

Hält man sich von solcher Umdeutung fern, so geht man mit dem Prinzip: „Kunst ist Spiel“, an den eigentlich künstlerischen Wirkungen vorbei. Man macht dann die Augen zu vor dem, was gerade das Erleben der *Divina comedia* vom fröhlichen Balgen junger Hunde unterscheidet: daß in echter Kunst nicht nur das Ich durch „Reize“ in Bewegung gesetzt wird oder sich selbst durch Erregung zur Tätigkeit bringt, sondern daß das Ich im Gegenstand künstlerische Werte erfaßt, von denen es selbst wiederum im Tiefsten ergriffen und beglückt wird.

## DIE PSYCHISCHE BEDEUTUNG DER KUNST.

### 1.

Ist es nicht sonderbar? da sind uninteressante Menschen – Menschen, wie man sie alle Tage in Holland trifft, an deren gleichgültigen Physiognomien wir achtlos vorübergehen, und da kommt Rembrandt und konterfeit sie in aller Schlichtheit ab, und nun stehen wir gepackt und beglückt vor dem Bilde der Staalmeesters, vor dem Bilde eben jener Menschen, deren Banalität uns im Leben erschreckt. Oder: was kümmert uns die Alltagsliebeirgende eines Jünglings zu einem Mädchen! Aber das Volkslied braucht nur von ihnen in seinen ungelenten Worten zu sprechen, und wir sind erschüttert. Steine werden geschichtet, ganz gewöhnliche Steine – und sie fügen sich zum mitreißenden Erlebnis des gotischen Doms; Töne werden zu Symphonien gefügt und Linien zu Ornamenten und immer dasselbe Spiel – den Farben und Tönen und Linien und Steinen wird eine unerhörte Macht über uns verliehen. Wie kommt das? Wie ist der seelische Prozeß beschaffen, der solche Wunder vollbringt, der Wirkungen erzeugt, die qualitativ anders sind als alles, was wir sonst erleben, die sich nur vergleichen lassen mit der Ergriffenheit religiösen Fühlens und metaphysischer Erkenntnis?

Die Frage, die wir hier stellen, ist die Frage nach den Wirkungen des Kunstwerks, die rein von seinen ästhetischen Qualitäten und nichts anderem ausgehen – die Frage nach den autonomen Wirkungen des Kunstwerks. Diese Frage gewinnt erst auf relativ späten Stufen der Entwicklung einen sachlichen Hintergrund in der tatsächlichen kulturellen Bedeutung der Kunst. Lange Zeiten hindurch werden Kunstwerke überhaupt nicht um reinkünstlerischer Wirkungen allein geschaffen, sondern um Zwecken zu dienen, bei denen die rein künstlerische Wirkung mit anderen Wirkungen zusammenläuft und verschmilzt. Nur zwei solcher Zwecke des Kunstwerks mögen als die vornehmsten in der Entwicklung genannt werden: die Religion und der Schmuck. Es ist heute trivial geworden, von der Abhängigkeit der Kunst in ihrer Entwicklung von der Religion zu reden, so trivial, daß eher vor einer Überschätzung als einer Unterschätzung dieser Abhängigkeit zu warnen ist. Die Beispiele für einen solchen Zusammenhang und Zusammenklang künstlerischer und religiöser Wirkungen sind ja in die Augen fallend genug. Von den religiösen Tänzen, den Lärmorgien, den Götzenbildern, den Zaubersprüchen der Primitiven zieht sich die Linie über Pindarsche Hymnik und griechische Tragödie, den Zeus des Phidias, die Psalmen und die Statuen Buddhas zu mittelalterlicher Bildkunst, den Marienliedern und den Oratorien.

Nicht minder bedeutsam jedoch für die Entwicklung der Kunst als die religiöse Bindung ist ihre Schmuckfunktion geworden. Wir müssen entwicklungsgeschichtlich ihre Bedeutung weit über die eigentliche Schmuck-

kunst, über die künstlerische Ausschmückung von Geräten und Gefäßen aller Art, von Möbeln und Kleidung und Wohnräumen hinaus ausdehnen. Noch im Rokoko steht die Schmuckbedeutung der Kunst im Vordergrund; die Bilder sollen vor allem das Boudoir der Dame, den Festraum des Mächtigen schmücken, die Symphonien sich in den Rahmen der Geselligkeit einfügen, die Opern die Feste verschönern.

Allein es geht nicht an, die Kunst früherer Zeiten rein aus Zweckwirkungen verstehen zu wollen. Es hat immer Kunst gegeben, die rein um ihrer selbst willen genossen wurde. Wenn der Römer Horazischen Oden lauschte, wenn der Renaissancefürst die Werkstätten der Maler besuchte, so war hier der Genuß des Kunstwerks reiner Selbstzweck. Soweit man jedoch die autonome Wirkung der Kunst in früheren Zeiten ausdehnen mag, der Hauptstrom der Kunstentwicklung ging lange andere Wege. Erst in den letzten hundert Jahren tritt die Kunst als von allen Zwecken losgelöste, selbständige Macht in den Vordergrund gegenüber der anderen Zwecken verhafteten Kunst. Nun werden die Gemälde von den Altären genommen und von den Wänden, die sie schmückten, und in Museen vereinigt, um rein um ihrer selbst willen genossen zu werden, nun werden die Konzerte aus den Emporen der Kirchen und den Festsälen der großen Herren in den öffentlichen Konzertsaal verlegt. Und – unerhört für andere Zeiten – der Dom selbst, bei dessen Bau künstlerische und religiöse Intentionen ineinander gewoben waren, wird zum Gegenstand rein künstlerischer Betrachtung. Man kann es bedauern oder begrüßen, daß es so geworden ist – die

Tatsache der stärkeren Verselbständigung der Kunst kann nicht bestritten werden.

So wird die Kunst heute vornehmlich um der unmittelbaren Wirkungen willen gesucht, die von ihr ausgehen. Aber diese Wirkungen sind zweierlei Art – ungleich genug in ihrer seelischen Bedeutung. Die eine ist jene Wirkung der Kunst, an die ich bei den Ausgangsbeispielen von Rembrandt, dem Volkslied und den Symphonien dachte, die Wirkung der Kunst auf die Tiefe des Ich, die Tiefenwirkung der Kunst – die andere ist die Wirkung auf die Oberfläche, die reine Lust- und Erregungswirkung. Nur die Tiefenwirkung ist die spezifisch künstlerische Wirkung. Wenn auch auf die Oberflächenwirkung selbst bei dem tiefsten Kunstwerk nicht verzichtet werden kann, da sie ja der Tiefenwirkung die Fülle und Lebendigkeit gibt,<sup>1</sup> so ist sie dennoch sekundär gegenüber der Tiefenwirkung. Nur der Tiefenwirkung soll daher unser Interesse gelten, nur an sie werde gedacht, wenn wir nach der Bedeutung der Kunst fragen.

## 2.

Die populär verbreitetste Anschauung über die jenseits des bloßen Vergnügens liegenden Tiefenwirkungen der Kunst – eine Anschauung, der auch manche Ästhetiker nicht fernstehen, ist folgende: die höchste und letzte Wirkung der Kunst sei die, daß sie uns vom Alltag befreie, daß sie uns hinaushebe über die Misere des Alltags. Man hat oft mit hohen Worten

<sup>1</sup> Siehe die vorhergehende Abhandlung.

diese ihre Mission geschildert: wie die Kunst alles Kleinliche, alles Widrige und Schmutzige, das der Alltag bringt, von uns abstreife, uns emportrage in eine Welt des Scheins, die unser empirisches Dasein hinter sich lasse. Es soll nicht bestritten werden, daß die Kunst eine solche Mission der Befreiung vom Alltag wirklich ausübt. Allein das Entscheidende kann mit der Aufzeigung dieser Mission nicht beigebracht werden. Befreiung vom Alltag – das ist etwas rein Negatives: es besagt, daß wir durch die Kunst von etwas anderem losgelöst werden; es sagt nicht, was die spezifische Funktion der Kunst, was die Wirkung der ihr und nur ihr zukommenden Werte bedeutet. Befreiung vom Alltag, das ist keine Wirkung, die nur die Kunst allein auszuüben imstande ist, eine Bedeutung, die der Kunst allein zukommt. Befreiung vom Alltag bringen Spiel und Trunk und jede Art von Sensation noch viel sicherer und gründlicher – gründlicher jedenfalls als alle realistische und naturalistische Kunst. Es ist ja kein Zufall, daß realistische und naturalistische Kunst auch meist mit der Begründung abgelehnt zu werden pflegen, daß sie uns zu sehr an den Alltag binde.

Der gleiche Einwand, daß nur die negative, nicht auch die positive Wirkung der Kunst durch sie erklärt werde, gilt letztlich auch gegenüber der viel tiefer grabenden und deshalb umso leichter bestechenden Theorie der Kunstwirkung, wie sie Nietzsche in der Geburt der Tragödie aufgestellt hat. Kunst sei Erlösung, so meint er, nicht von den kleinen Schmerzen des Alltags, wie jene andere Lehre glaubte, sondern Erlösung von dem tiefen und letzten Leid, in dem der junge Nietzsche

unter Schopenhauers Einfluß das eigentliche Wesen des Daseins erblickt. In der Kunst erlöst sich der Urwille selbst von seinem Leide, und das ist die metaphysische Rechtfertigung der Kunst. So könne auch nur derjenige, der wie der Grieche ein Bewußtsein von dem Abgrund des Seins, von unermäßigem metaphysischem Leid besitzt, der Kunst in ernstzunehmender Haltung sich nahen; denn nur wer in die Urwidersprüche des Daseins hinabgeblickt hat, bedarf überhaupt der Erlösung durch die Kunst. Sie erlöst ihn, indem sie über den Abgrund der Welt den schönen Schein breitet: sie zaubert in Epik und Plastik vor seine Augen die beglückenden Gestalten der homerischen Götterwelt, sie hebt in der Lyrik das Einzelsubjekt zugunsten des Überindividuellen auf, sie vereint im Tragischen beide Wirkungen.

Aber auch diese Lehre – trotz ihrer metaphysischen und künstlerischen Tiefe – läßt das eigentlich Ästhetische der Kunst unerklärt. Es sei zugegeben, daß die Kunst durch den Schein erlöse. Aber gerade die griechische Kunst ist nicht nur Schein, sie ist schöner, ästhetisch wertvoller Schein. Weshalb muß der Schein schön sein, um erlösen zu können? Die Nietzschesche Anschauung gibt einzig von der Tatsache Rechenschaft, daß eine neue, eine Scheinwirklichkeit über den Abgrund gebreitet wird, aber das gerade, was hier Problem geworden ist, daß die Scheingestaltung ästhetisch sein muß, wird zur unerklärten Voraussetzung.

So bleibt das alte Problem in unverminderter Schärfe bestehen: welche Bedeutung hat die ästhetische Gestaltung der Kunst für den aufnehmenden Menschen? Nicht

von außen her – indem man die Kunst von anderen Seinsgebieten, vom Alltag, von der außerästhetischen Wirklichkeit abhebt, kann es entschieden werden, sondern nur, indem man von innen her den Werten der Kunst nachgeht und ihre spezifische Bedeutung für die Psyche zu ergründen sucht.

### 3.

Sofort wird ein Bedenken auftauchen. Ist es denn überhaupt sinnvoll, von der Tiefenwirkung der Kunst zu sprechen? Gibt es nur eine einzige Tiefenwirkung? Läßt sich die Ergriffenheit tragischen Erlebens mit der gewiß beglückenden, aber doch in eine kühlere Atmosphäre gehobenen Anschauung eines Deckenfrieses vergleichen? Hat das realistische Porträt Tiefenwirkungen, deren Artung sich überhaupt in eine Reihe stellen läßt mit dem Rausche eines dahinstürmenden Goetheschen Jugendgedichts? Ist es nicht vermessen, von der Tiefenwirkung der Kunst zu reden?

Demgegenüber muß von vornherein die Behauptung gewagt werden, daß nur auf dem Ineinander einiger weniger Grundmomente die scheinbar so verschiedenartigen Tiefenwirkungen der Kunst beruhen, daß eine Synthese einiger weniger prinzipieller Wirkungen das Mosaik vielfältiger Tiefenwirkungen entstehen läßt. Und darüber hinaus: Selbst diese Grundmomente, die als Wertmomente am Gegenstand sich nicht berühren und teilweise sogar einander widerstreiten, haben doch das eine gemeinsam, daß ihre Wirksamkeit im Ich an demselben Punkte ansetzt, daß letztlich alle ästhetischen und seelischen Tiefen-

wirkungen von verschiedenen Seiten herkommend, doch zu einer letzten gemeinsamen Wirkung hintendieren.

Es wird nicht möglich sein, diese Thesen hier nach allen Richtungen hin zu erweisen; es soll genügen einige wenige sich über alle Kunstgebiete erstreckende Wertmomente herauszugreifen, und dann bei jedem dieser einzelnen Wertmomente zu fragen, worin denn nun seine spezifische Wirkung besteht – um dann zu erkennen, daß die spezifische Wirkung dieses einen Moments doch im letzten Grunde mit der spezifischen Wirkung der anderen ästhetischen Wertmomente innerlich verbunden ist.

#### 4.

Die verschiedenen künstlerischen und ästhetischen Werte lassen sich ihrem Wertgehalt nach in drei Gruppen ordnen, die schlagwortmäßig als die formalen, die imitativen und die inhaltlich-positiven Wertmomente bezeichnet werden sollen.

#### Die formalen Werte.

Es möge dasjenige ästhetische Wertprinzip an die Spitze gestellt werden, das jedem, der nach ästhetischen Wertprinzipien Umschau hält, zuerst in die Augen springt: das formale Prinzip der Eurhythmie, wie es genannt werden soll. Die Tatsachen der Symmetrie und Harmonie, des Rhythmus und Gleichgewichts, der Proportion und der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Es gibt kein Gebiet der Kunst und der schönen Natur, das nicht durch dies Prinzip gebunden und geformt würde. Der

schöne menschliche Körper in seinen Proportionen, die Harmonie der Farben und Töne gehorcht ihm wie der Aufbau der Musik und die Gestaltung des Verses; ohne innere Schwergewichtsverteilung ist eine künstlerische Prosa so wenig möglich wie ein Gemälde; Eurhythmie ist das Rückgrat der Architektur, sie ist der Nerv des Tanzes. Sie ist die Grundlage für all das, was man künstlerische Form nennt.

Allein die ästhetische Funktion der Eurhythmie ist nicht einheitlich. Es wird sich herausstellen, daß der Eurhythmie in der Kunst eine dreifache Bedeutung zukommt. Hier soll zunächst nur von der primitivsten dieser Bedeutungen gesprochen werden: Es ist die ordnende Funktion der Eurhythmie, die massengestaltende.

Es läßt sich diese Funktion der Eurhythmie am besten durch Kontrastierung klarmachen: Eine Schachtel roter und grüner Kugeln werde auf den Tisch ausgeschüttet, bunt liegen sie durcheinander – ein vielleicht nicht reizloses Chaos – aber doch ein Chaos. Nun aber ordnen wir die Kugeln durch einen Rhythmus, wir stellen sie zu Quadraten und Rechtecken zusammen, in Reihen abwechselnd legen wir sie nebeneinander, und aus dem Chaos wird ein geordnetes Ganzes. So einfach das Beispiel ist, es zeigt, daß die besondere Bedeutung der eurhythmischen Prinzipien darin besteht zu ordnen, zu gliedern. Daß die Eurhythmie in Funktion steht, in gliedernder, ordnender Funktion, darin beruht ihre erste ästhetische Bedeutung. Das klingt trivial und wird doch meistens verkannt. Gewöhnlich meint man, daß der Wiederholung als

solcher, nicht erst der Funktion, die sie ausübt, ästhetischer Wert zukomme. Jedoch: woher sollen nebeneinander gereihte Punkte in endloser Wiederholung eine ästhetische Bedeutung haben, wenn sie der einzelne Punkt nicht hat. Die Summation von ästhetisch Gleichgültigem könnte doch nicht an sich schon ästhetisch Wertvolles erzeugen, wenn wirklich in der Wiederholung der Wert beruhen sollte. Aber wenn diese Punkte als Verzierung am Rand eines Tellers angebracht sind, und dann noch einmal in der Mitte als kleiner Kreis, dann verdeutlichen sie die Massenverteilung und die Kräftespannung des Tellers – sie ordnen für den Eindruck die an sich zunächst ungliederte Fläche des Tellers. Oder ein anderes Beispiel: Reimworte wie „Tal, Glanz, mal, ganz“ hintereinander gereiht, ohne daß sie etwas ordnen und gestalten, sind ästhetisch völlig indifferent, obwohl doch auch bei ihnen die Wiederholung vorhanden ist. Aber wenn sie ein sinnvolles Ganzes ordnend gestalten:

„Füllest wieder Busch und Tal  
Still mit Nebelglanz,  
Lösest endlich auch einmal  
Meine Seele ganz“ –

dann gewinnt diese Folge von Reimen tiefe künstlerische Bedeutung. Und so überall. Überall ist es die grundlegende Funktion der Eurhythmie das, was im Rhythmus steht, zu ordnen und zu gliedern.

Mit dieser Auffassung der Eurhythmie als eines Prinzips der Ordnung ist eine ihrer wesentlichsten Bedeutungen am Kunstwerk selbst geklärt, und ohne viel Mühe

wird hieraus auch ihre nächste seelische Wirkung verständlich:

Solange die Masse der bunten Kugeln ungeordnet im Chaos auf dem Tische liegt, ist sie für das Ich unüberschaubar, als Ganzes unauffaßbar. Das Durcheinander der Kugeln steht dem Ich als etwas Fremdes gegenüber, als etwas, das sich seiner Herrschaft nicht fügt. Es wird anders, wenn die Kugeln geordnet werden. Jetzt erst ist das Ich imstande, die Menge innerlich zu durchschauen, sie zu packen, sich innerlich ihrer zu bemächtigen. Und das ist die erste seelische Bedeutung der rhythmischen Ordnung: das Geordnete für das Ich aus einem Fremdkörper in ein Beherrschbares zu verwandeln.

Diese psychisch-funktionelle Bedeutung der Eurhythmie gehört jedoch nicht dem Gebiet der Kunst allein an. In ihr berühren sich Erkenntnis und ästhetisches Erleben. Auch die Erkenntnis beruht auf dem Trieb, die Gegenstandswelt innerlich beherrschbar zu machen; nur ist das Mittel, dessen sich die Erkenntnis bedient, um sich die Welt geistig zu unterwerfen, nicht die anschauliche Erfassung, sondern der Begriff. Es ist geradezu eine Zerstörung des Anschaulichen, dessen sich der Intellekt schuldig macht. Der Baum zum Beispiel darf nicht länger als anschauliche Einheit bestehen bleiben, wenn er beschrieben, eingeordnet, begrifflich erkannt werden soll. Das ästhetische Erfassen hingegen läßt die Anschaulichkeit bestehen. Und trotz dieser Verschiedenheit sind die Prinzipien, mit deren Hilfe die geistige Unterjochung der Gegenstandswelt vor sich geht, zum Teil dieselben. Auch bei der Beherrschung

der Welt durch die Erkenntnis spielen Ordnung, Gliederung, Rhythmisierung eine Hauptrolle. Unsere erkenntnismäßige Herrschaft über die Welt wächst, wenn es uns gelingt, das Chaos der Tatsachen in die Ordnung, in den Rhythmus von Gesetzen einzufügen, und ein dem Ästhetischen verwandtes Glücksgefühl ergreift den Forscher, wenn er mit Hilfe eines einzigen großen Gesetzes, wie es das Gravitationsgesetz ist, die Fülle unendlicher Geschehnisse im Weltsystem zu durchschauen vermag.

Worin liegen die Grundlagen solchen Glücksgefühls der ästhetischen und erkenntnismäßigen inneren Herrschaft über die Dinge? Es ist Mode geworden, jedes Glücksgefühl des Beherrschens auf den Nietzscheschen Willen zur Macht zurückzuführen. Hiervon ist soviel richtig, daß sowohl in den gewöhnlichen Beispielen des Willens zur Macht als auch in der ästhetischen Anschauung, wie in der Erkenntnis die Tatsache der Ichbehauptung, des Sichdurchsetzens gegenüber dem Gegenstande im Mittelpunkt steht. Aber über diesen einen Punkt hinaus erstreckt sich die Ähnlichkeit von Wille zur Macht einerseits und erkenntnismäßiger oder ästhetischer Beherrschung des Gegenstandes andererseits nicht. Man vergegenwärtige sich nur einmal die Beispiele, an die man beim Willen zur Macht zunächst zu denken gewohnt ist, das Beispiel des Ehrgeizigen, der die Welt seinem Willen unterwirft, des Menschen, der am Kommandieren vielleicht bis zum Peinigen der Untergebenen seine Freude hat, wie der Hysterischen, die sich die Menschen durch ihre Launen dienstbar macht. In allen diesen Fällen steht jene Ichsphäre im Vorder-

grund, die ich als das Selbst des Menschen bezeichnen möchte; jene Sphäre, die an der Selbstsucht, der Eitelkeit, aber auch an der Freude am Eigentum beteiligt ist. Überall liegt hier der Nachdruck darauf, daß ich es bin, gerade ich, dem das die Eitelkeit Kitzelnde widerfährt, dem dieser schöne Schmuck gehört, ich, dieser empirische Mensch. In allem Willen zur Macht liegt der Nachdruck auf dem empirischen Selbst. Das empirische Selbst will sich in dieser seiner Selbstheit fühlen, sich behaupten – dazu bedarf es einestheils des Gegenüber, des Gegenspielers – das Fremde muß gerade in seiner Fremdheit, seinem Gegenüberstehen gewahrt bleiben, andererseits aber darf es dem Selbst nicht gleichberechtigt gegenüberstehen, es muß dem Ich gegenüber klein gemacht, es muß erniedrigt, gedemütigt, ja vielleicht in seinem Eigenwert zerstört werden.

Damit aber wird der Gegensatz dieses Willens zur Macht zu der erkenntnismäßigen und ästhetischen Herrschaft über die Dinge deutlich. In der Erkenntnis wie in der ästhetischen Anschauung spielt das Selbst überhaupt keine Rolle. Das Ich löscht sich gerade als Selbst aus, um die Gegenstände in sich aufzunehmen, sich ihnen ganz hingeben zu können. Die „Interesselosigkeit“, die „Willenlosigkeit“, die Kant so sehr betont hat, gilt in diesem Sinne nicht nur für das Ästhetische, sondern ebenso für die Erkenntnis – beide sind „sachlich“, sind „selbstentrückt“ in ihrer Hingabe an die Gegenstände. Freilich in noch höherem Maße als in der Erkenntnis besteht im Ästhetischen die Tendenz unbedingtester Hingabe an den Gegenstand, denn die ästhetische Anschauung bedarf nicht erst wie die

Erkenntnis der Vermittlung des Begriffs um an die Welt heranzukommen – es ist kein Medium eingeschaltet zwischen dem Ich und den Gegenständen. Im ästhetischen Anschauen sehen wir dem Gegenstand ins Angesicht, wir lassen ihn in uns eindringen, wir geben uns ihm hin. Aber dies ist das merkwürdige Wechselspiel: Die Hingabe bedeutet ein Auslöschen des Selbst, aber nicht ein Auslöschen des Ich: Indem wir uns dem Gegenstand hingeben, ihn in uns eindringen lassen, wird er unser, wird er uns geistig einverleibt, bemächtigen wir uns seiner. In der Hingabe, in dem Auslöschen unseres Selbst tritt unsere Herrschaft zutage – die Kluft zwischen uns und dem Gegenstand wird durch unser Erfassen geschlossen. Aber das bedeutet nicht, daß der Gegenstand der Siegreiche ist, daß er letztlich Gewalt über uns gewinnt. Im Gegenteil, gerade aus dieser Spannung der überwundenen Fremdheit wächst das Glücksgefühl der Ichbehauptung heraus. Das ist das merkwürdige Doppelspiel äußerster Hingabe im Ästhetischen, äußerstes Auslöschen des Selbst, damit das Ich um so tiefer sich des Gegenstandes bemächtigen kann.

Für dieses restlose Aufgehen des Gegenstandes in uns ist nun die eurhythmische Gliederung Voraussetzung, unentbehrliches Hilfsmittel: der Gegenstand muß derart gestaltet sein, daß er auch wirklich durchschaubar, in die Anschauung aufnehmbar ist. Das ist nicht der Fall, wenn auf einem Bilde da ein Mensch, dort ein Haus, dort ein Waldstück dargestellt ist – unverbunden – zufällig – zusammenhangslos; der Gegenstand wird erst in die Anschauung aufnehmbar durch

Gliederung, durch Rhythmisierung, die möglichst viel in möglichst einheitlichem Griffe zu durchschauen und zu packen erlaubt.

## 5.

Ist wirklich die Durchschaubarkeit des Gegenstandes, die Beherrschung des Gegenstandes durch das Ich das letzte Ziel der eurhythmischen Ordnung? Wäre es so, so stünden intellektuelle Erkenntnis und ästhetische Anschauung auf gleichem Boden; denn in dieser Tendenz sich des Gegenstandes durch ordnende Gliederung zu bemächtigen, sind sie verwandt. Wäre es so, dann müßte die ästhetische Anschauung als der begünstigtere Rivale anerkannt werden, dem das Ziel des gemeinsamen Strebens restloser zu erfüllen gelänge: wenn beide die Herrschaft über den Gegenstand suchen, beide durch Hingabe an die Sache und Aufnahme des Gegenstandes in das Ich, so können doch dieselben Momente sich in der Anschaulichkeit des Ästhetischen direkter, reiner, reibungsloser auswirken als in der Begrifflichkeit intellektueller Erkenntnis.

Allein so einfach liegen die Dinge nicht: der irrationalistische Intellektualismus des Ästhetischen, der in der ästhetischen Gegenstandserfassung eine höhere, vollendetere Form der Erkenntnis gegenüber dem Begrifflichen sehen will, ist als letztes Wort der Ästhetik ebenso zu verwerfen wie der rationalistische Intellektualismus des 17. und 18. Jahrhunderts, der in der ästhetischen Anschauung eine verworrenere, undeutlichere und deshalb unvollkommenere Form der Erkenntnis erblickte. Selbst wenn man der ästhetischen



Kontemplation als Gegenstandsdurchschauung den Charakter der Erkenntnis zuspricht, so ist doch Ziel, Absicht und Bedeutung solcher ästhetischer Erkenntnis eine andere als die der begrifflichen Erkenntnis.

Wir sind gewohnt, „Erkenntnis“ – auch wenn wir psychologisch denken wollen – allzu sehr nach ihrer erkenntnistheoretischen Bedeutung, nach ihrer Leistung für die Erfassung des Gegenstandes zu interpretieren, als ein gleichsam neutrales Fernrohr, bei dem wir nur das Objektiv, je nach der Artung des Gegenstandes anders einstellen müssen. Allein, auch wenn es sich um den gleichen Gegenstand handelt, kann Erkenntnis psychologisch völlig Verschiedenes bedeuten: So „weiß“ der Gebildete, daß die Entfernung zwischen Europa und Amerika mehrere tausend Kilometer beträgt, und der Matrose, der auf einem Segelschiff von Hamburg nach Buenos Aires fährt, „weiß“ es auch. Logisch, intellektuell ist zwischen dem Wissen der beiden Menschen kein Unterschied – psychologisch sind diese beiden Arten von Wissen um Welten von einander entfernt. Der Matrose, der Wochen um Wochen, das endlose Meer vor Augen, bei Sturm und Regen und Sonnenschein und Windstille diese Tausende von Kilometern in langsamer Fahrt zurücklegt, hat „erfahren“, „erlebt“, was eine solche Entfernung besagt, sie hat Subjektsbedeutung für ihn gewonnen, während der Gebildete einfache Begriffe in sich aufgenommen hat. Nur bis zum Sammelkasten seines Intellekts ist bei dem Gebildeten das Wissen durchgedrungen – der Matrose ist in seiner psychischen Existenz berührt worden.

Das ist der entscheidende Punkt: Wissen kann „Subjektsbedeutung“ haben, und kann keine haben; es kann die „Existenz“ des Ich, die „Substanz“ des Ich, die „Realität“ des Ich berühren, und es kann über das Ich hingeleiten. Alle Stufen gibt es vom äußerlichsten, bloß intellektuellen Wissen bis zum Wissen, das die Existenz völlig umbaut oder zerstört: vom Tode von Menschen lesen wir täglich in der Zeitung, wir „wissen“ ebensogut davon, wie die, die ihnen nahestanden, die sie liebten und verehrten. Allein: was bedeutet das Wissen für uns, und was bedeutet es für sie! Dem einen vernichtet es die psychische Existenz für sein ganzes Leben, er ist nur noch ein Schatten dessen, was er gewesen ist; wir registrieren vielleicht nur die Tatsache, daß Herr X. nicht mehr unter den Lebenden weilt. Oder: ein junger Mann, der das Elternhaus verläßt, „weiß“ sehr viel über das Leben. Er weiß, daß man fremden Menschen nicht trauen soll, daß die Jugend rasch vergeht, und man sie daher ausnutzen soll; und vieles andere mehr, das ihm seine Eltern aus eigener Erfahrung als Ratschläge übermitteln haben – wenn er sehr gutwillig ist, so glaubt er auch an die Richtigkeit dieser Ratschläge. Aber nun macht er eine einzige tiefgehende Erfahrung mit einem Menschen, er wird belogen von jemandem, dem er vertraut hat – und was bisher intellektuelles Wissen über die Welt war, wird zum existentialen Wissen: das begriffliche Wissen erhält Subjektsbedeutung.

Damit ist auch derjenige Unterschied zwischen intellektueller und ästhetischer Erkenntnis gekennzeichnet, auf den es hier ankommt: für das intellektuelle

Wissen ist die Beherrschung des Gegenstandes durch den Begriff Endzweck. Letztlich bleibt die Spannung zwischen Ich und Gegenstand in ihm bestehen: das Ich steht einem fremden Gegenstand gegenüber und durchschaut ihn. Selbst wenn das Wissen allerpersönlichsten pragmatischen Zwecken dient, als Wissen ist es sachlich, interesselos, kontemplativ.

Für die ästhetische Anschauung hingegen ist die Beherrschung des Gegenstands, die Durchschauung und Kontemplation nur Mittel zum Zweck. Das ästhetische Objekt muß Subjektsbedeutung gewinnen, anrühren an die Existenz des Ich, es muß „erlebt“, nicht nur gewußt werden. Auch im gewöhnlichen Leben wissen wir, daß der Raum Tiefe hat, ja wir sehen es, indem wir die Augen aufmachen, in jedem Moment. Allein die Kunst ist damit nicht zufrieden: Die Tiefe des Raums muß „erlebt“ werden. Der Künstler reiht – etwa im Innern einer Kirche – Pfeiler hinter Pfeiler in gleicher Höhe und in gleichem Abstand, er verbindet sie durch Bogen, das Auge wird in die Tiefe gezogen, und es mißt die Tiefe des Raums an seiner Erfüllung, an den Überschneidungen, an den Abständen und Größenverhältnissen, und nun wird die Tiefe des Raumes erlebt, wie ein anderes Mal seine Geschlossenheit, das dritte Mal seine Weite.

Und diesem Heranbringen an das Ich dient die rhythmische Ordnung in doppelter Weise: einmal beherrschen wir durch diese Ordnung den Gegenstand, kommt er uns näher, vermag er mit seinen inhaltlichen Werten in uns einzudringen, kann er Bedeutung für uns gewinnen. Nach dieser Richtung ist die eurhythmische

Ordnung bloße Hilfe um anderen Werten den Boden zu ebnet – ist sie ein formaler Wert. Zugleich aber hat die Eurhythmie ihre eigene Bedeutung: Harmonie, Einheit, Gleichgewicht sind tiefste Tendenzen des Ich. Indem der Gegenstand in ihren Formen erscheint, tut er diesen Tendenzen des Ich Genüge. Die Einheit des erfahrenen Gegenstandes (und nicht nur im Sinne der Erkenntnis erfahrenen, sondern erlebten Gegenstands) mit existentiellen Bedingungen unseres Ich rückt dieses Ich aus der Ebene einer chaotischen Existenz in die tiefere der Eurhythmie. Damit aber ist die Eurhythmie aus einem bloß formalen Wert zu einem inhaltlich-positiven geworden, und nun steht sie in einer Reihe mit positiven Werten völlig anderer Provenienz, von denen zu sprechen eine spätere Stelle die gemäße ist.

## 6.

Mit dem Verständnis der ästhetischen Anschauung als eines Mittels, den Gegenstand existentielle Bedeutung für das Subjekt gewinnen zu lassen, sind wir am tiefsten Punkte alles Ästhetischen angelangt: Alle verschiedenartigsten Werte schließen sich in diesem einen Momente zusammen.

Das hat die psychologisch-empirische Ästhetik übersehen (soweit sie wirklich ihren Prinzipien treu blieb): Daß das Grundlegende der ästhetischen Wirkung nicht in der Erzeugung bestimmter Einzelerlebnisse besteht, sondern daß die Wirkung an eine tiefere Schicht heranreicht, an das Subjekt selbst, an seine Existenz, seine Substanz, seine Realität.

Nicht als ob die ästhetischen Erlebnisse nicht auch als psychische Geschehnisse anders beschaffen wären als Erlebnisse anderer Herkunft: allein ihre Andersartigkeit stammt nicht aus ihnen selbst. Sie ist nur Auswirkung der Tatsache, daß das Ich im Ästhetischen anders von Objekten berührt wird als im gewöhnlichen Leben. Die Andersartigkeit der Erlebnisse ist nur die Auswirkung einer andersgearteten Realität des Ich, die sich in Erlebnissen ausdrückt. Nicht daß gesteigerte Erlebnisse vorhanden sind, ist das Entscheidende, sondern daß das Ich in seiner Realität ergriffen, ja vielleicht aufgewühlt, erschüttert wird.

Es ist hier verhängnisvoll geworden, daß man das Wort „Erleben“ schon in der Alltagssprache in einer neutralen und einer pointierten Bedeutung gebraucht. In einem weiteren Sinn ist alles Bewußtseinsgeschehen Erlebnis: Das Wissen so gut wie das Wahrnehmen, das Fühlen wie das Wollen. Aber in anderem Sinn haben wir zum Beispiel davon geredet, erst auf Grund künstlerischer Gestaltung werde der Raum „erlebt“, vorher sei er höchstens wahrgenommen. In dieser pointierten Bedeutung meint Erleben das Angreifen an die existentielle Sphäre des Ich: von einem erschütternden Erlebnis wird gesprochen oder vom Erlebnis des Krieges; aber ein Stück Brot zu essen ist kein Erlebnis. Die psychologische Ästhetik im allgemeinen, die das Seelische als einen Zug von Erlebnissen in neutralem Sinne betrachtet hat, als eine Aufeinanderfolge von Bewußtseinstatsachen, mußte die eigentliche psychische Wirksamkeit des Ästhetischen verkennen. Sie konnte sie bestenfalls in Gefühlen, in Zuständlichkeiten

des Ich sehen; immer aber blieb sie in jener Sphäre, die einer äußeren Schicht des Psychischen angehört. So kommt es, daß wir das Gefühl haben, daß die oft abstrusen Deutungen der metaphysischen Ästhetik der Wahrheit näher kommen als die gewissenhaften und richtigen Zergliederungen der Erlebnisse, die die psychologische Ästhetik vornimmt. Denn jene rühren an das Niveau, auf dem die künstlerische Wirkung sich bewegt, während diese dem Vorhof des Heiligtums exakt beschreiben und nicht merken, daß die Hohenpriester an ihnen vorbei sich ins Allerheiligste begeben.

## 7.

### Die imitativen Werte.

Von diesen Gesichtspunkten aus fällt auf die viel umstrittene Nachahmungstheorie ein neues Licht. Sie ist unendlich oft widerlegt worden und taucht in jedem Jahrhundert aufs neue auf. Die Einwendungen gegen sie sind alle treffend und haben sie doch niemals getroffen. Man wirft ihr vor, daß durch die Tatsache der bloßen Abbildung der Gegenstand einfach verdoppelt werde, daß nach der extremen Nachahmungstheorie die Photographie das echtste Kunstwerk sein müsse; daß auch bei einem sehr weiten Begriff der Nachahmung sich nur die imitativen Künste: Plastik, Malerei, Dichtkunst der Nachahmungstheorie fügen, nicht aber Architektur, Musik, Ornamentik, Tanz. Der letztere Einwand ist in der Tat dazu angetan, die Nachahmungstheorie als allein herrschende Theorie für den ganzen Bereich der Kunst umzustürzen; aber man dürfte wohl

auch dann noch mit der Nachahmungstheorie zufrieden sein, wenn sie wenigstens für den engeren Bezirk der imitativen Künste ihr Recht erweisen könnte. Aber hier ist gewiß ebenfalls leicht zu zeigen, daß sie auch dazu nicht ausreicht, daß weder die ägyptische Kunst noch die griechische, weder Renaissance noch Barock sich ihr vollkommen fügten – restlos überhaupt keine Kunstrichtung.

Und dennoch: so weit die imitativen Künste reichen, liegt stets ein Moment ihres künstlerischen Werts in der Tatsache der Abbildung als solcher, in der unidealisierenden Abbildung, die nichts will als das Objekt in seinem Sein wiedergeben, ohne es zu verschönern, zu vertiefen, zu stilisieren. Man vergleiche einen Körper in der Wirklichkeit und einen Körper in naturgetreuer Abbildung, in der wirklich Farben und Formen, Haltung und Bewegung, Leben und Gestalt schlicht und wahrheitsgemäß wiedergegeben sind. So hat die Abbildung eine Kraft der Subjektsbedeutung, die die Wirklichkeit niemals besitzt. Die Abbildung hat die Fähigkeit, das Geschaute in seiner Fülle und seinem qualitativen Sein reiner erleben zu lassen, als die Realität je vermochte. Durch die Stilisierung, die schon in der Tatsache der Abbildung als solcher liegt, werden die anschaulichen Momente herausgehoben, wird die Erscheinung in den Vordergrund gerückt; es wird das Sein in seinen Farben und Formen festgebannt und dadurch dem Erleben näher gebracht. So hat die Abbildlichkeit als solche bereits einen künstlerischen Wert, auch wenn sie auf jede inhaltliche Gestaltung, Auswahl des Gegenstandes, Idealisierung oder künst-

lerische Auffassung verzichtet. Psychisch vermag die Realität der Abbildung realer zu sein als die sogenannte Realität.

Auch die Photographie – die nichtkünstlerische Photographie im engeren Sinn – nimmt an diesem Werte der Abbildlichkeit teil – wenn auch nicht jede Photographie in gleicher Weise: es gibt flache Photographien so gut wie eindrucksvolle, das Erleben des Dargestellten intensivierende; und dasselbe gilt natürlich auch für Abbildungen, die einem Künstler ihr Dasein verdanken. Deshalb bleibt die gestaltende Aufgabe des Künstlers auch im Rahmen einer so verstandenen Nachahmungstheorie (die nichts von einer Auffassung des Künstlers weiß) noch bestehen – er hat nicht beliebig abzubilden, sondern die Abbildung derart zu formen, daß das Abgebildete rein und intensiv erlebt werden kann (wie es Hildebrand und Cornelius für die Plastik und die Malerei gefordert haben).

## 8.

Der Wert des rein Imitativen unterbaut alle imitativen Künste; auch den Grundwert der Dichtkunst bestimmt er. Allein „Abbildung“ verliert hier den prägnanten Sinn: in heterogenem Material vollzieht sich hier im allgemeinen die Wiedergabe: Vorgänge, Begebenheiten, sichtbare Gegenstände sollen durch Worte wiedergegeben, aber nicht abgebildet werden. Aber der imitative Wert, der Wert der intensiven Erlebnismöglichkeit durch die Wiedergabe bleibt bestehen; nur ist er gewandelt durch die anders gearteten

Bedingungen der Dichtkunst. Man hat das instinktive Bewußtsein von der Existenz eines solchen Wertes in die Forderung gekleidet, die Dichtkunst müsse „anschaulich“ sein. Hält man an dieser Forderung in der ursprünglichen Wortbedeutung fest, so wird sie zum Unsinn. Als ob nicht im wörtlichen Sinn das schlechteste Gemälde, soweit der dargestellte Gegenstand in Frage kommt, anschaulicher wäre als das beste Gedicht! Im Sinne solcher Anschaulichkeit müßte die Sprachkunst stets hinter der Bildkunst zurückstehen.

Ebensowenig aber läßt sich diese Forderung im Sinne der Bildhaftigkeit des Wiedergegebenen allgemein aufrecht erhalten: Bildhaftigkeit mag in bestimmten Fällen ein Vorzug sein, allein es ist keine Forderung, die an ein Sprachkunstwerk schlechthin gestellt werden darf. Gedichte höchsten Formats lassen diese Bildhaftigkeit völlig vermissen. Man frage sich, was in den Goethischen Versen:

„Warum gabst uns Schicksal die Gefühle,  
Uns einander in das Herz zu sehn,  
Um durch all die seltenen Gewühle  
Unser wahr Verhältnis auszuspähn? . . .  
Sag, was will das Schicksal uns bereiten,  
Sag, wie band es uns so rein genau?  
Ach, du warst in abgelebten Zeiten  
Meine Schwester oder meine Frau“ –

man frage sich, was in diesen Versen bildlich anschaulich ist.

Und doch: etwas der Anschaulichkeit Verwandtes liegt auch hier vor. Nichts von Bildhaftigkeit und

nichts von Anschaulichkeit im Sinne sinnlicher Fülle gesehener Objekte und doch Anschaulichkeit, wenn man dieses Wort recht versteht. Nicht das Dargestellte ist anschaulich da, sondern wir sind imstande die Situation, die innere wie die äußere Situation anzuschauen und intensiv zu erleben. Zur höchsten Erlebensrealität ist die objektive und subjektive Reaktion für den Aufnehmenden gesteigert, das Erleben ist existentiell in jeder Zeile und in jeder Wendung. Das mag man als Anschaulichkeit bezeichnen – so ist es Anschaulichkeit ohne Bildhaftigkeit. Prägnanter jedoch formuliert man jene Forderung der Anschaulichkeit: die Dichtkunst müsse höchsten Sättigungsgrad der Wiedergabe erreichen, damit aus ihr der höchste Sättigungsgrad des Erlebens quellen könne. Zu solcher Sättigung ist die Bildhaftigkeit ein Mittel – eines unter vielen anderen. Sie zu dem einzigen zu machen, bedeutet die Dichtkunst verengen und mißverstehen. Bildhaft ist die Situation des Goethischen Gedichtes nicht, aber gesättigt ist sie in höchstem Maße. Und ebenso muß der Gegenstand, die Situation jedes Sprachkunstwerks gesättigt wiedergegeben sein; dann kann in seiner Erfassung jenes existentielle Erleben entstehen, das wesentlich ist für jede künstlerische Aufnahme.

Aller Realismus, aller Naturalismus bevorzugt diese Werte bloßer Imitation in bildender Kunst wie in der Dichtkunst. Für diese Richtung auf die bloße Abbildlichkeit hin ist der Inhalt, der dargestellt wird, der abgebildete Gegenstand ästhetisch gleichgültig. Die Darstellung einer Madonna ist ihr nicht wertvoller als die Abbildung eines Kohlkopfs; die schönste Landschaft

und die trostloseste Spelunke sind ihr gleichberechtigte künstlerische Vorwürfe. Ja, sie wird ästhetisch gleichgültige Vorwürfe vorziehen; denn dort, wo der Gegenstand in sich schon einen ästhetischen Wert besitzt, besteht die Gefahr, daß die Abbildlichkeit aus ihrer Vordergrundstellung verdrängt wird, daß die Abbildung nur als Mittel benutzt wird, um Werte anderer ästhetischer Kategorien zu betonen und zu gestalten.

9.

Die Imitation ist durch die bloße Abbildung des Gegenstandes nicht erschöpft. Die imitativen Werte spannen ihren Rahmen weiter. Selbst im strengen Realismus beschränkt man sich fast niemals auf die Wiedergabe des Gegenstands in seinem schlichten Sein; man bohrt tiefer, man möchte mit der Abbildung des Seins zugleich auch eine Abbildung des Wesens des Seins geben.

Idealistische Kunstrichtungen haben den schlichten Begriff des Wesens verfälscht. Sie verstehen unter Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers Darstellung desjenigen Körpers, der der Idee des menschlichen Körpers am vollkommensten entspricht, der in nichts von der Norm des menschlichen Körpers abweicht, der den Typus Mensch am reinsten in sich verkörpert. Wäre diese Anschauung einschränkungslos im Recht, so dürfte nur die griechische Plastik oder die Kunst der Hochrenaissance beanspruchen als reine Kunst der Wesensdarstellung zu gelten. Allein diese Anschauung schmilzt in den Begriff des Wesens eine Reihe anderer Begriffe ein, die nicht notwendig mit ihm ver-

bunden sind: einmal setzt sie Wesen und ideales Wesen gleich; Idee und Ideal sind ihr dasselbe. Das Wesen eines Körpers besteht für sie in der Steigerung, in der Unterstreichungen der idealen Züge des Körpers. Sie gibt damit die Theorie aller idealistischen Kunst, aber eben doch nur der idealistischen Kunst.

Zum zweiten aber setzt sie Wesen und Wesen einer Gattung gleich. Sie verwischt alles Individuelle des Menschen zugunsten des Allgemein-Menschlichen. Nur soweit eine Darstellung das Allgemein-Menschliche wiedergibt, ist sie Wesensdarstellung für diese Anschauung; auch dieser Forderung würde nur die idealistische Kunst Genüge tun.

Es gibt jedoch auch Wesensdarstellungen ganz anderen Charakters. Auch im realistischen Porträt – im Bildnis der Hille Bobbe von Franz Hals, im Bildnis der spanischen Königin von Goja, in einem Schauspielerporträt von Sharaku leuchtet im Einzelnen, im scheinbar Zufälligen etwas Allgemeines hervor, ein Wesentliches wird im Zufälligen gegeben. In Bewegung, in Ausdruck und Haltung drängt sich das Charakteristische, das Wesenhafte, das Typische dieses individuellen Menschen entgegen. Bloße Nachbildung eines Menschen, ohne Heraushebung irgendeines Wesenhaften – obwohl (wie gezeigt wurde) künstlerische Werte darin stecken – führt nicht zum Porträt, sondern nur zur Wiedergabe eines Menschen als eines zufälligen Naturseins. Echte Porträtkunst läßt auch dort, wo das Individuelle und Individuellste dargestellt wird, etwas Wesenhaftes hervorbrechen. Es ist Unsinn, das Wesen-

hafte nur im allgemeinen Typus finden zu wollen – etwa in dem allen Menschen als Norm Gemeinsamen – auch jeder einzelne Mensch, jeder einzelne Stuhl, jedes einzelne Gerät hat sein eignes Wesen. Und die Kunst kann jegliche Art allgemeiner, typischer und individueller Wesen zur Darstellung bringen; sie kann wie die idealistische Kunstrichtung sich auf das Wesen allgemeiner idealisierter Typen beschränken – des Jünglings, des Mädchens, des Athleten etwa (obwohl hier die verschiedenartigen Möglichkeiten der Darstellung zeigen, daß es eben doch noch ganz spezifische Typen von Jünglingen, von Mädchen, von Athleten sind, für die es nur keine sprachlichen Bezeichnungen gibt). Aber es ist auch möglich, das Wesen eines Individuellen, eines individuellen Menschen oder selbst der individuellen Situation eines individuellen Menschen darzustellen. Und es kann endlich auch versucht werden, wie es manche Richtungen des Expressionismus tun, das Wesen eines Gegenstandes rein als solches herauszustellen, ohne auch die empirische Erscheinung mitgeben zu wollen. Wir haben ein feines Gefühl dafür, ob ein Kunstwerk im bloß Zufälligen stecken bleibt, oder ob es im Zufälligen das Wesenhafte gibt, wenn es auch selten gelingt, die Begründung für unser Gefühl in Worte zu fassen.

So führt das zweite imitative Wertmoment: die Wesensdarstellung hinaus über die bloße Wiedergabe des Gegenstands. Das Kunstwerk ist wie eine Schrift, die dem Kundigen noch etwas Weiteres übermittelt – über das hinaus, was die Schriftzüge besagen.

In jeder Wiedergabe, nicht nur in der Bildkunst, auch in der Epik, im Drama leuchtet das Wesen entgegen: so ist der Mensch, so und nicht anders. Und noch mehr als das: In jeder Erzählung, in jedem Drama von Wert ist nicht nur das Wesen des Menschen gepackt, der Situationen, der Beziehungen der Menschen untereinander, der Geschehnisse, sondern zugleich auch das Wesen der Welt, in der sich das alles abspielt: So ist das Leben, so ist die Welt, steht unausgesprochen hinter jedem Drama, hinter jeder Erzählung: So tragisch, so tief, so chaotisch, so sinnvoll oder sinnlos ist die Welt, ist das Schicksal; so von ihren Trieben durchsetzt, so von ihrem Egoismus beherrscht, so von ihren Gefühlen bestimmt, so hartherzig oder so schwach, so im letzten Grunde gut oder so im letzten Grunde schlecht sind die Menschen. Ja, jene ehemals – ich hoffe nur ehemals – so beliebten Themen für Schulaufsätze: Was lehrt uns Goethes Iphigenie? oder: Was lehrt uns Michael Kohlhaas? haben, bei aller Borniertheit, als ob der Dichter nichts als Beispiele aufstellen wollte, um allgemeine Sätze zu beweisen, doch immerhin das eine zum Hintergrunde, daß hinter jedem Werke und in ihm durchscheinend ein Bild der Welt steht, das freilich nichts Lehrhaftes an sich trägt, und nicht wie bei schlechten Dichtern als Spruchband den Gestalten aus dem Munde hängt, sondern nur die Atmosphäre abgibt, in der sich das Geschehen bewegt, die durchschimmert durch die Reden, durch die Vorkommnisse, durch den Rhythmus des Geschehens selbst.

Welches ist die seelische Bedeutung des Wesens im Kunstwerk? Sie ist eine doppelte: einmal eine formale, der Bedeutung der rhythmischen Prinzipien analoge, und andererseits eine inhaltliche, die mit dem Prinzip der Abbildlichkeit auf gleicher Linie liegt.

Zunächst – nach formaler Hinsicht – dient auch das Herausarbeiten des Wesens dazu, den Gegenstand begreifbar, erfassbar, durchschaubar zu machen. Durch Symmetrie und Ordnung erfassen wir ihn von außen her, durch Symmetrie und Ordnung wird er gleichsam von vorn her durch uns gepackt, in uns hineingezogen. Im Wesen aber erfassen wir den Gegenstand von innen her, heben wir ihn von hinten her aus den Angeln und bringen ihn in unsere Macht. In jenen realistischen Bildnissen z. B. drängt sich durch das Einzelne das Wesen hindurch: wir erfassen in ihnen die Einheit des Wesens und des Seins dieser Menschen. Das anschauliche Wesen hat nach dieser Richtung hin für das ästhetische Erleben eine ähnliche psychische Funktion wie das begriffliche Wesen für die Erkenntnis. Wir erfassen in der Erkenntnis mit unseren Begriffen das physikalische Wesen der Elektrizität, und die einzelne elektrische Erscheinung ist nun nicht mehr unverständlich und fremd. So wird im künstlerischen Porträt der einzelne Zug im Gesicht der bloßen Tatsächlichkeit entzogen, herausgehoben aus seiner Zufälligkeit und damit sinnvoll, beherrschbar, durchsichtig.

Sogar noch einen Schritt weiter geht die Ähnlichkeit zwischen eurhythmischen Erfassen und Wesenserfassen

im künstlerischen Erleben: Wie im eurhythmischen Erfassen die Spannung zwischen entgegengesetzten Funktionen des Ich einen Teil der Dynamik des Erlebens ausmachte, so auch hier bei der Wesenserfassung. Nur ist das Entscheidende an der Spannung an eine andere Stelle gerückt. Bei der Eurhythmie stand die Spannung zwischen Fremdheit des Gegenstandes und seiner Aufnahme in das Ich, zwischen Hingabe des Selbst an den Gegenstand und Ichbehauptung im Vordergrund – hier bei der Wesenserfassung ist es die Spannung zwischen dem Individuellen und dem Wesensmäßigen. Kame es wirklich nur darauf an, daß mit Hilfe des Wesens eines Menschen im Porträt die individuellen Züge auffassungsmäßig beherrscht werden sollten, so läge letztlich aller Nachdruck auf der Unterordnung, auf der Eingliederung – es wäre nach dieser Richtung die ästhetische Anschauung nicht viel mehr als eine Form der Erkenntnis des Einzelnen durch das Allgemeine, wie bei der Gesetzeserkenntnis. Allein gerade hierin beruht der Unterschied gegenüber der Gesetzeserkenntnis, daß nicht die Einordnung des Einzelnen in ein Allgemeines im Vordergrund steht, und damit das Einzelne in seiner Wertigkeit verloren geht, sondern daß gerade umgekehrt im ästhetischen Leben durch die Beziehung beider Momente aufeinander beide gehoben und beide betont werden. Das ist gerade das Charakteristische: Zwei letzte Werttendenzen unseres geistigen Lebens erhalten ihre Einheit: Die Tendenz auf das Individuelle und die Tendenz auf das Allgemeine, das Wesentliche. Sie geraten in Spannung zueinander und schließen



sich dennoch zur Einheit zusammen. Wir können uns allem Reiz und aller Lebendigkeit des Individuellen hingeben, wie nirgends sonst, und doch sind wir zugleich nicht ihm unterworfen, denn wir beherrschen es durch sein Wesen, das in ihm erfaßt wird, vereinheitlichen alle Einzelzüge im Wesen. Und wenn wir die ästhetische Anschauung durch das Prinzip der Eurhythmie in Analogie setzten mit der Bedeutung der Gesetzeserkenntnis in der Naturwissenschaft, so können wir in noch höherem Maße das künstlerische Erfassen des Wesens im Individuellen vergleichen mit der historischen Erkenntnis. Auch in der historischen Erkenntnis bleibt das Individuelle in seiner Individualität bewahrt, ja, es ist der eigentliche Gegenstand, und dennoch ist es nur insoweit von Wichtigkeit, als sich eine allgemeine Entwicklung in ihm offenbart. Nicht das bloß Individuelle – die Unterhaltung zweier Kurgäste auf der Promenade von Ems – gehört in die historische Erkenntnis, wohl aber das Gespräch Benedettis mit König Wilhelm von Preußen, weil hier im individuellen Gespräch die historische Entwicklung durchscheint; und andererseits ist doch die historische Entwicklung historisch nur fühlbar und interessant im Einzelnen.

Jedoch auch hier wiederum ist der Gegensatz zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Erkenntnis deutlich: die historische Erkenntnis legt Wert auf die Durchschaubarkeit des Verhältnisses von Einzelem und Allgemeinem wirklich nur um der Erkenntnis willen. Deshalb genügt ihr das intellektuelle unanschauliche Wissen. Das Allgemeine, die historische Entwick-

lung wird in jenem Gespräch nicht selbst anschaulich erfaßt, nicht wirklich angeschaut – sie ist darin mitgemeint, mitgedacht. Beim Ästhetischen hingegen, in der Erfassung des Wesens eines einzelnen Menschen oder der Menschen überhaupt, einer einzelnen Situation oder des Weltgeschehens – immer ist dieses Wesen selbst anschaulich geworden. Ganz hingegeben erfassen wir das Individuelle in seiner anschaulichen Individualität; wir sehen den einzelnen Zug im Gesicht, die einzelne Falte, die einzelne Linie, die einzelne Bewegung des dargestellten Menschen und erfassen gleichzeitig ihre Bedeutsamkeit für das Wesen, für die Darstellung.

Und so hat die Darstellung des Wesens neben der formalen Bedeutung die einzelnen Züge zu vereinheitlichen und die Welt durchsichtig zu machen, noch die ästhetisch vornehmere inhaltliche: Das Wesen selbst ist wert, dargestellt und angeschaut zu werden. Und wiederum: diese Anschauung ist kein bloßes Wissen, sie ist ein Erleben. Nicht objektiv und intellektuell wird das Wesen in künstlerischer Anschauung erfaßt, sondern es gewinnt Subjektsbedeutung, wird uns nahegebracht, wird von uns erlebt.

Abbildung des Seins und Wiedergabe des Wesens gehören beide in das Reich der Imitation. Auch das Wesen ist in den Dingen. Allein die schöpferische Tat des Künstlers ist weitergreifend und gewichtiger bei der Wiedergabe des Wesens als bei der bloßen Abbildung. Das Sein wird auch vom Laien, auch in nichtkünstlerischer Haltung, wahrgenommen, wenn auch nicht erlebt. So ist bei der Abbildung die

Aufgabe des Künstlers das unexistentiell Bekannte zum vollen Erleben gelangen zu lassen, er schärft Gehör und Gesicht, unsere blöden Augen werden durch ihn hell und klar gemacht. Bei der Wiedergabe des Wesens harret für den Künstler eine größere Aufgabe: es ist nicht jedem gegeben, das Wesen der Dinge überhaupt auch nur zu sehen. Es muß erst aus der Umhüllung des bloß Anschaulichen herausgeschält werden – unsere Augen sind blind für das Wesen, der Künstler muß sie uns erst öffnen. Menschen, Dinge, Situationen, die uns seit langem bekannt sind, erscheinen uns neu und doch vertraut, wenn der Künstler ihr Leben herausholt und es uns erleben läßt. Er ist der Ruten-  
gänger, der weiß, wo die Lebensquellen des Wesens springen, das für jeden Künstler ein anderes ist, weil jeder Künstler eine andere Seite des Wesens der Dinge entdeckt.

Daß wir das Wesen erleben müssen und nicht nur vorfinden, begründet nun auch den tiefsten Unterschied zwischen intellektueller und künstlerischer Wahrheit. Das „So ist es“, das als Ergebnis des Intellektuellen gegeben wird, ist der Bestreitung, der Nachprüfung und Begründung unterworfen. Das „So ist es“ künstlerischer Wahrheit ist erlebnismäßige Evidenz, mag, intellektuell betrachtet, der Inhalt dieser Wahrheit noch so fragwürdig sein. Wenn mich jemand versicherte, im Frühling werde die Welt anders aussehen – besser und vollkommener – so bestreite ich ihm diese seine zweifelhafte Behauptung mit durchschlagenden Gründen – intellektuell betrachtet ist seine Behauptung Unsinn. Allein künstlerisch?

„Die linden Lüfte sind erwacht,  
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,  
Sie schaffen an allen Enden.  
O frischer Duft, o neuer Klang!  
Nun, armes Herze, sei nicht bang!  
Nun muß sich alles, alles wenden.“

Jetzt wird es erlebt, was vorher bestritten wurde –  
und nun ist es künstlerisch wahr.

## 11.

### Die positiven Werte.

Wenn Wissenschaft und Kunst beide das Wesen desselben Gegenstands erfassen, so ist das doch nicht dasselbe Wesen. Wissenschaftlich ist der menschliche Körper zunächst das Sinnlich-Faßbare, das Greifbare der physikalischen Welt, ein Gebilde aus Kopf und Rumpf und Armen und Beinen, aus Fleisch und Blut und Knochen; darüber hinaus findet die Wissenschaft deutend und rechnend mechanische Kräfte des Tragens und Lastens in ihm. Ästhetisch hingegen ist der Körper in erster Linie ein architektonisches Gebilde; die ästhetische Anschauung bedarf nicht des rechnenden Verstandes, um Kräfte und Kräftespannungen, Funktionen des Lastens und Tragens in ihm zu sehen; sie werden ästhetisch unmittelbar vorgefunden, angeschaut. In dem Gewicht der Arme liegen für unsere Auffassungen Kräfte, die nach unten ziehen, wie in den Schultern haltende und tragende Kräfte. Der Rumpf drückt nach dem Boden hin, in den Beinen halten emporstrebende Kräfte diesem Drucke stand.

Zugleich aber beherrscht neben diesen Kräften der einzelnen Teile des Körpers eine Gesamttendenz den Körper als Ganzes: der Körper richtet sich auf. Er ist nicht nur da, er steht aufgerichtet (im Gegensatz zu einem sich in die Breite erstreckenden Gegenstand, einer Truhe etwa, die für unsere Auffassung zu liegen scheint), und dies sein Aufrichten ist energisch oder schwächlich, nachlässig oder gestrafft, lauter Momente, die über die stoffliche Materie hinausgehen.

Es sind das alles vitale Charakteristika, Lebensmomente. Wir nannten sie spezieller: architektonische Momente – das zeigt ihre eigentliche Heimat an, die Architektur. Theodor Lipps hat in unübertrefflichen Untersuchungen<sup>1</sup> über die dorische Säule dargestellt, wie sich jegliche Formbestimmtheit an ihnen durch das Gegeneinanderwirken der Schwere und des von oben her kommenden Drucks einerseits und Kräften, die emporstrebend die Schwere überwinden andererseits, erklären lassen, wie Entasis und Verjüngung und Kapitäl der dorischen Säule aus solchem Gegenspiel von Kräften verständlich werden. Es ist nicht schwierig, ähnliche vitale Momente im Aufbau der Musik zu finden. Selbst ein so reiner Formalist wie Hanslick konnte sich ihrer Anerkennung nicht ganz entziehen. Daß in den Tönen die Tonbewegung stürze und eile, zurückhalte und sich emporringe, hat auch er zugestehen müssen.

Ein Mehr an Gehalt wollte er für die Musik freilich nicht zugeben, aber im Gegensatz zu ihm muß behauptet werden, daß über solche Momente hinaus in allem

<sup>1</sup> Theodor Lipps, „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen“.

und jedem, was ästhetisch wirksam ist, seelische Momente sich finden. In den einfachsten ästhetischen Gebilden bereits inkrustieren sich seelische Charaktere: Farben sind ruhig und in sich gefestigt (wie etwa ein gesättigtes Blau) oder unruhig und erregt (wie ein flackerndes Rot). Töne sind dumpf und gedrückt oder sehnsuchtsvoll oder klagend<sup>1</sup>. Über die Landschaft ist für unsere Auffassung ein Gefühlsschimmer gebreitet, eine Stimmung der Schwermut, des Ernstes, der Heiterkeit, der Frische. Komplizierte Raumgebilde sind von solchen seelischen Charakteren erfüllt – man vergleiche nur einen wohligen weiten Renaissanceraum mit der Spiritualität des Innern eines gotischen Münsters.

Um zum Ausgangsbeispiel des menschlichen Körpers zurückzukehren: auch er ist nicht nur Ausdruck vitalarchitektonischer Kräfte, er ist zugleich Träger eines Menschlich-Seelischen, das nicht, wie die vitalen Momente, in allen Teilen in gleicher Weise inkorporiert scheint. Im Gesicht und in den Händen ist es besonders gesammelt und färbt nur die übrigen Teile des Körpers mit unbestimmtem Glanz: Es gibt gütige Gesichter und gütige Hände – von einem gütigen Bein zu reden, geht nicht an.

Über das bloß Sinnlich-Anschauliche hinaus gehören die vitalen und seelischen Momente zum Wesen der ästhetischen Gegenstände, ja sie bilden den eigentlichen Kern der ästhetischen Welt. Seelisch-vitale Momente vor allem sind es, die der Künstler herausarbeitet, wenn er das Wesen der Gegenstände darstellt.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu: „Zum Problem der Stimmungseinfühlung“. Zeitschrift für Ästhetik, 3. Bd.

Der Künstler versuche etwas scheinbar so Gleichgültiges wiederzugeben wie ein Stück Mauer oder eine Hofecke; dieses Gleichgültige wird nun auf einmal so bedeutsam für uns wie nur immer eine Haupt- und Staatsaktion. Denn der Künstler holt das Leben heraus, das diese Dinge atmen: Die Einsamkeit, die Verlassenheit, oder die Gefühlscharaktere des Stofflichen, des Bewurfs der Mauer, des Sandes der Hofecke, den Gefühlsschimmer der Farben und Formen.

Es ist merkwürdig, wie lange es gedauert hat, bis man den seelisch-vitalen Gehalt in seiner Bedeutung erkannt hat, bis man begriff, daß das Ästhetische nicht nur Form sei, sondern Vitales und Seelisches sein innerstes Wesen ausmachen. Erst bei Herder finden sich die Anfänge, erst die romantische Philosophie hat dieser Anschauung zum Siege verholfen. In der Ästhetik der Musik hat sich sogar erst am Ende des 19. Jahrhunderts die Anerkennung des seelischen Gehalts allgemein durchgesetzt.

## 12.

Rein imitativ bringt die Darstellung des Psychisch-vitalen nichts grundsätzlich Neues. Wenn der Wert in der Abbildung selbst liegt, so ist der dargestellte Gegenstand als dargestellter wertneutral: Die Darstellung des Niedrigen und Kleinen, des Schwächlichen und Verkümmerten ist gleichberechtigt mit der Darstellung des Gewaltigen, des Erhabenen und Schönen. Rein imitativ haben die Welten von Teniers und Paolo Veronese gleiches Recht, hat die Reinheit der Stifterischen Atmosphäre keinen Vorzug vor der Roheit des

Lebenskreises De Costerscher Gestalten. Auf das Wie der Darstellung kommt es an, nicht auf ihren Inhalt.

Allein nun werde von der Imitation abgesehen. Dann zeigt sich: In sich selbst sind die psycho-vitalen Momente von Wertgegensätzen durchzogen. Ein energisches Sichaufrichten des Körpers gefällt; ein kraftvolles Gesicht weckt ästhetisches Interesse; die edle Gestalt, der gütige Ausdruck machen einen Menschen schön, ebenso wie Schwächlichkeit und Gemeinheit mißfallen.

Das Prinzip, nach dem die Scheidung der positiven und negativen ästhetischen Werte im Vitalen und Psychischen erfolgt, hat Th. Lipps am deutlichsten herausgearbeitet (wenn er auch dieses Prinzip übersteigert hat, indem er es zum alleinigen Wertprinzip alles Ästhetischen machte): Ästhetisch wertvoll ist alles Seelische und Vitale, in dem wir eine menschliche Kraft, eine menschliche Fülle, einen menschlichen Reichtum, eine menschliche Feinheit spüren; ästhetisch minderwertig ist alle innere Armut und Leerheit, alle Schwäche, alles Kleinliche. Diese ästhetische Wertung fällt also nicht ohne weiteres mit dem zusammen, was der ästhetischen Wertung positiv erscheint: Die Kraft, die ästhetisch wertvoll ist, mag ethisch verworfen werden, weil sie sich im Bösen manifestiert. So fesselt ästhetisch die Kraft zum Bösen eines Richard III., eines Cäsare Borgia ebenso sehr wie die ethische Hingabe des Idioten von Dostojewski, der menschliche Reichtum des ethisch gewiß nicht immer korrekten Faust, wie die gerade Ehrlichkeit Tellheims und die glühende Leidenschaft Romeos.

So sind die seelisch-vitalen Momente Bürger zweier ästhetischer Welten: Als Gegenstände der Imitation sind sie wertneutrales Material, an sich selbst betrachtet jedoch sind sie Träger ästhetischer Wertgegensätze.

Alle nicht imitativen Künste, wie etwa Architektur und Musik, haben hier die Grundlage ihres Wertes. Was diese Künste aus dem leeren Formenspiel heraushebt, ist das Psychovitale und sein Eigenwert: eine Säule, die schwächlich trägt, ist architektonisch wertlos, ein Motiv von gemeinem Ausdruck ist musikalisch minderwertig. Und ebenso sind diese psychovitalen Momente für die Werte aller Naturschönheit, des schönen Körpers wie der schönen Landschaft, entscheidend. Darüber hinaus erstrecken sie ihren Bereich auch in die Region der imitativen Künste: Aller Idealismus sieht das Wesen der Welt positiv gesteigert, und nur was positive psycho-vitale Werte enthält, scheint ihm würdig in der Kunst abgebildet, gestaltet zu werden.

### 13.

Vom Vitalen und Seelischen wurde bisher als dem Wesen des dargestellten oder gestalteten Gegenstands, des dargestellten menschlichen Körpers, der Landschaft, der Situationen, der Begebenheiten, des Raumes gesprochen. So hat die Gehaltsästhetik des 19. Jahrhunderts das Psychovitale und das Geistige des Gehalts gefaßt, mit Herder und Schiller beginnend, in Schelling, Solger, Schopenhauer, Hegel, Fr. Th. Vischer und Ed. v. Hartmann sich metaphysisch vertiefend, in der psycho-

logischen Ästhetik, in Th. Lipps vor allem, ins Psychologische umbiegend.

Allein dieses Seelische des Gehalts des Dargestellten ist nur die eine Seite des Seelischen im Kunstwerk; nicht weniger wichtig ist das Seelische und Vitale der Darstellung, der künstlerischen Auffassung.

Derselbe Mensch, derselbe Körper mit seinem seelisch-vitalen Gehalt wird von den verschiedenen Künstlern ganz verschieden dargestellt werden. Das eine Mal großzügig, edel, vornehm, dann wieder kleinlich, unvornehm, gewöhnlich – bald schlicht und ehrlich, dann geziert, gemacht usw. Wie verschieden würde die Auffassung desselben Körpers durch Michelangelo, Dürer, Andrea del Sarto, Velasquez, Menzel ausfallen! Am bekanntesten ist jenes nach Wölfflins Vorgang von Kunsthistorikern oft zitierte Beispiel aus Ludwig Richters Lebenserinnerungen, daß er einmal in Tivoli mit zwei Studiengenossen zusammen ein Stück einer Landschaft zu malen unternahm, er und die anderen fest entschlossen, von der Natur dabei nicht um Haaresbreite abzuweichen. Und obwohl nun das Vorbild das gleiche gewesen war, und jeder mit gutem Talent an das sich gehalten hatte, was seine Augen sahen, kamen doch drei ganz verschiedene Bilder heraus, so verschieden unter sich, wie eben die Persönlichkeiten der drei Maler.

So liegen in jeder Abbildung durch den Künstler Wertmomente, die über die bloß imitativen Werte hinausgehen: die Werte der künstlerischen Persönlichkeit. Der Schwerpunkt der psychovitalen Werte, der bei der Naturschönheit in den psychovitalen

Momenten des schönen Objekts selbst lag, rückt jetzt in die künstlerische Auffassung. Die Menschen, die durch die Kunst dargestellt werden, brauchen nicht schön zu sein. Nur künstlerische Gefühllosigkeit, die die Werte des dargestellten Gegenstandes mit den Werten der Darstellung verwechselt, lehnt etwa Rembrandtsche Holzschnitte oder realistische Porträts ab, weil die dargestellten Menschen Schönheit vermissen lassen und begeistert sich statt dessen für die Bildnisse schöner Frauen, von jeweiligen Modemalern versüßt. In Wahrheit ist das Kunstwerk als solches indifferent gegen die ästhetischen Naturwerte des dargestellten Gegenstandes (mögen auch manche idealistische Kunstrichtungen – wie die griechische klassische Kunst – aus den Gesetzen ihrer künstlerischen Gestaltungsform den naturschönen Körper in der Darstellung bevorzugen – ein hier nicht zu erörterndes kompliziertes Problem). Dennoch bleibt auch bei der idealistischen Kunst das allgemeine Gesetz des Unterschiedes von Kunstschönheit und Naturschönheit bestehen: Aus dem Dargestellten rückt das Schwergewicht des künstlerischen Wertes in die Darstellung, in die Auffassung in ihren positiven psychovitalen Werten.

In der Darstellung aber erhält nun die Eurhythmie eine oder, besser gesagt, zwei neue – bisher übersehene – künstlerische Bedeutungen. Die früher besprochene Funktion der Eurhythmie bestand darin, den Gegenstand durch die Ordnung faßbar zu machen. Jetzt tritt sie in den Dienst der Darstellung: Durch die eurhythmische Formung wird die Darstellung vom dar-

gestellten Gegenstand abgehoben als etwas Neues und Anderes. Nehmen wir als Beispiel den Vers im Drama. Zum dargestellten Gegenstand gehört es, was die Menschen zueinander sprechen, aber der Vers gehört zur Darstellung. In Fausts Osterspaziergang sollen nicht in Versen redende ehrsame Handwerker dargestellt werden, sondern die Reden der Handwerker sind in Versen dargestellt. Oder: wenn die Kunst der Hochrenaissance überall in ihren Kompositionen das ganze Geschehnis in einen streng architektonischen Rahmen der Linienführung und der Gleichgewichtsverteilung einspannt, so ist damit ebenfalls ein Moment eingewoben, das der Darstellung und nicht dem dargestellten Gegenstand angehört. Die Eurhythmie rückt das Dargestellte in die künstlerische Ferne, indem sie es in eine gebundene, wenn auch noch so lose gebundene Form fügt. Die Stilisierung mag so streng und wirklichkeitsfremd sein, wie bei einer ägyptischen Statue oder einem kubistischen Holzschnitt. Oder sie mag nur als durchfühlbares, unbetontes Netz die Massenverteilung und Farbenordnung durchziehen wie in einem barocken oder impressionistischen Gemälde, im Prinzip ist es immer dasselbe – ohne solche Eurhythmie ist kein Kunstwerk denkbar.

Denn die Eurhythmie hat noch eine weitere dritte Funktion zu erfüllen neben der Ordnung und der Abhebung der Darstellung vom Dargestellten. Die Eurhythmie ist nämlich durch die Art, wie sie rhythmisiert, eines der wesentlichsten Momente, die die künstlerische Auffassung tragen. Es möge hierfür ein Beispiel aus einem Gebiet herangezogen werden, in dem

die Verwechslung von dargestelltem Gehalt und Darstellung besonders häufig ist: Das Gebiet der Lyrik. Daß der Rhythmus eines Gedichtes die „Stimmung“ des Gedichtes wiedergebe, liest man nicht nur in populären Abhandlungen, sondern auch in wissenschaftlichen Ästhetiken. Die Stimmung wessen? Des im Gedichte dargestellten Inhaltes oder des darstellenden Künstlers? Nach der üblichen Auffassung: die Stimmung des Inhalts. Je nachdem von traurigen oder lustigen, sentimental oder pathetischen Dingen erzählt werde, sei auch das Tempo und die Qualität des Rhythmus verschieden. Aus solcher Auffassung pflegt man noch weitere Folgerungen zu ziehen. Die Komposition eines Strophenliedes, so sagt man, schmiege sich dem Rhythmus des Textes und damit auch dem Stimmungsgehalt des Inhaltes an. Allein nur dann decken sich Stimmungsgehalt der Komposition und des Inhaltes des Gedichts, wenn sich die Komposition gerade nicht an den Rhythmus anschließt, sondern frei die Worte des Textes paraphrasiert. Im Strophenlied hingegen kann von einem Anschluß an den Inhalt weder beim Rhythmus noch bei der Komposition die Rede sein, weil ja dasselbe Rhythmusgerippe und dieselbe Komposition unverändert von Anfang bis zu Ende das Gedicht begleitet. Der Inhalt hingegen kann von munterem Geschehen durch tragische Verwicklungen hindurch sich zu einem fröhlichen Ende wandeln. Nur die Behandlung des Rhythmus, nicht der Rhythmus selbst, nur der Ausdruck, der Vortrag des Liedes, nicht die Komposition können diesen Wandlungen beim Strophenlied folgen.

Wie könnte es sein, daß Rhythmusgerippe und Komposition dennoch durch alle Strophen dieselben bleiben, wenn sie wirklich dem Inhalt des Liedes sich anpaßten?

In Wahrheit ist es auch gar nicht der Gehalt des Gedichtes, dem sie Ausdruck geben, sondern der Auffassung des Künstlers, der Stimmung, in der er das inhaltliche Geschehen oder sein eigenes Leid und seine eigene Freude erzählt. Im Rhythmus nimmt der Künstler Stellung zu dem, was er sagt; der Rhythmus ist kein Sklave des Inhalts, sondern sein Meister. Das wird besonders deutlich in den Fällen, in denen Inhalt des Gedichtes und Auffassung des Künstlers auseinander treten und gerade hierin ein besonderer Wert des Gedichtes beruht. Der Gehalt von Heines Gedicht „Du hast Diamanten und Perlen“ ist, – wenn rein die Worte mit ihrem Gehalt betrachtet werden – wehmütig, traurig, tiefernt; in den Schlußworten: „Du hast mich zu Grunde gerichtet, Mein Liebchen, was willst du noch mehr“ bis zur Verzweiflung gesteigert. Aber diesem in den Worten des Gedichtes zugrunde gelegten Gehalt entspricht die Auffassung des Dichters keineswegs. In dem Versmaß, dem tändelnden, hüpfenden, gleitenden Versmaß ebenso wie in dem Nachdruck, der auf das Klingen der Reime gelegt wird, liegt alles eher als verzweiflungsvoller Ernst. Da liegt ein Darüberhingleiten, Leichtnehmen – und die bekannte Komposition des Gedichts folgt diesem Charakter des Versmaßes getreulich. Gehalt und Auffassung decken sich nicht – und gerade hierdurch entsteht die gespielte Lustigkeit, das Gespaltene, Selbstquälerische. Es wäre an sich ganz gut möglich gewesen, daß der junge Schiller dasselbe Thema

behandelt hätte, aber aus der gezwungenen Heiterkeit wäre durch die Art der Auffassung tiefschmerzliche, wühlerische Pathetik geworden – selbst wenn er dieselben Worte benutzt hätte: „Zugrunde hast du mich gerichtet – Was willst du mehr, – mein Liebchen!“

Dies Beispiel möge genügen, um darzutun, was ich mit dem seelischen Gehalt meine, der in der Rhythmisierung steckt, und der sich in der Eurhythmie jedes Kunstwerks aufzeigen läßt: In der Feierlichkeit ägyptischer Statuen, in der Heiterkeit der Rokoko-Architektur, in der bizarren Grauenhaftigkeit primitiver Götzenbilder. In der Musik offenbart sich dieser seelische Gehalt der künstlerischen Auffassung in der wechselnden Bearbeitung der Motive zu den Themen, der Themen zum symphonischen Satz. Auch hier hat man – genau wie in der Lyrik – übersehen, daß zwei verschiedenen Arten seelischen Gehalts ineinanderspielen: Der seelisch-vitale Gehalt des dargestellten Gegenstandes und der seelisch-vitale Gehalt der künstlerischen Auffassung, der Darstellung. Nur daß der „dargestellte Gegenstand“ der Musik nicht irgend ein Objekt der Wirklichkeit ist, sondern das Thema selbst. Am Thema spielt die künstlerische Auffassung, das Thema wird dargestellt in wechselnden Tonarten, in wechselnden Rhythmisierungen, in Umkehrungen, Verkürzungen und Verbreiterungen. In ihnen objektiviert sich der wechselnde Stimmungsgehalt der künstlerischen Auffassung. Die Ästhetik der Musik ist von diesem Standpunkt aus noch nicht geschrieben, denn man hat den Wechsel des seelischen Gehalts genau wie in der Lyrik immer nur vom Gegen-

stand aus, nicht aber aus dem Ineinander von Gehalt des Gegenstandes und der Darstellung verstanden.

Hier schon zeigt es sich, daß die Rhythmisierung nicht das einzige Moment ist, das die künstlerische Auffassung trägt, die Verwendung der Tonarten steht gleichberechtigt neben ihr; allein die Rhythmisierung ist das einfachste und weitverbreitetste Moment und genügt hier als Paradigma für viele andere, weniger auf der Oberfläche liegende Momente.

So ist, wenn wir vom seelischen Gehalt des Kunstwerks sprechen, zweierlei Unvergleichbares gemeint: einmal der seelische Gehalt, der im Inhalt, im Gegenstand des Kunstwerks verborgen ist; ferner der seelische Gehalt der Auffassung des Künstlers, durch die Art der Darstellung vermittelt.

#### 14.

Und nun wiederum die alte Frage: Was bedeutet für die Seele des Aufnehmenden, daß im Kunstwerk solche psychovitalen Momente enthalten sind? Wie ist die Wirkung der psychovitalen Werte des Gegenstands? Wie ist die Wirkung der psychovitalen Werte der künstlerischen Auffassung?

Es möge mit der Untersuchung der Wirkung der künstlerischen Auffassung auf das Erleben begonnen werden, denn ihre Wirksamkeit ist unkomplizierter als die der seelischen Momente des dargestellten Gegenstands.

Man hat oft geglaubt, Verständnis der Auffassung des Künstlers durch die Einfühlungstheorie gewinnen zu können. Man hat gesagt, wir fühlen uns



ein in die Seele des Künstlers, wir fühlen uns ein in seine großzügige Art zu sehen, seine Tiefe, seinen Ernst der Auffassung. Allein solche Einfühlung ist von vornherein unmöglich: Einfühlen können wir uns nur in etwas, das da ist, das uns gegeben ist; der Künstler jedoch ist für uns (in der Regel) im Kunstwerk als solchem unmittelbar nicht vorhanden. Man könnte eher noch sagen: wir sehen mit den Augen des Künstlers, nehmen dieselbe Einstellung ein, die er zur Welt hat, erleben mit seinem Erleben – wenn nicht auch diese Aussage noch die Deutung zuließe, als ob der Künstler für uns unmittelbar in der Anschauung vorhanden wäre. Allein wir sehen nur den Holzschnitt, aber nicht den Künstler, der ihn gemacht hat. Nur das Kunstwerk ist für uns da, das Gemälde, das Musikstück, sonst nichts. Wenn wir von der Auffassung des Künstlers im Kunstwerk reden, so ist nicht gemeint, daß diese Auffassung als solche im Kunstwerk zu finden sei. Vielmehr: die Auffassung des Künstlers hat sich im Kunstwerk niedergeschlagen, hat sich in ihm in bestimmten Strukturmomenten objektiviert. Der Künstler hat eine Landschaft großzügig gesehen; in der Art der Linienführung, in dem Rhythmus der Gestaltung verrät es sich – im Versmaß und seiner Behandlung zeigt sich die Stellung des Dichters zum dargestellten Gehalt des Gedichtes.

Diese objektivierten Momente der Auffassung nun zwingen den Aufnehmenden, in sich die gleiche Auffassung zu realisieren, wie sie der Künstler hatte. Eine ehrlich, schlicht gesehene Landschaft nötigt durch ihre Formung den Beschauer, diese Landschaft wiederum

ehrlich und schlicht zu sehen. Die tadelnde Einstellung des Heineschen Gedichts gegenüber dem eigenen Schmerz induziert im Leser durch den Rhythmus hindurch die gleiche Einstellung: So müssen wir korrekterweise sagen: wir gewinnen dieselbe Einstellung zu der Welt und den Dingen, die der Künstler hatte. Das Verbindende zwischen dem Künstler und dem Aufnehmenden ist die Struktur der Darstellung. Sie ist einesteils für den Künstler Projektion seiner Einstellung bei der Schöpfung des Kunstwerks – weil er großzügig gesehen hat, deshalb ergeben sich gerade solche Formen der dargestellten Landschaft, solche Vereinfachungen, solche kompositionellen Zusammenhänge – für den Aufnehmenden hingegen wächst aus dieser Struktur der Darstellung der Zwang zu einer Einstellung, die derjenigen des Künstlers analog ist.

Allein diese Einstellung, die wir, durch das Kunstwerk gezwungen, einnehmen, ist nicht die unseres gewöhnlichen Lebens. Wir sind als empirische Menschen eingeschlossen in die Enge unseres empirischen Charakters. Wir sehen die Welt mit unseren Augen, nicht mit den Augen des Künstlers. Wir sind als empirische Menschen mit all den Schlacken behaftet, in unserer Art zu fühlen und zu erleben, wie sie unsere Verflochtenheit in die Diesseitswelt mit sich bringt. Aber nun zwingt das Kunstwerk uns, über uns selbst hinauszugehen, großzügig, ernst, vornehm zu sehen, zu fühlen, zu erleben. Wir werden der Einstellung des Meisters untertan, wenn wir überhaupt imstande sind, uns von der Einstellung, die das Kunstwerk verlangt, die der Künstler durch das Kunstwerk zu uns schickt,

zwingen zu lassen – nicht jeder ist es für jede Kunst, nicht jeder für jede Einstellungsart; für diese eine kurze Spanne Zeit wenigstens lassen wir diese Einstellung zu der unseren werden. Zu der unseren, – und doch nicht eigentlich zu der unseren. Denn diese Einstellung, die uns aufgezwungen wird, wird nicht zu unserer realen Einstellung; sie wird nur zu einer angenommenen, nicht aus unserem empirischen Sein stammenden und doch unsere Existenz ergreifenden Einstellung. Unter dem Zwang der künstlerischen Gegebenheit fühlen wir großzügig, weil wir nicht an den Dingen, die da vor uns stehen, „interessiert“ sind im Sinne des gewöhnlichen Lebens, weil wir nicht persönlich selbstisch an ihnen beteiligt sind. Jetzt lassen wir eine großzügige Einstellung in uns lebendig werden, die doch nicht eigentlich die unsere ist, und die uns nicht wirklich großzügig macht. Aber der Qualität nach ist diese angenommene Einstellung so gut, als ob sie real wäre: großzügig, vornehm, kraftvoll, tief.

Es besteht ein Zwang solch großzügige und vornehme Einstellung anzunehmen, ein Zwang, der vom Kunstwerk ausgeht. Allein es ist ein Zwang, dem wir entgegenkommen. Denn der Anlage nach, der Tendenz nach existieren diese Einstellungen in uns, es sind letzte Tendenzen in uns, Tendenzen, die wir nur im gewöhnlichen Leben nicht zu realisieren imstande sind. Jetzt aber auf einmal können diese Tendenzen ihrer Qualität nach sich ausleben, diese im gewöhnlichen Leben verschütteten verkrüppelten Tendenzen – gerade weil sie nicht in Konflikt kommen mit der Art, wie wir für gewöhnlich fühlen, wollen, Stellung nehmen. Wozu

wir im gewöhnlichen Leben nicht imstande sind: vornehme, großzügige Menschen zu sein – nun werden wir es. Es ist ein entscheidender Punkt des ästhetischen Erlebens: daß ein Umbau des Ich vollzogen wird, daß die Realität des Ich über sich selbst hinaus gesteigert wird, daß Tiefen in Bewegung geraten, die im gewöhnlichen Leben unzugänglich sind, daß existentielle Schichten des Ich angerührt werden, die sonst zu schlummern pflegen.

So appelliert die im Kunstwerk niedergeschlagene künstlerische Auffassung an positiv-menschliche Werte im Aufnehmenden. Nicht, wie durch die Abbildung wird existentielles Erleben schlechthin erzeugt, sondern existentielles Erleben im Sinne eines Positiv-Menschlichen. Prinzipiell besteht hierin kein Unterschied zwischen Idealismus und Realismus: Auch die realistisch-künstlerische Auffassung muß eine positiv-menschliche sein; nur daß für den Realismus mehr formale seelische Momente, wie Ehrlichkeit, Schlichtheit, Großzügigkeit im Vordergrund stehen, während der Idealismus, mehr inhaltlich-menschlich gerichtet, verlangt, daß die Welt erhalten, tief, edel gesehen werde.

## 15.

Durch die Irrealität der künstlerischen Einstellung wird auch jene Antinomie gelöst, die bei Betrachtung der Wirkung künstlerischen Erlebens Verwunderung erregt hat: Man hat oft bemerkt, daß künstlerisch veranlagte Menschen keineswegs in höherem Maße mit Tugenden des Herzens und des Gemüts begabt sind als

andere unkünstlerische; daß sie ebenso sehr von kleinen Menschlichkeiten erfüllt sind wie andere weniger künstlerisch eingestellte. Man hat darin einen Widerspruch zu dem vermeintlichen Prozeß der Veredlung durch die Kunst zu erblicken geglaubt. Nun ist gewiß der Satz, daß Kunst veredle, dort, wo formale Werte der Eurhythmie oder rein imitative Werte im Vordergrund stehen, von vornherein abzulehnen; es ist gar nicht einzusehen, wieso der Anblick oder das Schaffen von Tellerverzierungen oder die naturwahre Abbildung von Großstadtstraßen veredeln solle. Nur dort kann überhaupt das Problem der Veredelung durch die Kunst sinnvoll gestellt werden, wo die Haltung, die erforderlich ist, ein Werk zu schaffen, aufzunehmen oder zu reproduzieren, selbst menschlich-positiver Natur ist, wie etwa bei der Wiedergabe Beethovenscher Kunst oder bei der Darstellung von Goethes Iphigenie. Gewiß in solchen Fällen veredelt Kunst – für die vorübergehende Zeit, in der sie innerlich erfaßt wird. Und auch während dieser Zeit veredelt sie nicht einmal wirklich: sie steigert wie wir fanden, das Ich über sich selbst hinaus nur in angenommener Einstellung, nur in der aufgezwungenen, wenn auch in ihr angelegten Einstellung. Sie tut es im Gegensatz zum empirischen Charakter, den sie beläßt, wie er ist. An Stelle der Veredlung des empirischen Charakters durch das Erleben der Kunst gilt eher ein umgekehrtes Prinzip: wer eng und klein und unsachlich ist, wird die Tiefe solcher Kunst nie erleben können. Aber ebenso wenig auch, wer fest und unbeugsam, in starrer Bürgertugend eingeschlossen, in seinem empirischen Charakter steht und nicht nach oben oder unten,

auch nicht in angenommener Einstellung von ihm abweichen kann. Wenn die Kleinlichkeit eines Famulus Wagner sicherlich nicht zum künstlerischen Erleben befähigt ist, weil in ihm die großen Tendenzen seines Ich so verkümmert sind, daß kein Kunstwerk sie zum Leben erwecken kann, so ist die Römertugend eines Cato, dessen Festigkeit des empirischen Charakters keine Steigerung über sich selbst hinaus erlaubt, ebenso wenig der Umstellung durch die Kunst zugänglich. Sich durch die Kunst innerlich verwandeln zu lassen, dazu gehört mehr Labilität und Weichheit des empirischen Charakters als schlichte Gradheit und unbeugsame Männlichkeit – nur der fragmentarische Mensch wird der Kunst zugänglich sein. Kein Wunder, daß solche Labilität, die der Kunst die Wege ebnet, im gewöhnlichen Leben zu Charakterlosigkeit, Egoismus und Launenhaftigkeit führen kann, wenn auch gewiß nicht muß. Nicht der empirische Charakter als solcher ist für das Künstlerische wesentlich, sondern seine Biegsamkeit, die Fähigkeit ihn abzustreifen, ihn umzubauen zu einem neuen über sich selbst hinaus gesteigerten Ich.

## 16.

So sind es zwei Prinzipien, die für das Erleben der psychovitalen Momente der künstlerischen Auffassung wichtig sind: Die Steigerung des Ich in Sphären, die ihm im gewöhnlichen Leben unzugänglich sind, und die Irrealität der psychischen Haltung. Eben diese beiden Prinzipien sind es aber nun auch, die für das Erleben der psychovitalen Momente des dargestellten Gehalts ausschlaggebend werden.

Als Beispiel für die Werte des dargestellten Gehalts möge wieder der schöne Körper in der Natur herangezogen werden. Denn da bei ihm das Moment der künstlerischen Auffassung fehlt, so besteht auch nicht die Gefahr, daß die psycho-vitalen Werte der künstlerischen Auffassung mit denen des dargestellten Gegenstands durcheinandergeworfen werden.

Es ist deutlich, wie sich der Prozeß, der bei der Erfassung des schönen Körpers in der Natur die seelische Tiefenwirkung hervorruft, von dem Prozeß unterscheidet, durch den die Auffassung des Künstlers auf die Seele des Aufnehmenden übertragen wird. Die Auffassung des Künstlers – so wurde gezeigt – ist nicht selbst gegeben, nur ihr Niederschlag in Momenten der Darstellung (im Versmaß etwa) wird vom Aufnehmenden erfaßt. Anders beim psychovitalen Gehalt, dem psychovitalen Gehalt des schönen Körpers etwa. Dieser Gehalt steht dem Aufnehmenden direkt gegenüber, ist ein Teil des erfaßten Objekts: die Güte des fremden Gesichts, die kraftvolle Energie des fremden Körpers – das ist nicht meine Güte, das ist nicht meine kraftvolle Energie, aber sie ist auch nicht bloßer Niederschlag der Auffassung eines Dritten, des Künstlers; sie ist für mich im Objekt enthalten, sie ist ein von mir aufgefaßtes fremdes Psychovitales.

Wie kann es geschehen, daß dieses fremde Psychovitale, diese Energie des fremden mir gegenüberstehenden Körpers imstande ist, solch tiefe Wirkung auf mein eigenes Ich hervorzurufen?

Man hat auch in diesem Fall davon gesprochen, daß

wir uns in das fremde Seelische, in das fremde Leben einfühlen, daß wir uns in den fremden Körper hineinversetzen und dadurch seine Energie mitleben. Jedoch auch in diesem Fall kann des Rätsels Lösung nicht in der Einfühlung liegen. Wir scheiden deutlich das fremde Leben, das Seelische, das wir im fremden Körper wahrnehmen, von unserem eigenen Leben, von unserem eigenen Erleben. Das Fremde und das Eigene sind als solche in der künstlerischen Auffassung getrennt und bleiben getrennt. Die Verbindung zwischen Fremdem und Eigenem geschieht nicht durch Einfühlung. Vielmehr: nach dem Gesetz der Induktion, das das gesamte seelische Leben beherrscht, läßt die Erfassung des Fremden in mir verwandte Seiten anklingen. Die Energie des fremden Körpers weckt in mir Tendenzen der eigenen Energie. Wiederum wird diese fremde Energie nicht zur realen eigenen Energie; es ist ja der fremde Körper, das fremde Objekt, in deren Auffassung sie lebendig werden, – es bleibt bei der bloßen Tendenz zur eignen Energie. Wie die Auffassung des Künstlers nur zu einer pseudorealen eigenen Auffassung wird, so wird auch durch die Energie des fremden Körpers keine wirkliche eigene Einstellung ausgelöst, sondern nur eine pseudoreale Einstellung, die so lange dauert wie der Anblick des fremden Körpers.

Zugleich aber entsteht wiederum eine Spannung zwischen Ich und Gegenstand; und wiederum bringt gerade diese Spannung das Tiefste der Wirkung hervor. Es ist ein fremdes Leben, das wir objektiv uns gegenüberstehend erfassen. Aber dies fremde Leben in seinem Charakter entspricht doch verwandten, nur uner-

füllten Tendenzen unseres eigenen Ich. Mehr als das: es bringt solche Tendenzen in uns zum Klingen, es weckt sie in uns auf, sodaß wir uns eins fühlen können mit diesem fremden Leben. Wir fühlen uns eins mit ihm – und dennoch gelangen wir nicht zur Einigung. Denn das fremde Leben bleibt nun einmal Objekt und wird nicht zu unserem Ich, und unser Ich bleibt nun einmal Subjekt und wird nicht zum fremden Objekt.

Sowohl diese Nähe als diese Ferne, das Einssein wie das Fremdsein ist vielleicht in anderen Fällen als in denen der Erfassung des menschlichen Körpers noch deutlicher und durchsichtiger. Der Künstler gestalte einen Raum und hole das dieser Raumform eigentümliche Leben heraus: Das innere Gleichgewicht, die geschlossene Ruhe, das harmonische Gefestigtsein eines Renaissanceriums oder das in die Höhe Strebende, die entschiedene Aktivität eines gotischen Münsters, die fröhliche Festlichkeit des Rokokoraumes sind für uns mit bestimmten Lebenscharakteren erfüllt. Es ist für uns ein fremdes Leben, des Raumes nämlich, und doch fühlen wir uns diesem Leben des Raumes unendlich nahe, weil das fremde Leben in uns verwandte Tendenzen zum Anschlag bringt. Beides aber, die Nähe sowohl wie die Ferne von Ich und Objekt, sind ästhetisch von Bedeutung: Wir sind diesem fremden Leben nahe, und je näher wir ihm sind, desto mehr können wir es erleben. Aber es muß doch zugleich ein Fremdes, ein Anderes sein, damit wir es überhaupt genießen können – so wie die Gesundheit, die uns dauernd erfüllt, uns zwar eine wohlige seelische Allgemeintemperatur verschaffen kann, aber erst dann wirklich genossen wird,

wenn sie als ein Neues und Fremdes in uns eindringt. So ist auch eine eigentümliche Entfernung und zugleich auch eine eigentümliche Einheit zwischen mir und dem Fremden in allem Erfassen des seelischen Gehalts im Gegenüber vorhanden. Wir fühlen die Kluft und fühlen sie doch nicht.

17.

Diese potenzierte Gefühlsspannung zwischen Fremdheit und Einssein, von Ich und Gegenstand zeigt sich nun auch in Erlebnissen, die über das eigentlich ästhetische Erleben hinausliegen, die, wenn sie auch ästhetischen Gegenständen gegenüber auftreten, doch außer-ästhetischer Natur sind. Eine unerklärliche, unendliche Sehnsucht – das ist jedem begegnet – stellt sich angesichts eines fremden menschlichen Körpers, einer keineswegs sentimental Melodie oder eines von künstlerischem Leben erfüllten Raumes ein. Wie kommt es, daß sich mit der Anschauung eines Gegenwärtigen solche Sehnsucht verbinden mag? Auch hier wieder ist eine Spannung zwischen Ich und Gegenstand verantwortlich zu machen: Alle Sehnsucht ist ein Überspringen der Kluft zwischen dem Seienden und demjenigen, wonach man sich sehnt – eine gefühlsmäßige Erfüllung, die doch wieder in die Nichterfüllung zurückgeworfen wird. In eben diesem Hin und Her zwischen Einssein und Einssein-wollen, zwischen gefühlsmäßigem Einssein und tatsächlicher Ferne liegt das zugleich Süße und Schmerzhaftes aller Sehnsucht. Und eben derselbe Prozeß des Hin und Her zwischen Erfüllung und Nichterfüllung ist die

Grundlage im Erfassen seelischen Gehalts des Fremden. Die Wertmomente des fremden seelischen Körpers sind unsere und doch zugleich nicht die unseren. Wir sind es ja doch nicht, denen diese Kraft und Energie gehört, und wir erleben auch diese Zweiheit. Zugleich aber sind wir eins mit den Gehaltsmomenten des fremden Körpers, weil wir den fremden Gehalt auffassen, in uns einbeziehen. Aus diesem wechselnden Hin und Her aber erwächst die sehnstüchtige Tendenz zum Fremden hin, jene Ergriffenheit, wie sie in metaphysischer Einkleidung Platon geschildert hat: „So oft der Mensch, ein Irdisch-Schönes erblickt, erinnert er sich der wahren Schönheit, und es wachsen ihm die Flügel und er möchte auf-fliegen zu ihr; doch da ihn seine Flügel so hoch nicht tragen, so sieht er in die Luft gleich einem Vogel und vergißt, was unten um ihn lebt, und gilt für einen, der besessen ist.“

Und aus eben diesen Momenten der inneren Spannung zwischen Ich und Fremdem wird jener Zusammenhang begreiflich zwischen dem erotischen Begehren und dem ästhetischen Ergreifen der Schönheit des menschlichen Körpers – jener Zusammenhang, der ebenso oft unterschätzt wie überschätzt worden ist. Es ist sicherlich Unsinn zu behaupten, daß eine Identität bestehe zwischen ästhetischem und erotischem Erleben. Es kann keine Gleichheit geben zwischen dem interesselosen Wohlgefallen an der Schönheit – jener Fernstellung im Anblick eines schönen Körpers, und dem allersubjektivsten und interessiertesten Begehren, dem erotischen. Nicht einmal jene Meinung besteht zu Recht, die die ästhetische Einstellung ent-

wicklungsgeschichtlich allmählich aus der erotischen hervorgehen läßt: Gesundheit und Kraft eines schönen Körpers haben ursprünglich nur dem erotischen Anreiz gedient, so meint solche Anschauung; dann aber seien sie von erotischem Begehren losgelöst, verselbständigt worden und erscheinen nun als „interesselose“ Schönheit, die also erst ein Ableitungsprodukt der erotikgesättigten Schönheit ist.

Allein in Wahrheit reicht ein solches Prinzip niemals aus zur Erklärung des Ursprungs des Wohlgefallens an der Schönheit. Es ist zu eng: Selbst wenn das ästhetische Wohlgefallen an den vitalen Momenten der Kraft und Gesundheit sich daraus ableiten ließe – in der Schönheit stecken außerdem noch eurythmische Momente, Farbwerte, seelische Faktoren. Bei ihnen allen versagt die Ableitung aus dem Erotischen.

Und selbst bei Kraft und Gesundheit verschiebt die erotische Erklärung die Gewichte: Kraft und Gesundheit werden unmittelbar als Wert empfunden, sind elementare Wertfaktoren. Und weil sie das sind, deshalb kann das Erotische sie als Lockmittel benutzen: Nicht eine Loslösung, eine Entlassung der Schönheit aus dem Erotischen ist das Primäre, sondern die Verbindung von Erotischem und Ästhetischem, weil Kraft und Gesundheit erotisch bedeutsam sind und gleichzeitig ästhetische Werte darstellen. Die Verwendung der Schönheit in der sexuellen Beziehung ist eine List des Erotischen: Durch die Schönheitswerte von Kraft und Gesundheit hindurch gewinnt das Erotische den Menschen für seine Zwecke. Es bedarf so nicht

erst des Umwegs über das Erotische, um die ästhetische Bedeutung des Vitalen verständlich zu machen, sondern zwei an sich unabhängige Stellungnahmen zu dem Vitalen verbinden sich zur Einheit. Und indem Schönheit und Erotik sich zusammenfinden, tritt wieder das Gesetz der Steigerung psychischer Wirkungen ins Spiel<sup>1</sup>. Das Erotische gewinnt an Kraft, wenn es dem Schönen sich zuwendet, und die Schönheit, wenn ihr der erotische Reiz zuwächst. Gerade weil nicht Identität, sondern bloße psychische Verbundenheit vorliegt, kann sich diese Steigerung auswirken.

Aber dennoch: Diese Verbindung von Erotik und Schönheit beruht wie alle nicht durch zufälliges zeitliches Zusammentreffen geschaffene Verbindung auf einer inneren Verwandtschaft; dieselben Werte von Kraft und Gesundheit sind die Gegenstände der erotischen wie der ästhetischen Einstellung. Und mehr noch: auch das erotische Begehren ist Einsseinwollen bei tatsächlicher Zweiheit, ist Hineingezogenwerden bei tatsächlicher Fremdheit. Und ebenso wie im Ästhetischen sich auf den Wunsch die Zweiheit zu überspringen, sie aufzuheben, ein Gefühl der Sehnsucht gründet, so im Erotischen. Und dennoch liegt der Unterschied klar zutage: Im Erotischen ein Einsseinwollen körperlich-sinnlich wie seelisch in einer Verschmelzung zweier heterogener Wesen: in der ästhetischen Anschauung ein Einsseinwollen mit den psychovitalen Momenten des fremden Gehalts.

So wird es verständlich, daß diese beiden Momente

<sup>1</sup> Siehe den Aufsatz über „Oberflächen- und Tiefenwirkungen der Kunst“, Seite 59.

des Erotischen und des Ästhetischen trotz ihrer Gegensätzlichkeit doch in psychischer Affinität zueinander stehen, daß einmal die Schönheit erotischen Reiz ausübt, und daß andererseits, wo der erotische Reiz besteht, gar leicht in den fremden Körper psychovitale Momente der Schönheit hineingesehen werden, daß Schönheit auch dort gefunden wird, wo sie nicht besteht.

Allein der Gegensatz zwischen Erotischem und Ästhetischem vertieft sich, die Kluft zwischen beiden vergrößert sich, wenn man nicht die Ähnlichkeit der vitalen Werte und der Spannung zwischen Ich und Gegenstand in beiden Einstellungen miteinander vergleicht, sondern die Momente ins Auge faßt, die in beiden Fällen zum Genuß führen. Dort beim Erotischen als Grundlage ein reiner Genuß der Sinne, hier im ästhetischen Erleben des Gehalts wie der künstlerischen Auffassung eine Beglückung dadurch, daß im Hin und Her zwischen Ich und Gegenstand positive Momente unseres Ich hervorgelockt werden.

## 18.

Sowohl solche Sehnsucht, wie solches Hineinspielen des Erotischen in das Ästhetische liegen jenseits der autonomen künstlerischen Tiefenwirkungen, sie sind außerästhetische Wirkungen, die die echt ästhetischen Wirkungen nur umgrenzen und umspielen. Die autonome Tiefenwirkung bewegt sich in einer anderen Ebene. Sie beruht in der besonderen existentiellen Bedeutung des Gegenstands für das

Subjekt. Das ist das Verbindende der scheinbar so verschiedenen ästhetischen Wirkungen: in voller Fernstellung werden gegenständliche Momente erfaßt, sie werden vom Ich abgerückt in reiner Kontemplation. Aber diese Fernstellung ist nur die eine Seite des Prozesses. Die Erfassung des Gegenständlichen ist nur das Mittel, um die gegenständlichen Momente derart zu isolieren und derart zu entwirklichen, daß sie in ihrer reinen Qualität existentielle Bedeutung für das Ich erhalten können: die Spannung zwischen Ich und Gegenstand, die die Kontemplation mit allen Mitteln aufgerichtet hat, wird wieder aufgehoben durch die seelische Existenzbedeutung des Gegenstandes, durch die Wucht, mit der er das Ich affiziert.

In diesem antinomischen Prozeß kann bald die Kontemplation stärker im Vordergrund stehen und bald die Existenzbedeutung. Die Kunst mag mehr anschauend oder mehr Ich-affizierend sein; mehr apollinisch oder mehr dionysisch. Verschwinden darf keins der beiden Momente. Die reine Kontemplation ohne existentielle Ichbeteiligung liegt auf dem Wege der Erkenntnis, die rein existentielle Wirkung des Gegenstands ohne Kontemplation und ohne Entwirklichung ist Sache des Lebens, der Wirklichkeit. Der Weise kontempliert und erkennt, aber die Dinge berühren ihn nicht, der lebendige Mensch wird von den Dingen existentiell affiziert, aber er kontempliert nicht: der Säulenheilige und der, den Liebe blind macht, stehen dem Ästhetischen gleich fern. Das Ästhetische ist eine Synthese und dadurch stets in labilem Gleichgewicht.

Man könnte eine Geschichte der Irrtümer der ästhetischen Theorien schreiben, in der man zeigte, wie diese Theorien immer eines der ästhetischen Momente nach dem andern verabsolutierten. Bald sind es die einzelnen Werte, die zum Alleinherrscher gemacht werden: die imitativen Werte in der Nachahmungstheorie, die eurhythmischen Werte im Formalismus, die psychovitalen Werte in der Gehaltsästhetik. Bald sind es die einzelnen Phasen des Prozesses der Aufnahme des Kunstwerks in das Subjekt, an denen einseitig die Theorie orientiert wird. So hat man etwa das Zentrum des Ästhetischen in der kontemplativen Erfassung des Gegenstandes sehen wollen, und hat damit die ästhetische Anschauung der intellektuellen Erkenntnis so stark angenähert, daß das Ästhetische in der Erkenntnis untergeht: Für die metaphysischen Richtungen der Ästhetik von Platon bis Ed. v. Hartmann bedeutet Kunst letztlich ein Erfassen des Weltgrunds, anders vielleicht als das metaphysische Erfassen, aber doch ein Erfassen. Noch intellektualisierter hat die gesamte Aufklärung die ästhetische Anschauung begreifen wollen. Bis zu jener letzten Konsequenz hat sie zuweilen das Prinzip der Erkenntnis durch die Kunst geführt, daß es die einzige Aufgabe der Kunst sei zu belehren, und daß deshalb Fabel und Allegorie die vornehmsten Kunstformen seien.

Auch wo nicht zu solchen Extremen des Intellektualismus fortgegangen wird, bleibt die Auffassung der Kunst als Erkenntnis eine Einseitigkeit, der freilich andere Einseitigkeiten gegenüberstehen: So hat man zuweilen nicht



auf die Kontemplation selbst, sondern auf die Entwirklichung des künstlerischen Gegenstandes durch die Kontemplation die gesamte ästhetische Theorie aufgebaut.

Die Tatsache der Entwirklichung selbst ist bedingungslos zuzugeben: In der ästhetischen Haltung wird der Gegenstand aus allen Zusammenhängen des Alltags herausgehoben, befreit von allen Bezügen, die ihn mit der Welt der Realität verbinden. Nicht nur ist die ästhetische Haltung „interesselos“ (im Sinne der „Willenlosigkeit“), sondern sie isoliert nach allen Richtungen. Zuweilen ist die Isolation schon dadurch gegeben, daß der vorgestellte Gegenstand in eine prinzipiell andere Realität hineingestellt ist als seine Umgebung. In allen imitativen Künsten tritt solche Verstärkung des isolierenden Charakters in den Vordergrund: die Plastik, dies Gebilde aus Bronze und Stein, stellt einen lebenden Menschen dar, die Worte des Dramas, des Gedichts, der Erzählung schaffen eine künstliche Welt, in der sich ihr Geschehen abspielt. Allein diese Schöpfung einer irrealen Kunstwelt ist nur der stärkste Ausdruck dieser stets vorhandenen Isolation. Auch dort, wo der ästhetische Gegenstand als solcher in der Sphäre des Wirklichen bleibt, löst ihn die ästhetische Haltung von dieser Wirklichkeit ab: auch die ästhetische Betrachtung eines lebenden menschlichen Körpers, einer wirklichen Landschaft in der Natur reißt diese Gegenstände als ästhetische aus den Zusammenhängen des Alltags. Sie springen in eine andere Realitätssphäre, in der alles Schwere und alle Ketten des Verflochtenseins mit anderen Dingen weggenommen sind, sie werden entwirklicht.

Wenn wir nach den Motiven fragen, die die Menschen dazu treiben, sich mit Kunst zu beschäftigen, die ästhetische Einstellung zu suchen, so steht der Wunsch nach Entwirklichung des Seins in der Tat an erster Stelle. Es gibt Menschen, denen das Leben in seiner drückenden Fülle zu hart, zu blendend, zu wirklich ist. Auf dem einen lastet die äußere Welt in ihrer brutalen Tatsächlichkeit zu schwer, für den andern sind die eigenen Erlebnisse zu laut, zu anstrengend, zu quälend. Beide flüchten vor der Welt oder ihrem eigenen Ich in die Entwirklichung der ästhetischen, der künstlerischen Haltung.

Die oft nur gedankenlos hingesagte Behauptung: ein Künstler habe sich durch die künstlerische Darstellung seiner Erlebnisse von diesen Erlebnissen befreit, von der Trauer über den Verlust eines ihm Nahestehenden, von dem Schmerz über betrogene Liebe, von den Eindrücken einer unglücklichen Kindheit – diese Behauptung ist meist gehaltvoller, als sie selbst weiß. Sie legt eine der Tiefen künstlerischen Schaffens bloß. Freilich ist der psychologische Mechanismus dieser Befreiung von der Wucht realer Erlebnisse durch die Kunst nicht einheitlich: Es mag sein, daß der Künstler seine Erlebnisse „abreagiert“, indem er sie bei der Umformung in das Künstlerische nochmals durchlebt. Oder aber: nicht der Schaffensprozeß als solcher, sondern die Entwirklichung durch die Kunst ist das wirksame Moment. Durch die künstlerische Formung werden die Erlebnisse ihres Wirklichkeitscharakters und damit ihrer beängstigenden Nähe entkleidet. Das ist zum Beispiel die Funktion des künstlerischen Schaffens bei Goethe

(im Gegensatz zu Schiller). Seine Reizbarkeit gegenüber der Schwere inneren Erlebens flüchtet sich ebenso in die entwirklichte Atmosphäre der Kunst, wie sich seine Überempfindlichkeit gegenüber der Zudringlichkeit der äußeren Welt in späteren Jahren als Schutzpanzer die Würde steifer Zurückhaltung schuf.

Unter den Anreizen, die künstlerische Haltung einzunehmen, steht die Entwirklichung in der Tat im Vordergrund – in ihrer Bedeutung für das künstlerische Erleben selbst ist sie sekundärer Natur. Sie dient einer reineren Erfassung des Seins- und Sinngehalts des Kunstwerks, seiner rhythmischen Formung, seines Soseins und Wesens, seiner psychovitalen Momente. So ist sie unentbehrlich, und doch ist sie nur eine Stufe im Gesamtprozeß – nur eine Phase, der eine diametral entgegengesetzte gegenübersteht: Es gibt eine Entwirklichung in der künstlerischen Haltung, und es gibt eine Verwirklichung in ihr. Die Entwirklichung ist nur Mittel zum Zweck; die Gegenstände werden entwirklicht, damit ihr Erleben realer wird, damit ihr Erleben verwirklicht wird. Und so gibt es denn auch neben den Menschen, die Befreiung von der Schwere der realen Erlebnisse in der Kunst suchen, andere, die aus der Leere und Inhaltlosigkeit ihres Alltagsdaseins in die volleren und existentielleren Erlebnisse der Kunst flüchten. Sie suchen nicht wirkliche Erlebnisse, sondern seelisch-existentielle.

Oft genug wird freilich die Irrealität der Kunst ausgenutzt, nicht um existentiellere, sondern um erregendere Erlebnisse in sich entstehen zu lassen: Sensationen, sentimentale Rührung – mit einem Wort: Ober-

flächenerlebnisse. Der Philister, dem Besitz und Ruhe und Korrektheit alles ist, kann sich in der Irrealität der Kunst die Erregungen gefährvoller Unternehmungen, von Liebesabenteuern, asozialer Lebensführung verschaffen, bei denen ihm im Leben die Haare zu Berge stünden. Nicht um solcher Oberflächenerlebnisse willen entwirklicht jedoch die Kunst, sondern die Entwirklichung soll der Verwirklichung, der existentiellen Verwirklichung dienen. Niemals sind wir imstande, den qualitativen Gehalt der Welt so rein zu erleben, niemals gewinnt das Einzelne wie das Wesen, das Größte wie das Kleinste, der Makrokosmos wie der Mikrokosmos, solch gesättigte Fülle, wird so intensiv erlebt, wie in der Abbildlichkeit von Malerei, Plastik und Dichtkunst. So groß, wie die klassische Kunst die Welt zu sehen lehrt, vermöchten wir niemals im gewöhnlichen Leben die Welt anzuschauen, niemals von uns aus die Gesinnungsweite eines Goetheschen Romans anzunehmen. Niemals würden wir die Bedeutung der kosmischen Antinomie des Schicksals so existentiell verstehen können, wie wir sie in der Tragödie verstehen; und niemals werden im Alltag solche Tiefen gesprengt wie in der Musik.

Auch diese Verwirklichung hat so gut wie die Entwirklichung Mißdeutungen und Verabsolutierungen erfahren:

Eine Mißdeutung ist es, wenn man schlechtweg in der Erzeugung von Erlebnissen – Gefühlen oder sonstigen Erlebnissen – den Sinn des Ästhetischen erblicken will anstatt in der existentiellen Bedeutung; davon wurde bereits gesprochen.

Eine Mißdeutung ist es aber auch, wenn man nur in der Aufwühlung der Existenz durch dionysische Erlebnisse, durch den Rausch der Musik, durch die Erschütterung der Tragödie die Existenzbedeutung der Kunst sehen will. Die Gottheit der Kunst offenbart sich nicht nur im Blitz und Donner tiefer Erschütterungen, sondern auch im leichten Lufthauch apollinischer Ruhe. Nicht emotionelle Entladung ist das Ziel, sondern Verlegung der Ichberührtheit in eine andere Sphäre der Existenz.

Mißdeutung ist es nicht, aber einseitige Verabsolutierung ist es, wenn man nur in der Anrührung der existentiellen Sphäre das Wesen des Künstlerischen sucht. Die Anrührung der letzten Sphäre des Ich teilt das künstlerische Erleben mit anderen Erlebensformen – auch das religiöse Erleben dringt zu dieser Sphäre, auch die Liebe ergreift die Existenz. Aber diese anderen Formen erwachsen nicht aus Kontemplation. Ebenso einseitig wie es ist, in der bloßen Kontemplation das Wesen des Ästhetischen zu sehen, so einseitig ist es, auch das Wesen des Ästhetischen in die bloß existentielle Bedeutung zu verlegen. Existentielle qualitative Kontemplation ist das Wesen der künstlerischen Einstellung. Daß sie Kontemplation ist, erlaubt ihr die empirische Welt und das empirische Ich zu überwinden, daß sie existentiell ist, gibt ihr Glut und Tiefe. Die Kontemplation ist Bedingung, aber nur Vorstufe – sie hält die Dinge vom Selbst fern, um durch Erfassung ihrer Qualität das Ich über sich selbst hinaus zu steigern, die Wirkung der Qualität der Dinge bis zur Substanz des Ich vorzudrängen. Indem das künstlerische Erleben

zum existentiellen Erleben wird, stellt es sich in eine Reihe mit der religiösen Beziehung zu Gott und Schicksal, der metaphysischen Erkenntnis, dem existentiellen Verbundensein des einen Menschen mit dem anderen, der existentiellen Hingabe an sachliche Werte – in eine Reihe also mit den vier anderen großen Lebensrichtungen, von denen jede in ihrer Weise existentielle Bedeutung besitzt. Man kann leben ohne diese fünf: Bürger sein und Familienvater, Minister und Führer der Industrie – ja man kann sich sogar Künstler nennen oder Priester, Philosoph oder sozialer Mensch oder Mann der Wissenschaft, ohne ernstlich teil an ihnen zu haben. Aber dort, wo die Maße der Menschen gemessen werden, zählen nur sie.