erlebnisses durch die Eindringlichkeit der künstlerischen Darbietung gesteigert wird.

Die eigenständig gewordene Kunst, von deren Isolation wir ausgegangen sind, stellt ja (von der vollen Integrität des Lebens und der Kunst her gesehen) nur den Nullpunkt einer mehr oder minder engen Durchdringung beider dar — einen Grenzfall, der freilich nicht nur ein Gedankenexperiment ist, sondern z. B. in der musealen oder konzertmäßigen ästhetischen Aufnahme als gerade uns vertrautes Bildungsphänomen vorkommt: das Phänomen einer Kunst,

die ganz in die Pausen des sorgenden Lebens abgeschoben ist. In dieser Abgeschiedenheit ist freilich die Distanzlosigkeit und Ungestörtheit der Hingabe an das Kunstwerk am sichersten gewährleistet, die existenzielle Fruchtbarkeit der uns mitgeteilten Stimmung, ihr Vernehmen in verantwortlicher Verbindlichkeit aber am meisten gefährdet. Dieses Vernehmen bleibt leicht ein bloßes Zuhören — zwar in intensiver Hingabe, nicht in der sachlichen Reserve bloßer Kenntnisnahme: aber gerade in dieser Benommenheit doch auch wieder unverantwortlich und unverbindlich.

In diesem Eingehen auf die künstlerischen Intentionen bin ich zwar der Auseinandersetzung mit ihnen enthoben. Doch bedeutet diese vorbehaltlose und rückhaltlose Hingabe — solange nicht jede persönliche Besonnenheit schwindet — weder ein verantwortliches Aufgeben noch ein rückgratloses, unverantwortliches Preisgeben des eigenen Standpunktes, eine konstitutive Veränderung oder selbstvergessene Verleugnung der eigenen Befindlichkeit. — Was über die Zeitspanne künstlerischer Vernehmung (und die Nachstrahlung dieses Erlebnisses) hinaus zur dauernden Übernahme gelangt und gelangen kann, hängt von der Existenznähe des mitteilenden und empfangenden Lebens ab. Die künstlerische Überzeugungskraft zeugt nicht für die Maßgeblichkeit des künstlerischen Weltverhältnisses, sondern nur für die Maßgerechtigkeit und Bündigkeit seiner Gestaltung. Es ist ein eigener verantwortlicher Akt, auf den Boden des Weltverhältnisses zu treten, auf den wir im Kunstwerke versetzt wurden.

Zwar ist fast niemals das entwicklungsgeschichtlich frühere selbstständige Mitmachen — wie wir es noch aus Tanz und Volksgesang kennen — gänzlich sistiert. Und künstlerische Entrückung und Berückung liegen nahe beieinander: eine Berückung, wie sie Paolo und Francesca „in die Augen zückte“, das Lesen aufzugeben und das Gelesene zu leben. Eine Verführung von um so suggestiverer Kraft, je mehr das künstlerische Erlebnis in Gehalt und Tönung an der eigenen Situation Anhalt und in der eigenen Lebensstimmung Anklang findet. Aber das Übergleiten wie der Übertritt — beides sind Neigungsfreigaben, für die wir einstehen müssen. Und zu einer vollen Deckung des persönlichen Weltaspektes kann dies Beides nicht führen, ohne die Lebensdifferenz von Ich und Du in die gespenstische Identität des Doppelgängertums zu verwandeln.

Diese Dualität wird um so schärfer zur Geltung kommen, je ernsterlicher die Eingänglichkeit der künstlerischen Erfahrung erst erarbeitet werden muß. Indem der Künstler im Werk aus der Anonymität

konventioneller Erlebnisweise zu originaler Stimmungsbewährung durchdringt, hebt sich diese Selbstständigkeit nicht nur gegen das Man, sondern auch gegen das Du ab. Das Du zum Nacherlebenden, der in dieser Aufnahme zwar tiefer in das allgemeine Leben geführt wird, dem Künstler wie Betrachter angehören: hierbei aber einer anderspersönlichen Führung gehorcht, durch die er nun doch auch wieder sich seiner selbst entrückt fühlt und gerade in diesem Abschwung die Verweisung auf sein eigenes Ich miterfährt. Bis dann auch dieser ursprüngliche Eindruck zur Strecke gebracht und breit getreten, durch kompromißlerische Verflauung dem Durchschnittsverständnis so weit angepaßt ist, daß er nun wie selbstverständlich in der Masse dessen, womit „man“ innerlich fertig ist, aufzugehen vermag: und in diesem Konkurs des Man haben Ich und Du dann beide ihre Spannung und ihren Eigenwert verloren. In dieser Gleichgültigkeit ist die Bedeutung annulliert, wie sie der Spannung von Ich und Du beiwohnt und gerade der echt persönlichen Transposition verbleibt.

Diese Bedeutung bezeugt sich einmal in der bestürzenden, erschütternden Kraft der Offenbarung, die von einem großen Kunstwerke ausgeht. Sie entspricht der Erschütterung unserer Lebensweise im Modus des Man — betroffen durch den Radikalismus, mit dem der Künstler seiner Daseinsbefindlichkeit gerecht wird. Diese Erschütterung greift aber auch über auf den eigenen und eigentlichen Bestand des empfangenden Selbst, insofern auch dieses nach solcher Begegnung nicht mehr das alte, sondern gegen selbstische Versteifung mobilisiert ist.

In die künstlerische Stimmung versetzt, sind wir freilich für die Dauer des Erlebniszugangs von der persönlichen Auseinandersetzung abgeschnitten, die dann doch — und das bringt ein neues Moment der Vernunftmotivation hinzu — in der Konsequenz und Verbindlichkeit des Erlebnisses liegt. Die Erschütterung durch die künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt drängt zur eigenen Auseinandersetzung mit dem Künstler. Das in der Gegenwart des Werkes gegenwärtige Du läßt uns nicht ohne weiteres los und in uns zurückfallen, als sei uns nichts begegnet. Sondern es läßt seinen Anspruch in unserer Seele zurück und ist so nun unserem Eigenleben zur unumgänglichen Gegeninstanz geworden, im Ringen mit der erst neuer Stand und Bestand gewonnen werden muß.

Der dazu nötige persönliche Einsatz ist freilich unabnehmbar unserem eigensten Tun auferlegt und kann nicht innerhalb der Dauer und Hörigkeit des Nacherlebens selbst erfolgen. Aber der Dichter wenigstens vermag doch diese Notwendigkeit selber ausdrücklich vorzubringen und eindrucklich wirksam zu machen. So läßt uns Rilke in seinem Gedicht „Archaischer Torso Apollos“ die

durchdringende Kraft griechisch hellen Blickes erfahren. Und in unserem Gebanntsein in den Machtkreis des Dichters werden wir von ihm vor das Tribunal dieses jugendlich wachen Lebens gezogen. Das in der Stimmungskommunikation reale Lebensverhältnis zum Dichter gibt nur das Relais zu einer imaginären Beziehung ab, die uns dem Blick und der in seinem Bilde leuchtend leibhaftigen Gegenwart des griechischen Gottes aussetzt, damit aber uns in Wirklichkeit mit dem wirklich fortwirkenden, gestaltend-gestalteten Menschentum konfrontiert, vor dem zu bestehen uns Pflicht wird. Denn der imaginäre Kontakt seinerseits schlägt nur die Brücke zu einem neuen, wirklichen und verantwortlichen, den der Dichter bewirkt. Dieser gibt uns eben in seinem Werke an der Stimmung Anteil, in der er selbst den Anruf aus der Lebenstiefe einer früheren, in ihrem Werke schöpferisch bewahrten Menschenwelt vernimmt: in Wahrheit werden wir ja von diesem Griechentum gerichtet, das nur in der Gestalt seines Gottes vor uns tritt:

„Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.

Du mußt dein Leben ändern!“

Wie sich im Nacherlebnis die künstlerische Stimmung auf dem verborgenen, aber bleibenden Untergrund der uns selbst eigenen entwickelt, liegt jene wie eine Maske über dem Gesicht unseres eigentlichen Daseins. Und darin besteht nun eine zweite Bedeutung der verhaltenen Spannung zwischen Stimmung des Werkes und Stimmung des Betrachters: der Zuschuß des letztlich unübernehmbaren Duhaften, der dem Werke verbleibt, gibt ihm — gegenüber dem uns gewohnten Erlebnisrhythmus — einen Sonderton, in den einschwingen zu können einen eigentümlichen Reiz bildet. Hier, wenn irgendwo, ist der Ort für die Rede vom künstlerischen Genuß.

Dies ist die Lust an Metamorphosen, am Ausschöpfen und Auskosten von Lebensstimmungen und Lebensmöglichkeiten, mit denen ich frei verfahren kann, insofern sie mich nicht mit der Unausweichlichkeit meines und gerade meines eigenen Schicksals antreten, — in denen ich also wie meiner persönlichen Bestimmung und Bestimmtheit so auch der Begrenzung entrückt werde, in die mich Verfestigung von Charakter, Beruf usw. immer enger einschließen. Auch wenn wir den magischen Hintergrund unbeachtet lassen, all den Machtrausch, den dieser Rollentausch auslösen kann: auch dann noch liegt in dieser Freiheit vom Ich und dieser lockeren, unverbindlichen Bindung an ein Du, selbst noch in der spielerischen Verkleidung in ein anderes Wesen — und wie es diesem auch gehen möge — auch dann noch liegt darin soviel Möglichkeit zu weiterer und tieferer Erfahrung, als uns selbst kraft unseres Wesens vergönnt ist; und es liegt darüber hinaus nur schon in der Umwandlungskraft selbst soviel Lust an der Leichtigkeit dieses aus sich Herauskönnens, soviel von der dauernden eigenen Last befreites glücklich erleichtertes Aufatmen, daß aus all diesen Gründen ein solches Leben in Möglichkeiten — auch als Harlekinade

noch — einen sozusagen diätetischen Wert hat. Solange wenigstens, wie es nur als Atempause verstanden wird und nicht das Ergreifen der eigenen, im Ernste unauswechselbaren Wirklichkeit verhindert —, solange es nicht der von Kierkegaard gezeigten verzweifelten Phantastik eines Lebens verfällt, das — der ästhetischen Verführung erlegen — von Möglichkeit zu Möglichkeit gehetzt wird, um sich in all diesem scheinbaren Schwelgen nur selbst entkommen zu können.

Dieser Dualismus der Ich-Duspannung wird also in der innigsten persönlichen Transposition noch leise nach Wort und Geltung verlangen. Er wird sie um so leichter gewinnen, je größer zwischen Werkstimmung und originärer Stimmung des Betrachters die Spannweite ist, die der Funke des Verständnisses durchsetzen muß.

Diese wird ein Maximum dort erreichen, wo zwischen Künstler und Betrachter weder das Verhältnis zukünftiger Gemeinschaft noch das besonderer Konformität besteht. Sie wird aber auch im Rahmen gesellschaftlicher Verbindung um so stärker wirksam, je mehr das Dasein hier durch persönliche Emanzipierung zersetzt ist. Je ungünstiger so aber diese realen Voraussetzungen und Konsequenzen der Stimmungsbindung zwischen Autor und Nachbildner sind, um so schwerer hat es das Werk, die Gesamtheit dieser Betrachter, dies sein Publikum, aus vorübergehender — auch in sich noch von Spaltungen durchzogener — Stimmungsgemeinschaft zu beständiger und verbindlicher Gemeinschaft wurzelhafter Lebensgesinnung zu vereinigen. Das vom Künstler mitgeteilte Lebensverhältnis bleibt dann letztlich nach seinem spezifischen Grundgehalt im Künstler als seinem einzigen Garanten zentriert, ohne daß in der künstlerischen Transposition die eigene Position und eine gemeinsame Lebensbasis gefunden oder wiedergefunden werden könnte.

Der Gegenpol ist der, daß dies Lebensverhältnis derart substantielle Bedeutung hat, daß eine volle Einsfühlung stattfindet. Dem im Wesensgrund einsam bleibenden Individuum steht hier erstens das aller Historie immer untergründliche, im Wesensgrund verlorene Naturwesen Mensch gegenüber. Hier führt die ekstatische Hingabe an den im Gebilde aufklingenden Urrhythmus zu einer Preisgabe des Ich: die Transposition schlägt in eine Transsubstantiation um. — Die zweite Möglichkeit ist die historisch primitive geschichtlicher Integrität, deren Bogen die Spannungen des Ich und Du noch als unwesentlich zu überschlagen vermag. In der Wahrung des geschichtlichen Gemeingutes als der eigentlichen Lebenssubstanz erscheint der Künstler als Exponent einer Gemeinschaft, die sich von ihm repräsentiert, in ihrem Lebensgefühl bestätigt, bestärkt, gereinigt fühlt. Diesen

ihm anvertrauten Fonds darf daher jeder Künstler unbedenklich angreifen. Wenn es auch schon in primitiven Verhältnissen eine Art geistigen Urheberrechtes gibt — überall erhebt sich hier doch die künstlerische Originalität immer erst auf dem festen und breiten Fundamente einer Tradition, nutzt zuhandene Lebensformen und einen überkommenen Typenvorrat, einen in den Grundzügen identischen künstlerischen Wortschatz in immer neuen Kombinationen aus; und darf für solche künstlerische Geschicklichkeit auf den Beifall einer mit den Elementen dieses Tuns „förmlich“ vertrauten Gemeinde rechnen.

Selbst wenn wir von einer auch äußerlichen Mitbetätigung — wie sie aller frühzeitlichen Mentalität naheliegt — absehen, wird hier auch noch die rein innere Teilnahme, die der künstlerischen Mitteilung entspricht, viel mehr die eines künstlerischen Partners als die eines bloßen Empfängers sein. Denn die Transposition führt hier ja in die Innerlichkeit, die Wesenhaftigkeit der eigenen allgemeinen Position zurück. Während das still lauschende Verweilen in der Eröffnung eines duhaft anderen Lebensbezirkes durch Sistierung der eigenen persönlichen Lebenstätigkeit erkaufte werden muß, und in solcher Ekstasis sowohl das private wie das öffentliche Leben in seinen sonstigen Funktionen aussetzt, fühlt man sich im Selbsteinsatz der Partnerschaft aus dem eigenen Tagesleben nicht herausgestellt. Dieses kann vielmehr absatzlos durch das Stadium künstlerischer Formgebung hindurchgehen — darin nur auf eine eigene Höhe des Niveaus gehoben.

Nicht nur ist das gesellige Maß, das formvolle Betragen eine Ästhetisierung des durchgängigen Lebens selbst, die — in der Kunst weiter wirksam — in ihr eine kongeniale Fortbildung erfährt und von ihr wieder auf das Leben zurückwirkt. Sondern wie schon in jenen Formen gesellschaftlicher Haltung das allzu Eckige und Kantige verschliffen und so eine Reibungslosigkeit des sozialen Verkehrs angebahnt ist, so kann auch der über die Augenblickgebarung hinausgreifenden künstlerischen Formung ein positiver praktischer Lebensgehalt zugesprochen werden. Die Ornamentik auf dem Pfeile des Wilden, die Tänze der Schamanen, die Kriegstänze indianischer Stämme, aber auch noch unsere modernen Märsche usw. schläfern die Praxis des Lebens nicht in ästhetischer Kontemplation ein. Sie dienen als Antriebe zu wirksam verschärfter Betätigung. Die Gesänge der religiösen Gemeinschaften laden nicht zum Untertauchen im schwelgerischen Genuß frommer Gefühle ein; sie erheben und erbauen im strengen Sinn dieses Wortes, gehen mich an, non ut haeream, sed ut

surgam¹⁾; sie sind Träger eines Bekenntnisses, Lebensfaktoren in der Weise, daß sie das Leben der Gemeinschaft z. B. durch Regelung der Stimmenverhältnisse im Gottesdienste und also im Dienste Gottes auszuformen helfen²⁾. Und wenn im Kirchenbau die Prozession der Pfeiler zum Altar zieht, um die mit ihr zum Zug geeinte Gemeinde dann wieder aus den Armen des Querschiffs zu entlassen — nicht aus den Armen der Kirche, deren Memento den Ort überragt: so ist hier die Position des Gläubigen auch im so durchheiligten Raum zu Wahrung und Gewahrung gebracht, ohne daß es einer Transposition bedürfte, die den Menschen von der Wahrnehmung seiner höchsten Lebensobliegenheiten abriefe.

Doch auch wo in der Differenzierung des Lebens die Ungespaltenheit von Leben und Kunst der Abhebung eines eigenen Kunstbereiches gewichen ist, wird noch in all diesen Verzweigungen die Lösung der Problematik gesucht, die den relativ einheitlichen Wurzelgrund aller Lebenstendenzen bildet³⁾. Von der Kraft eines einmal erreichten Lebensverständnisses nähren sich alle Lebensadern: sei es, daß sie im immanenten Traditionsverlauf aus Eigenem forttreiben; sei es, daß sie ihr Blut durch Zufluß und Aneignung aus Nebenadern auffrischen (Verhältnis von Kunst, Philosophie, Religion). — Zudem bleiben sie in irgendwelcher Weise bei aller Emanzipation des Vollzugs mit dem Lebenstreiben, aus dem sie stammen, so verwachsen, daß sie überhaupt oder nach einer Seite nur eine Veredelung seiner Form, das reine Gesetz seiner Bildung dar- und herausstellen. So bedeutet das Kunsthandwerk eine formale Steigerung des durchschnittlichen, die Baukunst eine solche des Baugewerbes, die Sprachkunst immer doch auch eine Vertiefung der Sprachübung: die Sprachwelt des Dichters ist ja die überkommene des gemeinen und gemeinschaftlichen Lebens selbst, nur im ursprünglichen Verständnis zu vertiefter Einstimmigkeit einer sie durchwaltenden, zusammenhaltenden und sich rein aus ihr mitteilenden Lebensstimmung gebracht.

Wie hier Kunst verbindliche Gemeinschaft der Teilnehmer untereinander zwar nicht zu schaffen, doch in ihr zu fungieren und sie strenger durchzubilden vermag, so variiert danach auch das Verhältnis von Geben und Nehmen — vom Künstler aus gesehen. Die bloße Stimmungsmitteilung als solche ist nicht persönlich ausgerichtet, sie ist an sich, in ihrer Irradiation, menschlicher Empfänglichkeit zu-fällig

1) Augustinus, Conf. X, 33.

2) Vgl. H. Bessler, Grundfragen der Musikästhetik; Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (1927), S. 71 f.

3) S. oben S. 206.

anheimgegeben. Aber dies „Für Alle und Keinen“ ist doch nur ein Grenzfall, am klarsten in der Poesie. Der Dichter schreibt wie in der Sprache seines Volkes, so zunächst eben für dies Volk und darin wieder mehr oder minder bewußt und deutlich für gewisse seiner Bildungsschichten. Das Werk von C. F. Meyer wendet sich an eine andere Klasse Menschen als das von Jeremias Gotthelf. Doch auch die erlesenste Schar der happy few bleibt noch anonym, solange sie nur in personaler Typik festgelegt ist, nicht in persönlicher Wirklichkeit von Dir und Dir begegnet.

Diese Anonymität wird auch noch nicht durch den persönlichen Anruf im Werke — es sei denn im Gebet — überwunden: nicht schon im Besingen eines Fürsten oder einer Geliebten — wenn diese nicht zugleich als die eigentlichen und berufenen Zuhörer des Werkes gelten dürfen, die „gegenwärtig“ zu ihm gehören und denen es im innersten Sinne mitgehört. Den Verlust solcher intimen Gegenwärtigkeit eines Freundeskreises, in dessen Umgang und produktiver Teilnahme sein Werk entstand, beklagt der Dichter, dessen späteren Gesängen die Seelen mangeln, denen er „die ersten sang“ und deren lebendiger Erwidern er sicher sein durfte. Diese Erwidern findet ihren adäquatesten Ausdruck in der Kunst selber — nicht schon oder nicht so sehr in der kooperativen Verschmelzung mehrerer Menschen zu einem einzigen künstlerischen Subjekte, als erst in dem seltenen schöpferischen Zwiegespräch liebender Seelen, deren jede dem Anruf der zugehörigen anderen Gehör und Antwort gibt — Goethes und Mariannens.