

SCHÖNHEIT UND MAGIE

Dieses Buch will zeigen, wie bei der Entstehung eines jeden Kunstwerkes der Glaube seines Schöpfers an das Magische, Geheimnisvolle im Weltall mitwirkt. Immer war und ist es der Trieb, das erlebte Mysterium in sichtbare und hörbare Form zu bannen, unbekümmert um den technischen Fortschritt, der zwar viele Geheimnisse entzaubert, aber niemals, wie der Künstler, in den Vorhof der Gottheit gelangt.

VON SIEGFRIED BEHN

In unserem Geist lebt als Erbschaft des Urmenschen eine magische Haltung zu den schönen Gebilden fort. Der ihm eigentümliche magische Glaube hat sich dagegen nur in trüben Resten fortgeerbt, als Aberglaube. Dieser sucht die magischen Leistungen am falschen Ort, z. B. in der astrologischen Sterndeutung, in der Handlesekunst, in der Hellseherei. Nach diesem Buche ist der wahre Hellseher und Charakterdeuter der Dichter, der wahre Deuter von Gesichtern und Händen der Maler. Die Beschwörung von Einflüssen des gestirnten Himmels will ursprünglich der Architekt. Seine Kuppeln sind bergende Himmelsgewölbe, seine Krypten schützender Schoß der Urmutter Erde. So beschwört anfangs der Plastiker Dämonen in Stämme und Blöcke, der Maler bannt erjagbares Wild, der Tänzer ist besessen. Sehr viele Formen der Kunst lassen sich aus dieser ursprünglichen und nie ganz verlorenen Haltung erklären. Je geläuterter der den Aberglauben überwindende mystische Glaube, um so tiefer an Ideengehalt, klarer an Form, vergeistigter im Ausdruck, reifen die Schöpfungen des Genius für die ihn jeweils umgebenden Gemeinschaften seiner Epoche heran. Immer aber lebt in uns (im Gedächtnis der Menschheit) die magische Haltung dem schönen Gebilde gegenüber weiter.

SCHÖNHEIT UND MAGIE

EIN VERSUCH

VON

SIEGFRIED BEHN

VERLAG JOS. KÖSEL & FRIEDR. PUSTET / MÜNCHEN

Copyright 1932
by Josef Kösel & Friedrich Pustet,
München



1988, 4374
(b 6456)

Printed in Germany
Buchdruckerei des Verlags Josef Kösel & Friedrich Pustet, München

Vorwort

Wenn ein Mensch in die Umgebung der Mahlerschen Musik hineingeboren worden ist und zeit seines Reifens unter der eindringlichen Einwirkung der schönen Künste erwachsen ist, wenn er ferner manches Jahrfünft seines Lebens den ästhetischen Problemen reiflich nachgesonnen hat, dann wird er mit seinem fünfundvierzigsten Jahre das wohlbegründete Recht erworben haben, sein Wort über das Wesen der schönen Gebilde zu sagen. Es versteht sich, daß kein Versuch zur Antwort auf die ästhetischen Fragen möglich ist, der nicht der großen klassischen Lösungen der Vergangenheit gedächte; allein es ist deshalb nicht notwendig, zu wiederholten Malen eine Darstellung sehr bekannter und berühmter philosophischer Systeme zu versuchen. Je gegenwärtiger das Wissen um sie dem Schriftsteller und seinen Lesern vorschwebt, um so weniger wird es erforderlich sein, sie bis in die breiten Einzelheiten hinein zu belegen. Vielmehr bin ich gesonnen, sogleich dem Kundigen anzudeuten, wo ich bewundere und folge, auch wie ich auslege. Vorher sei kurz gesagt, wo ich ablehne, weil ich nämlich hochachtenswerte psychologische und phonetische Hypothesen, von denen sonst vielerlei zu lernen ist, nicht für ästhetische Einsicht zu halten vermag.

Gegenüber mancher ästhetischen Literatur der jüngsten Vergangenheit befinde ich mich in einer eigentümlichen Lage, die man als Verlegenheit bezeichnen könnte. Ich habe vor einigen Jahren aus Gründen der Pietät ein Werk meines sehr verehrten Lehrers Oswald Külpe über die „Grundlagen der Ästhetik“ herausgegeben. Darin steht so ziemlich alles, was an ästhetischer Literatur für seinen Standpunkt von Wichtigkeit war, verzeichnet; es ist auf seine Weise gewertet und zum Teil recht hoch gewertet. Meine Verehrung für Külpe hat sich im Laufe der Jahre so wenig verändert, wie die weitgehende Deutung

seiner ästhetischen Theorien als nur psychologisch relevant. Eine Meinungsverschiedenheit ist das, über deren Tragweite zwischen uns niemals ein Mißverständnis bestanden hat, eine Meinungsverschiedenheit, die persönliche Sympathie niemals ausgeschlossen hat, eine Meinungsverschiedenheit, die schließlich aber auch das Werturteil über jene ästhetische Literatur, besonders der englischen Schulen, soweit sie nicht neuplatonisch sind, mit betreffen muß. Ich sehe die klassische Leistung der theoretischen Ästhetik in wenigen Werken zusammengeballt. Wenn ich die Namen Platon, Aristoteles und Plotin für das Altertum, Schelling, Hegel und Hebbel für die moderne Zeit nenne, so glaube ich, die Unvergänglichen bereits bezeichnet zu haben. Gerade hinsichtlich der ästhetischen Theorie hatte auch die hochmittelalterliche Scholastik kaum einen Grund, von der klassischen Lehre abzuweichen, von ästhetischen Theorien nämlich, die eben durch Augustinus bis ins Herz der scholastischen Philosophie hineingetragen worden sind. Immerhin bin ich verpflichtet, darüber hinaus anzugeben, wo ich heuristische Anregung reichlich geschöpft habe.

Der erhabene Bildhauer Polykleitos sprach angesichts der erheblichen pythagoreischen und selbstgefundenen Entdeckungen und Ermessungen kanonischer Proportionen (wie sie dem „maßvollen“ hellenischen Geist adäquat sind) die bewundernswerte Einsicht aus, daß inmitten dieser unerläßlichen Bedingungen formbeherrschender Virtuosität von Künstlern (welche die Grammatik ihres Handwerks wohl gelernt haben) die Entscheidung über den Formwert des Meisterwerks *παρὰ μικρόν* falle. Diels übersetzt „wobei eine Kleinigkeit den Ausschlag gibt“. *τὸ εὖ παρὰ μικρόν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται*. Er meint, manche Wohlgestalt gelingt dem Kenner der vielen erlernbaren Proportionen (von denen auch Dürer zeitlebens hingerissen war). Nur der Meister mit begnadeten Händen schafft die unmerklich gering-füßige Abweichung vom Schema wohlproportionierten Kitsches. Es entscheidet der fruchtbare Augenblick, wo des Meisters Hand, des mikrokosmischen Genius, den unnachahmlichen kleinsten Fingerdruck dem nun erst einmaligen weltbedeutenden Werke gibt. Nun erst gewann es Form.

Der große dunkle Herakleitos lehrt, daß der Ästhetiker Begriffe zusammenbringen darf, welche Logik und Physik trennen. Ein kleines Gewölbe darf mit einem Himmel identifiziert, der Himmel ein Zelt genannt werden und wenig später eine Wiese. So rücken die fern-

liegenden Dinge nahe zusammen. Das Genie komponiert das Disparate, knüpft die fernliegende Kombination. *Συμφέρομεν διαφερόμενον*. Empedokles gedenkt der Farbenmischung, die Pythagoreer befassen sich überwiegend mit der erlernbaren Technik; sie sind Kunsttheoretiker (Musiktheoretiker), nicht Kunstästhetiker. Sie schaffen die erste Harmonielehre. Aber auch Philolaos scheut sich nicht, im Kunstbild zusammenzustilisieren, was in Gedanken ewig zwiespalten bleibt (*δίχα φρονούντων σύμφρασις*).

Die Sophisten sind glänzende Techniker der Rede und Literarkommentatoren, keine Ästhetiker. Es ist Zeitlaune, die immensen Leistungen der hellenischen und hellenistischen Rhetorik und Grammatik, Scholiastik und Literaturkritik zu unterschätzen. Besonders der Deutsche verachtet jederlei Kunsttheorie der Dichtung, die gleiches Recht und gleichen Rang wie die Musiktheorie im Altertum und in der Renaissance innegehabt hat. Ein anderes wäre es, Akustik, Phonetik, Metrik mit Poetik zu verwechseln.

Platon — immer aufs neue verehrungswürdig — ist der philosophischen Ästhetik Schöpfer. Ein Feind der Dichter, richtet er die Spitze seiner Kritik auf die eigene, Tragödien sinnende und bergende Brust. Seine negativistischen und rigoristischen Zensurpläne treffen das pseudoreligiöse Ästhetentum. Freilich wundert sich der humanistische Spießbürger darüber, daß Xenophanes und Platon den Homer verbannen. Sie vergessen nur, daß man damals zu den homerischen Göttern betete. Dieser Religion galt Schönheit als der höchste Wert. Platon aber suchte die Heiligkeit des Gottes. So ist auch seine Kritik der Kunstwelt und der attischen Kultur groß.

Hier gilt es aber, den Kern seines positiv gehaltenen Werkes vor das geistige Auge zu rücken. Platon — selbst ein genialer Mensch — weiß aus den Tiefen eignen selbstbesonnenen Wesens vom Genius. Er kennt seinen Wahn, seine magische Haltung, seine Sendung und seine Grenzen. In der herrlichen Landschaft des Phaidros-Eingangs entdeckt „Sokrates“ die hinnehmende Begeistertheit des kunstempfänglichen (rezeptiven) Zustandes. Daß in dieser unterwachen Haltung wohl die schöne Form, nicht aber der tiefe Sinn der Lysiasrede distinkt erfaßt werde, ist eine der aufschlußreichsten Bemerkungen des alten Ironikers. (Es seien später die magischen Wurzeln der unterwachen Empfänglichkeit gesucht.)

Für den „Sokrates“ ist der Zustand begeisterter Empfänglichkeit nur anregend. Eigene schöpferische und sinnhaltige Rede bricht von seinen Lippen. Sokrates will die Gunst der Stunde nützen, dem Andrang des Redestromes nicht wehren. Wohl erkennt er die göttliche Ergriffenheit und Willenszwangshandlung der dichterischen Rede. Er nimmt den rednerischen Erguß als Werk einer Besessenheit. Der Vergleich mit der Pythia (der ausdrückliche und sinn-

reiche) läßt keinen Zweifel. „Die Seherin zu Delphoi und die Priesterinnen von Dodona erwiesen in der Besessenheit Hellas viel des Guten, im besonnenen Wachzustand aber wenig ...“. Unglaublich fein und gedrängt mischt sich psychosophischer Tiefblick, Erkenntnis magischer Ursprünge, philosophische Ironie und überlegene theologische Kritik eines sibyllinisch begabten Sehers.

Dichtung, so meint Platon, entsteht nie ohne wahnhaftige Haltung, bleibt aber schön ohne wahnhaften Glauben. (Es sei später magische Haltung und magischer Aberglaube scharf unterschieden.) Will man den tiefen mystischen Gehalt des Kunstwerkes erkennen, so muß man sich schauend, als Philosoph, auf die wahren und wesentlichen Urgestalten (Ideen) besinnen, welche durch Kunstwerk und Dichterwort hindurchleuchten. Der Genius schafft sein Werk, weiß aber nicht, was er tut. Daher steht nach Platon der Philosoph und liebevolle Kunstfreund ebensoviel über den Politikern und Ärzten wie der produktive Künstler unter ihnen; gemessen nämlich an der Nähe zur Idee.

Platon gesellt den schaffenden Künstler also dem Handwerker. Dabei bleibt es nachdenkenswert, daß gerade solche Epochen, die den Meister unter die Handwerker zählten, die edelsten Blüten der schönen Künste gezeitigt haben, und daß der Wert von Kunstwerken durchaus nicht in dem Maße zu wachsen pflegt, wie die Künstler den Lorbeer und den Kultus der Genialität verlangen.

Man nehme nur die Worte von der Meisterlichkeit und vom Handwerk im erfülltesten Sinne, etwa indem man von den Werken der Meisterhand spricht; dann wird man auch unter soziologisch veränderten Umständen festhalten, wie entscheidend die unwiederholbare Einmaligkeit des meisterlichen Handgriffes jedes schöne Gebilde über alle schematische Kanonik hinaus beeinflusst. Das will aber nicht sagen, daß nun das Augenmerk des werkschauenden Menschen auf die individuelle und meisterliche Eigenart zu richten sei. In dessen Blickfeld steht vielmehr die Idee, jener Gegenstand der hellen Vernunftbesonnenheit mit ihren Begriffen und Urteilen, jene Gestalt, die, maßgeblich dem Künstler, in ihrer reinen Wandellosigkeit nur vom Philosophen erkannt wird.

Platon entdeckt die Idee als Gehalt des schönen Gebildes. Damit sagt er das unvergängliche Wort der klassischen Ästhetik trotz aller tageslaunischen Gelegenheitshypothesen, die jenachdem an eine psychologische oder soziologische Modemeinung unglücklich genug anknüpfen. Denn wer wüßte was schön ist oder nicht, hätte er nicht schon an der Idee ein innerlich besessenes Maß. An der Idee Schönheit selbst besitzt er dieses Maßes Inbegriff und die Grundlage seiner Werturteile. Durch jede ihrer Abbildgestalten schimmert jederlei Schönheit dergestalt hindurch, daß sie dem, der ihr Ebenbild

mit äußeren Augen der Sinne schaut, das innere Auge der Seele für das Urbild aufzutut. So „erfassen wir die am leuchtendsten strahlende Idee durch den lichtesten unserer Sinne.“

Wie der (ethischen) Idee des Guten die Kardinaltugenden der Weisheit, des Mutes und des Maßes samt der sie harmonisierenden Gerechtigkeit untergeordnet sind, so wiederum der jener Harmonie untergeordneten (ästhetischen) Idee der Schönheit die Urgestalten der (geometrischen) Raumschönheit, der (plastischen) Körperschönheit, der (malerischen) Ausdrucksschönheit, der (musikalischen) Seelenschönheit, der (dichterischen) Geistesschönheit.

In den architektonischen Gebilden weist Platon die Regelmäßigkeit der einfachsten stereometrischen Körper auf. Er preist die Schönheit des architektonischen Kugelgewölbes und sagt so die Vollendung der Kuppel voraus. Den Sinn dieser platonischen Ästhetik der Kuppel begreift man erst vollends, wenn man sich daran erinnert, wie pythagoreisch sie hier denkt. Die Kugel ist Gestalt der vollkommenen Gestirne, der Himmel und des Menschenschädels. Die einfachen und ganzzahligen Maßverhältnisse der Tempel kehren im gottgeschaffenen Weltall und in der menschlichen Gestalt wieder. Im Tempel begegnen sich makrokosmische und mikrokosmische Maße höchst durchdringlich und ineinanderschmelzend unter dem formenden Zwange der Menschenhand. Der Tempel ist der Ort der Begegnung des Gottes und des Menschen, der Idee mit der Seele. Die Symmetrie ist ein Gesetz der Form, worin Menschenleib und Tempel übereinkommen. Ist man darauf aufmerksam, daß ein architektonisches Werk an Reiz unendlich gewinnt, wo es an schematischem Ebenmaß etwa proportional ebensoviel einbüßt, wie dem Menschenleibe mangelt? Ein Gedanke ist es, des Plotinos würdig und klar erst in seinen Schriften ausgesprochen.

Nicht nur über die Form, auch über das Material des architektonischen und plastischen Kunstwerks macht Platon die aufschlußreichsten Anmerkungen. Das Reine, Glatte und Schimmernde hebt der Philosoph besonders eindringlich hervor. Es geht ihm um eben die Eigenschaften, nach denen in Urzeiten schon der — Fetisch ausgelesen wurde. Die satten und leuchtenden Farben preist Platon, eben die reinen Tönungen, die (im griechischen Gemälde sichtbar zusammenklingend) farbensymbolisch, niemals aber platt-realistisch gedeutet werden können. Auch die magnetische Magie der Klangfarbe kennt das fast überempfindliche Ohr des Musikers Platon; er verbietet deren Übermaß seinen sehr suggestibeln Athenern, denn er will die Erlösung aus magischem Bann.

Dieselben einfachen Verhältnisse, das gleiche weltbedeutende Ebenmaß wie in der Architektur, bemerkt Platon in den Rhythmen der Musik und in der anmutigen Bewegung des Tanzes. Nicht mit

der unbeteiligten Ferne einer kühlen Spezialistik, sondern mit der weicherschlossenen Empfänglichkeit einer kunstsinnigen Begabung ist Platon allen diesen Kunstgestalten tiefinnerlich vertraut. Daher entdeckt er auch sogleich die besonderen Kategorien, die bis heute als fester Besitz für jede Verständigung über Fragen der Kunst gewonnen worden sind. Was wir heute schön, ebenmäßig, wohlgestalt, — anmutig, lieblich, weich, fein, — tragisch, komisch, lächerlich, satirisch nennen, wird von ihm teils in ernster Darstellung, teils in ironischer Dialektik gegen die Sophisten herausgearbeitet.

Nirgends wird dabei der endgültige Maßstab in der Wirklichkeit natürlicher Erscheinung gesucht, — immer wieder wird der Hinblick vom Modell auf die Idee des maßvoll Schönen gefordert, der stilisierende Hinblick. Mimesis kann also nicht als sklavisches Nachahmung verstanden werden, es sei denn an den zahlreichen aber vergänglichen Stellen des platonischen Werkes, wo sich der Fanatismus des Philosophen in Mißverständnis über die Kunst ergeht, um sie desto rigoros zensieren zu dürfen.

Noch dieser Zwiespalt einer zur tragischen Dichtung berufenen, zur Philosophie aber auserwählten Seele ist ästhetisch-aufschlußreicher als mancher Band „vernünftiger Gedanken“ kunstfremder Gelehrsamkeit. Das Gleichgewicht hellwacher Besinnung, forschensnotwendig dem kritischen Denker, der sich nicht in Schwärmerei verlieren darf, ist dem genialen Künstler nur Durchgangsstadium, selbstkritisches und notwendiges allerdings. In diesen Augenblicken der werkkritisierenden Selbstbesinnung steht eben der überragende Künstler (Michelangelo etwa) mit demselben Ingrimme der eigenen Schöpfung gegenüber, in dessen Flammen Kleist seinen Guiscard und Platon (glaubt man der Legende), seine Tragödien verbrannt hat. Und es gibt kaum eine Szene, die tiefer in die Psychosophie der schöpferischen Seele zu schauen gestattet.

Entwirft Platon ein Zerrbild der Tragödie, so ist daraus immer noch mehr zu lernen als aus den unverzeichneten Bildern, welche die geringere Kraft anderer Ästhetiker ausmalt. Die wahre Tragödie soll bedeutende und ehrwürdige Charakter in erhabener und ernster Handlung enthalten, — so will es das Gebot Platons. Nicht die Geschichte liefert, der Mythos erfindet charakteristische und kultische Ereignisse, in denen der Widerstreit von ethischer Norm und unbedingter Menschenleidenschaft enthüllt wird. So ist der Gehalt der Tragödie verwandt dem Gegenstande einer metaphysischen Anthropologie. Daß Platon hier so tief eindringt, kann nicht wundernehmen; ist doch der reife Platon einer der größten Mythendichter. Hier liegen die gemeinsamen Wurzeln der platonischen und der aristotelischen Tragödientheorie; das erhellt auch schon aus der Anmerkung Platons, das Jammervolle (Mitleid!) und das Furchtbare

(Furcht!) seien die Grundaffekte der Tragödie. Daß Platon sonst die Darstellung der Leidenschaften in die Aufregung der Leidenschaften, den Mythos in die Fabelei, die Ergriffenheit in die Rührseligkeit umfälscht, hat neben seiner tiefen und wahren Wesensbestimmung wenig Gewicht.

Platons Ästhetik ist eine Frucht am Baume seiner moralischen Metaphysik; als Sonderwissenschaft hat erst Aristoteles die Ästhetik begründet. Aristoteles spricht so sehr zur Sache, daß es nicht, wie bei Platon, notwendig ist, auf seine reizvolle Persönlichkeit einzugehen, um das ästhetische System zu verstehen. Aristoteles scheidet den Bannkreis der Schönheitswerte von dem der Heiligkeitswerte und schenkt der Ästhetik so ihre Eigenständigkeit. Auf Aristoteles gehen alle die Grundbegriffe zurück, ohne die keine der heute streitenden Richtungen in der Ästhetik auch nur ihre Meinungsverschiedenheit aussagen könnte.

Er schafft die ästhetischen Grundkategorien der Form, des Gehalts und des Ausdrucks (des „wodurch“, des „was“ und des „wie“; so benennt er die ästhetischen *ἀρχαί* mit höchster Virtuosität der Abstraktion). Uns ist ja vor allem die aristotelische Tragödientheorie erhalten, an der er seine tiefsten Einsichten belegt. Er stellt das Drama aufs Ereignis und widerspricht der später von Nietzsche aufgestellten Theorie der Kultgebärde (was nicht ausschließt, daß Nietzsche über die Geburt der Tragödie recht behält). Wie alles Leid der Wirklichkeit in der Betrachtung seiner Wesensgestalt sich löst, sieht Aristoteles, in dessen Theorie des kontemplativen Wohlgefallens eine unsinnlich-intellektualistische Note hineinzudenken keinerlei Grund besteht. Die lösende und betrachtbare Form ist ihm keineswegs leere Schale, erfüllbar mit beliebigem Gehalt; nein, der Gehalt behält, bedingt notwendig seine ihm allein eigene Form. Kein Zufall ist es, daß die Tragödie das Schicksal und die Leidenschaften edelwerter Charaktere darstellt, das Lustspiel aber niedrigerer Menschen. Das meint nicht, der Stagirite deute die Lust am Komischen als Schadenfreude und pharisäischen Genuß der Moraleitelkeit. Sagt er doch, daß die Mängel des komischen Charakters weder Schmerz noch Schaden erzeugen (so daß seine Fehle lachend und leicht vergeben werden). Von der Tragödie gibt er die oft zitierte Definition, die ich in freier Übertragung so auslege: Tragödie ist bildende Darstellung eines wertvollen und geschlossenen Ereignisses, von echter Größe unter in gebundener Rede auftretenden Personen, ohne Erzählung von Begebenheiten. Sie erregt durch Mitleid und Furcht die Läuterung dieser Affekte. Eine Parenthese besagt, daß die stilisierenden Bindungen der Rede partienweise mit dem Gehalt wechseln; man versteht dieses Einschleusen, wenn man an die wechselnden Metra der Chöre denkt und weiter hinaus an shakespearische Praxis

der Redeform. Entscheidender aber als diese tiefe und sinnige, genauer Ausdeutung würdige Anmerkung ist die Herausarbeitung jenes Begriffes vom großen (ideenhaltigen), geschlossenen (schicksalschweren und schicksalsnotwendigen), wertvollen (sinnreichen) Ereignis, dessen dialogische und szenische Darstellung ganz anders durchformt werden muß als die Erzählung von Begebenheiten.

Bei alledem sind mir die aristotelischen Erläuterungen zu dieser Definition wichtiger, als es die Definition ohne sie wäre. Ich verzichte gern auf eine Auseinandersetzung mit der (so wie so einer speziellen Kunsttheorie des Dramas zugehörigen) Theorie der sogenannten Einheiten, wobei etwa das Ziel, mit einem Sonnenumlauf auszukommen, nur mit einem „womöglich“ vorgeschlagen wird. Dafür betone ich die wichtige Zusammenstellung der sechs, zu wertender Beurteilung einer jeden Tragödie notwendigen Gesichtspunkte: 1. die Fabel (*μῦθος*), 2. die Charaktere (*ἥθη*), 3. die Beweggründe (*διάνοια*), 4. das Bühnenbild (*ἄψις*), 5. der Redestil (*λέξις*), 6. die Komposition (*μελοποιία*). Die drei letzten Gesichtspunkte gehören der speziellen Ästhetik (Poetik) zu; auf die drei ersten berufe ich mich bei der weiteren Darstellung.

Tiefste aristotelische Einsicht birgt die These, daß die Seele der Tragödie die Fabel ist, der Mythos; den zweiten Rang nehmen die Charaktere ein. (*ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἥθη*.) Anders als im Epos hat der dramatische Dichter nicht handelnde Personen einzuführen, um deren Charaktere zu schildern, sondern die Charaktere aus der sie umfassenden und tragenden Handlung zu entwickeln. (... *οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μιμήσονται πρῶτον, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις*).

Für diese These tritt Aristoteles einen längeren Beweis an. Er weist darauf hin, daß sehr allgemeingehaltene Charaktere in der Tragödie möglich sind (so hält es die französische Klassik). Er betont, daß die Fähigkeit zu feiner und psychologischer Milieuschilderung noch nicht die eigentliche dramatische Begabung macht. Dramatischen Charakter tut nur eine Rede und Handlung dar, die eine dem Endziel des Ereignisses zustrebende Willensrichtung offenbart. Daher ist keine Rede charakteristisch, aus der nicht erhellt, was jemand zu erreichen oder zu meiden beabsichtigt. Die Einheit der wohlübersichtlichen Tragödie (des *εὐμνημόνητον*) ist Einheit des entelechetischen Ereignisses, nicht stammt sie etwa aus der Einheit des Helden. Es gibt viele Handlungen eines Einzelnen, aus denen keine einheitlich geschlossene Handlung erwächst. Aristoteles fordert also ein Ereignis, innerhalb dessen jedes Teilereignis mit Notwendigkeit (oder sehr hoher Wahrscheinlichkeit) die anderen Teilereignisse in unabänderlicher Reihenfolge nach sich zieht. Stellte man ein Teilereignis an einen anderen Ort innerhalb des Ganzen, so wäre die

ganze Tragödie zerstört. (Ein Kriterium, welches fürs Epos ersichtlich nicht gilt.) Aufgabe des Dichters kann es nicht sein, über wirklich und zufällig Geschehenes zu berichten, sondern darzustellen, was sich wesensnotwendig ereignen kann. Deshalb ist denn auch die Dichtung philosophischer und wertvoller als die Geschichte; denn jene stellt die allgemeine Idee, diese die zufällige Einzelheit dar. Mithin darf der Dichter um des Mythos willen auch erfundene Namen unter die geschichtlichen mischen. Stellt er aber wirklich Geschehenes dar, so kann er daran nicht minder seine schöpferische Kraft beweisen; denn nichts steht dem im Wege, daß manche wirklichen Ereignisse notwendig miteinander verknüpft waren. Jedes episodische Ereignis bleibt dabei verwerflich, mag es nun in der Wirklichkeit sein Modell haben oder nicht; denn es bleibt ein großer Unterschied, ob ein Ereignis aus einem anderen folgt oder ein Geschehnis auf ein anderes. Notwendige Folgen aus früheren Ereignissen können nichtsdestoweniger überraschend eintreten (wie im Tyrannen Oidipus).

In diese Zusammenhänge ordnet sich des Aristoteles tiefe und wahre Theorie der tragischen Schuld ein. Er nimmt sie nicht als eine zufällige moralische Schwäche (wie Schiller sie in die Jungfrau von Orleans hineinkonstruiert hat), noch als besondere Bosheit (weder Franz Moor noch Jago sind tragische Gestalten), sondern als Schatten zum Lichte einer bedeutenden Persönlichkeit. Untragisch ist es, wenn der Unschuldige aus Glück ins Unglück gerät; das ist nur traurig. Wenn der moralisch Minderwertige aus Unglück ins Glück gerät, das ist eher empörend. Auch wenn ein Bösewicht, womöglich auf dem Rechtswege, die angedrohte Strafe empfängt, so erregt dies nicht geläutertes Mitleid. Solches Mitleid schenken wir dem, der sein Sühneleid nicht als eine Strafe verdient, und lautere Furcht fühlen wir, weil es ein Mensch unseresgleichen empfängt. Der bedeutende Mensch ist eben der wesentliche Mensch. Nichts enthüllt das Wesen des Menschen so sehr wie die großen allgemeinen Leidenschaften. (Lears hingerissene Vaterliebe etwa ist eine der gewaltigsten und schönsten Ergriffenheiten des Menschenherzens, ehrwürdig auch da noch, wo sie, unbedingt einer Welt gegenüber durchgetrotzt, zu einer tragischen Schuld wird.) Die maßlos unbedingte Urleidenschaft ist und bleibt nicht nur menschlich (denn eben die Fähigkeit unbedingt zu wollen, auch um den Preis des Untergangs, ist menschenwesentlich). Welcher Leidenschaft und welchem Wert man die unbedingte Treue halte, das ist nicht nur wesentlich, sondern auch charakteristisch. Noch durch seine Fehle ist der tragische Held an seine Idee gebunden und in seinem Untergange triumphiert eben ihr Wert. Ein solcher Held braucht also weder durch besondere Tugend und heilige Gerechtigkeit, aus-

gezeichnet zu sein, noch stürzt er aus gemeiner Bosheit und (zufälliger) Schlechtigkeit ins Verderben, sondern er geht zugrunde durch eine Charakterfehle, die in diesem unbedingten Ausmaße sich nur bei Menschen entwickeln kann, wenn sie in hohem Ansehen und glückseliger Unabhängigkeit leben; wie denn solche Fehle etwa hervorragenden Männern aus erlauchten Geschlechtern eignen. (*ἀμαρτία*, das aristotelische Wort für die tragische Schuld, kommt von *ἀμαρτάνειν*, dessen Grundbedeutung nur „fehlen“ heißt.) Schwerwiegend ist, daß Aristoteles die gemeine Schuld wuchtig ausschließt und nur bei edelwerten Menschen tragische Schuld findet. Den letzten Zweifel an der unschillerischen Schuldtheorie des Aristoteles schließt dessen Wendung aus: *μη̄ διὰ μοχθηρίαν, ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην . . . ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος*. Nicht wegen moralischer Minderwertigkeit, sondern wegen einer großen Fehle, sei es nun des moralisch Besseren oder Schlechteren, geht ein Mensch tragisch zugrunde.

Wenn dem so ist, dann muß das Tragische tiefer ergreifen als das bloße Mitgefühl mit dem Leiden des Nächsten; denn das tragische Leid ist ohne Zufall. Eben der edle und seiner Idee getreue Charakter kann dem Untergang, dem also notwendigen, nicht ausweichen.

Die Unterscheidung des tragischen Ereignisses gegen die epische Begebenheit wird von Aristoteles ausdrücklich durchgeführt. Gewiß ist die Begebenheit auch in sich geschlossen; jedoch ist die Reihenfolge, worin die Einzelbegebenheiten dargestellt werden, unabhängig vom Ablaufe der Schicksale, die sich aus dem reicheren im Mittelpunkt des epischen Gehalts stehenden Charakter des Helden entfalten. So sind die episodischen Situationen im Drama verpönt, im Epos willkommen.

Diese Worte aus einer Einleitung zu einem eigenen Thema haben nur das Recht und die Pflicht nachzuweisen, wo ich, von aristotelischem Denken abhängig, ihm besonders verpflichtet bin. Darüber hinaus wird es manchen nicht mehr befremdlich anmuten, wenn ich mit Lessing der Meinung bin, daß man in der aristotelischen Ästhetik ganz unvergängliche Einsichten zu entdecken habe.

Hatten die Pythagoreer mit reiner Strenge der ermeßbaren und kanonischen Formen gedacht, die, unter der polykletischen Minimal- und Individualabweichung schön, für den empfänglichen Menschen kosmische Gestalt abbilden, hatte Platon des wesentlichen Gehaltes der Kunstwerke sich „erinnert“, kraft dessen ein Gebilde erhaben wirkt, hatte Aristoteles die strenge Notwendigkeit betrachtet, womit die Form Zug um Zug aus dem Wesensgehalt erwächst — so erschaut Plotin das dritte große Gebildemoment, das überall, wo der innige Gehalt überwältigend, aber nicht sprengend die Form durchscheint, stilbildend wirkt, den Ausdruck, der die schönen

Dinge beseelt und vergeistigt. Damit vollendet dieser lautere und mystische Denker das Grundwerk klassischer Ästhetik.

Dem plotinischen Forschen eignet ein kindlich genialer Blick für unscheinbar-aufschlußreiche Kleinigkeit. Er ist in den kleinen Dingen getreu. Allem, was glänzend ist und glatt, eignet Schönheit; denn aus dem glatten Kiesel und dem schimmernden Edelstein bricht von innen Licht und Funkenwerk hervor. Das Lieblingsspielzeug der Kinder und der Primitiven (also der meisten Frauen) nennt da Plotin. Der ebenmäßige und wohlproportionierte Körper der Stereometrie überredet auch das Auge von der Kraft kosmisch waltenden Gesetzes, das seine Gestalt, innerlich wirkend und wesentlich sie unterscheidend, beherrscht. Leuchtkraft und Ebenmaß sind Vorzüge erst recht der lebendigen Wesen, aus denen die entelechetische Seele ausdrucksvoll spricht. Auch wenn man ihn einstweilen nur als Lebewesen betrachtet, hat der Mensch vor dem Tiere an Ausdrucksschönheit viel voraus. Sein Auge vereint die Reize aller Edelsteine, seine Haut läßt auch das physisch Innere durchscheinen, die Knochen und das ganze Spiel der Muskeln und Flecken. Die Wangen und Lippen verraten die Wärme des lebenerneuernden Blutes. Auge und Mimik lassen darüber hinaus seelische und geistige Einmaligkeit sichtbar werden. Ebenmaß und Symmetrie machen den Menschenleib formenschön; allzu strenge Kanonik aber wirkt leer und langweilig. Jeder Mensch ist asymmetrisch gebaut, und Individualität bricht reizend und ausdrucksvoll die mathematische Förmigkeit von Antlitz und Gestalt. Je edler die Seele, je harmonischer und heiliger die Geistigkeit eines Menschen, um so siegreicher überwindet Ausdrucksfülle große Unregelmäßigkeit, beherrscht das überwältigende Licht der Augen das Gesicht. Dieser Adel der Seele beruht nach Plotinos wiederum auf einer Harmonie der Grundwillensrichtungen in einem weisen, hochherzigen und maßvollen Charakter. Seine überfeine Sensibilität entdeckt sowohl im Gefüge geltender Urteile die Schönheit des Wahren wie in den heiligen Werten die Schönheit des Guten. Anders als moderne Barbarei spürt und schaut er die geistige Schönheit und sieht die Urschönheit im überquillenden Lichte der Gottheit, welche ihm Hort und Bürge der Ideen ist. Einzig ihm verschlossen bleibt die überirdische Schönheit des fleischgewordenen Logos, des Schönsten unter den Menschenkindern.

Die plotinische Ästhetik ist anders als die vielumstrittene mystizistische Metaphysik des „heidnischen Meisters“ (so nennt ihn Eckehart) für das Mittelalter maßgeblich geblieben. Verständlich, da St. Augustinus seinen Stil und seine Denkweise in seiner plotinisch-victorinischen Epoche ausgebildet hat (seine Denkart, nicht seinen Denkgehalt). Mit Plotinos ist Augustin gewillt, jedweder Wirklichkeit auch Schönheit zuzugestehen, sogar die materia ist ihm schöner als das

Nichts. Da nun die Wirklichkeit seines weisen Glaubens reicher ist als die plotinische, birgt sie auch mehr Schönheit. Erst vor den Augen des Schöpfergeistes wird die Natur schön, gleich seinem Tempel herrlich geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht. Eben das Formgesetz des Kosmos wird unmittelbar tönend in der Musik, deren Theorie Augustinus ergiebig nachgesonnen hat. Die Fülle der Ideen, geborgen im persönlichen Logos-Soter, spiegelt sich in den Engeln der himmlischen Hierarchie in jedesmal eigenartiger Schau. Die höchste, Menschenaugen sichtbare Schönheit umstrahlt die Person des inkarnierten Logos. Somit ist die Gestalt des Nazareners zu formen die höchste, nie durchaus lösbare Aufgabe der bildenden Kunst. Da schließlich die letzte Erkenntnis für Augustinus auf seliger Schau beruht, so ist sie selbst, die Wahrheit, schön für ihn. Augustins Mystik bewahrt die antike Einsicht in die geistige Schönheit und ist wirklichkeitsnah genug, um sie in der gesamten Schöpfung widerstrahlen zu sehen. Und siehe, es war alles sehr — schön.

Thomas von Aquin, so sehr Meister der begrifflichen und urteilenden Denkarbeit, daß er, über ihr stehend, stets den Urteilsgegenstand ebenso sehr würdigt wie den Begriffsinhalt, — Thomas von Aquin behält das schöne Gebilde der betrachteten Schau vor: pulchrum est quod visum placet. Unwillkürlich wird man an die Kantische Theorie vom interesselosen, begrifflosen, ungenüßlichen Wohlgefallen während der Betrachtung gemahnt. Nur daß jene Betrachtung als gestaltempfänglich und nicht empfindungsgestaltend gemeint ist. Daher jener Erforschung der subjektiven Empfänglichkeit immer die Erkenntnis der Momente des Gebildes gegenübergerückt wird, ohne die empfängliches Verhalten leerlaufende Phantastik bleiben würde. Der auf die ebenmäßige und kanonische Form gerichteten Betrachtung entspricht das Moment der claritas, das erhellte Aufleuchten des vollkommen Übersichtlichen. Wie Platon Schönheit die aufleuchtende und ehestens versichtbarte Idee nennt, so entdeckt Thomas die Sichtbarkeit eines idealen Ordo. Intendiert aber die ästhetische Betrachtung den tiefen Gehalt des Kunstwerks, so erhellt ihn der Widerschein der Idee, die er resplendiert. Die Zuordnung von visio und claritas, von placere und resplendere hat mir vorgeschwebt, wo immer ich beim Versuch einer Analyse der genialen Schau das innere Ungenügen einer rein psychologischen Beschreibung des werkschauenden und werkschaffenden Menschen hervorhebe.

Da ein Kunstwerk die Idee zum Gehalt hat, ist seine Struktur systematisch und also in wohlgeordneten Begriffen faßbar. Die Technik eines Kunstwerks ist sogar exakt-wissenschaftlich darstellbar; man vergleiche etwa die Musiktheorie als Disziplin, die mit akustischen und psychophysischen Methoden exakt unterbaut werden kann. Aber auch die kanonische Form, zu deren Gestaltung mehr als Virtuosität

erfordert wird, kann noch mathematisch nach Proportion und Symmetrie ermessen und logisch eingeteilt werden. So gestattet z. B. das Drama weitgehend eine rationale Einteilung und Darstellung seines systematisch geschlossenen Aufbaus und eine Abwägung der Proportion seiner Szenen. In diesem Sinne gibt es sehr wohl Regeln der Kunst. Freilich fruchten sie nicht in der Hand des Epigonen, der sie nur im tagwachen Bewußtsein, nicht aber im schöpferischen Wandel der Bewußtseinszustände, im Blute, wie der Genius, besitzt; denn er findet niemals die ihm eigentümliche, manchmal fast unmerkliche individuelle und originale Abweichung vom Kanon, die Nuance des Meisters. Er steht nicht unter Stern und Schicksal künftiger Epochen. Dennoch kann die klare und deutliche Besinnung auf die wahre, logische und wesentliche Regel der Kunstform in den geeigneten Häuptern sehr aufschlußreich werden, wie etwa bei den französischen Ästhetikern der klassischen Dichtung, vor allem bei Boileau. Sie werden der durchsichtigen und kühlen Klarheit der französischen Tragödie auch da noch gerecht, wo sie, den Aristoteles gern zitierend, seine eigentliche Tiefe kaum erloten. Man sollte also nicht in Lessingsche Einseitigkeit verfallend, die reine Schönheit des französischen Klassizismus geringachten — nur um einer anderen gleichfalls denkwürdigen Aristoteles-Exegese willen. Immerhin findet sich bei Lessing und bei den großen Franzosen eine wertvolle Interpretation der klassisch-antiken Ästhetik, nicht ein originaler Tiefblick, wie er Lessings Gegenstand, nämlich dem Shakespeare, angemessen gewesen wäre.

Jenes seltenen und eigenen Tiefblicks sind vielmehr Schelling, Hegel und Hebbel teilhaftig worden. (Eine speziell historisch eingestellte Untersuchung müßte auch noch an Krause und Schopenhauer erinnern.) Vielleicht hatte Schelling sich eines Wurfes vermessend, der über die Kraft menschlicher Intelligenz weit hinaus zielt, als er kraft der gnostischen Anschauung die Welt mit einem übersichtlichen Blicke in sich trinken wollte. („Wo wir in Stücken nur die Welt empfangen, ist sie als Blüte vor dir aufgegangen“, dichtete ihm ein hingerissener Schüler.) Der menschliche Geist ist ja nun einmal (erstaunlicherweise) fähig, ganz deutliche Aufgaben vor sich zu sehen, deren Auflösung nur eine übermenschliche Intelligenz fähig wäre. Die wirkliche Welt in einer Überschau als systematisch geordnet einzusehen, dazu wäre ein philosophischer Shakespeare vonnöten. Allein die geniale Vergegenwärtigung des Weltwesens in sinnbildlichen Einzelgestalten, diese Art, die Welt innerlich zu besitzen, ist das höchste Menschenmögliche. Es mußte auch Schelling wider seinen Willen widerfahren, obschon er in der gnostischen Illusion befangen bleibt, so die gesamte Weltwirklichkeit zu erfassen. Deshalb lernt man doch sehr viel über Ästhetik, wenn man auf das weltsinnhaltige Gebilde des

Kunstwerks bezieht, was der Philosoph von der metaphysischen Welt gesagt haben will.

Wir haben heute vielleicht wieder ein Ohr dafür, wenn Schelling uns lehrt, wie in den Elementen der materiellen Welt spontan wirkende Aktivität zu entdecken ist, entzogen dem Zwange unverbrüchlicher Kausalität, ein Element der Freiheit. Schelling vermag im Licht einer Landschaft nicht die Wellen, nicht die Empfindung, sondern die Klarheit der schauenden Seele in jener Identität zu erblicken, kraft deren der Dichter eine Landschaft der Seele webt, der Maler eine Seele der Landschaft malt. Schelling sieht abermals mit dem Auge des Künstlers im Umlauf der „schweren“ Gestirne die Kraft des Willens, der herrschend die Glieder des kosmischen Organismus regt.

Gewiß verliert sich Schelling über solcher Spekulation in gnostische Phantasmagorie. Er meint zu schauen, wie die Urstrebung der Weltkräfte sich stufenweise zur tierischen Begierde durchfindet, wie das Licht der Welt im Menschen zur Einsicht in sich selbst gelangt, wie die unbewußte Gottheit im Menschen zum Bewußtsein ihrer selbst erwacht. Der Mythos ist der Weg des immer klarer sich selbst im Menschen erkennenden Gottes. Im Fetischismus gewinnt die ehemals im Steine strebende Gotteskraft ihr Bewußtsein über die tote Materie, im Totemismus über die lebendigen Kräfte, im ägyptischen Kult über die Tierheit, im hellenischen Kult über die Menschheit. Im Christentum erreicht der Urgeist das Bewußtsein seiner selbst als Geist.

So wenig man diese Spekulation als wissenschaftliche Einsicht würdigen mag, so sehr erhellt sie den Stufengang der Kunst, die einer gottsuchenden Menschheit in immer tieferen Werken beim Aufstieg von der Ahndung zum Glauben das Licht schenkt. Deshalb ist auch meine Darstellung von der Läuterung und Vertiefung des Kunstgehalts, von Sinn und Segen der magischen Haltung, von der Vergegenwärtigung makrokosmischen Maßes im Mikrokosmos der Schellingschen Ästhetik tief verpflichtet.

Ausgesprochener noch gilt ein Gleiches von Hegels heute mit Recht wieder lebhaft beachteter Ästhetik. Längst übersättigt einer anekdotensuchenden Inhaltsästhetik, die mehr vom guten Willen als vom Können ihrer Meister zu sagen hat, ebenso erkaltet aber von den intellektuell-formalistischen Modeprogrammen, die alle Jahrfünft wechselnd eine neue Laune der Virtuosentechnik als einzig möglich ausschreien — wünschen wir dringlich den tiefen und eignen Gehalt eines Kunstwerks in seiner unlöslichen Gefügtheit zur schönen Form zu erblicken. Hegel sucht jeder Kunstgattung ihren eigentümlichen Gehalt, jeder Epoche das nur sie kennzeichnende Verhältnis von Gehalt und Form und für jede Kunstgattung wiederum die von ihr beherrschte Epoche. So ist des Stoffs gesetzmäßige Raumerfüllung Idee

der sternenraumbewältigenden Architektur, das Leben Idee der Plastik, die Seele Idee der Malerei, der unmittelbare Geist Idee der Musik, der seiner selbst bewußte Geist Idee der Dichtung. Alle die großen Künste enthalten die Anschauung des absoluten Geistes. Dabei kann das Verhältnis von Gehalt und Form ein dreifaches sein. Entweder kann die Form den ganzen Gehalt nicht fassen; dann weist sie symbolisch über sich hinaus wie die Turmspitzen der gotischen Kathedrale über sie hinaus auf den Herrn der himmlischen Heerscharen weisen, als ob der ganze Bau seine Formkraft in diese aufflammende Hindeutung dränge. Oder die Form faßt den ihr angemessenen Gehalt wie ein bis zum Rande gefülltes Gefäß. So ist Antlitz und Leib der griechischen Statue von so viel Leben erfüllt, als gleichermaßen durch den ganzen sehr menschlichen Leib ergossen werden kann, ohne daß etwa Haupt und Hände bevorzugt würden. Sie ist belebt ihrer Idee gemäß; aber weder beseelt noch durchgeistigt. Solches Verhältnis von Form und Gehalt nennt Hegel klassisch. Würde dagegen eine plastische Gestalt beseelt, so müßte sie der Idee der Seele entsprechend sich maleischer Formen bedienen; die plastische Gestalt wäre dann gehaltübersättigt, ebenso romantisch wie ausdrucksvoll.

Die Hegelischen Begriffe des Symbolischen, Klassischen und Romantischen haben ähnliche Vorzüge wie die aristotelischen von Materie und Form, Disposition und Akt. Sie lassen sich methodisch und strengdeutlich graduieren und relativieren, ohne daß sie damit ihren Ort im absoluten System des Kosmos einbüßen; im Gegenteil, sie gewinnen ihn allererst. Im großen gesehen, kann Hegel z. B. sagen, daß Architektur eine symbolische Kunst sei; denn der Gott läßt sich nicht im Stein, sondern nur im Brot des Altars verborgen schauen. Dennoch kann innerhalb der Architektur die ägyptische als vorzüglich symbolisch, die griechische als klassisch, die gotische als romantisch gelten. Denn die ägyptische Baukunst weist durch ein Lotoskapitell die Tempeldecke symbolisch als himmelhaft schwebend; die hellenische veranschaulicht unverhohlen das Stoffgesetz im naiv dargelegten Verhältnis von Last und Stütze und birgt die Ahndung von menschwerdendem Gotte in der plastischen Gestalt des Bildwerks von menschwesentlicher Kanonik. Die gotische Kathedrale birgt zwar mehr Gehalt als sie zu fassen vermag; allein sie erreicht die expressionistische Gestalt des schwebenden Gewölbes nicht durch ornamentale Kapitellmalerei, sondern durch architektonische Konstruktion. Die gotische Epoche ist mithin romantischen Stils in der symbolistischen Kunstgattung der Architektur. Die Einzelheiten des großartig aufgebauten Systems bei Hegel selbst zu lesen, sollen diese Einleitungsworte ermutigen. Hier galt es ja nur dankbar den Zusammenhang einer geistigen Herkunft zu bezeichnen.

Mit besonders kongenialen Verständnis für Aristoteles und die

antike Tragödie nimmt Hegel die Würdigung der großen geschichtlichen Ereignisse an Wendepunkten des sinnreich geistdurchwalteten Zeitstromes auf. Sein durchdringend helllichtiger Tiefblick schaut die groß gegenwärtigen Augenblicke der Schicksalsentscheidung, wo über der Todesnot des unbedingt ungebrochenen, großartig fehlenden Heros der Triumph der Idee düster siegreich mit hereinbricht. So hebt er mit aristotelischem Willen zur ausschlaggebenden ästhetischen Einsicht die wesentlichen und wertvollen Züge des Geschehens sub aeternitatis specie hervor. Antigones Untergang und der Tod des Sokrates, das ist das tragische und das historische Ereignis, das jeweils am tiefsten Hegel bewegt hat.

Auf welchem Wege immer Hebbel mit diesen Gedanken vertraut geworden sein mag (und wenn er sie nur mit der geistigen Atmosphäre eingeatmet haben sollte), jedenfalls stimmt er innig mit ihnen überein. Seine große an Schelling gemahnende Vision war es, alle ganz entscheidenden tragischen Ereignisse in eine übergreifende geschichtsphilosophische Reihe einzuordnen, als an ihren eignen geistigen Ort. Immer geht es Hebbel um den Aufgang eines neuen Rechtes der Freiheit und den Untergang einer ehemals sinnigen, nunmehr aber an der Zeitenwende fragwürdig gewordenen Sitte. Thules Volk reißt aus dem magischen Dunkel totemistischen Glaubens zur Schau der Idee eines Gottes, wenn auch zunächst nur in der Zerrgestalt eines „Moloch“. Hieram sucht Teut unter das Gebot des Götzen zu beugen, Teut aber erobert sich die Freiheit unter der Gottesidee, wenn auch fallend. Holofernes ist im Begriff, dem Nebukadnezar die hohl gewordene Macht des nur befehlenden Wortes zu entreißen; denn er ist Herr der Tat. „Judith“ aber, die vermeinte Sklavin seiner Begierde, schlägt ihn mit der eigenen Waffe. Kandaules sieht die Endlichkeit der Epoche des Harems und fällt auf dem Wege von asiatischer Despotie ins Reich der hellenischen Ungebundenheit, worin „Gyges“ lebt.

„Herodes“ erobert für sich die Freiheit persönlicher Liebeswahl, nimmt sich als Selbstzweck statt als Mittel souveränen Staatszwecks. „Mariamne“, von demselben Herodes als geliebtes Ding betrachtet, zwingt ihn, ihre ursprüngliche Würde als freie Person (höchst kantisch übrigens) anzuerkennen, wenngleich sie darüber stirbt. Mit dem Untergang der „Nibelungen“ bricht eine Epoche der Rache zusammen und das Reich der Vergebung dämmert empor. „Genovevas“ Zeugnis der reinen Herrin triumphiert über das ehemals höher geachtete Zeugnis des treuen Lehnsmannes. Herzog Ernst erkennt die tote „Agnes Bernauer“ als Gattin des Sohnes an, der lebenden weigert er das Recht der Ebenbürtigkeit. „Maria Magdalena“ findet wegen der bürgerlich harten Sitte erst im Tode

das Verständnis einer jüngeren Generation, die selber büßt, während Meister Anton die Welt nicht mehr versteht.

Damit wären die großen Namen genannt, denen sich diese ästhetische Studie auf das tiefste verpflichtet fühlt. In ruhigeren Lebensjahren, nachdem der stürmische Andrang des eigenen Einfalls vielleicht gemeistert wäre, hofft der Verfasser auch mit dem ausgesuchten Zitat auf gelehrte Weise belegen zu dürfen, was er hier einstweilen glaubhaft versichern darf. Freilich bliebe es schwierig, Lesbarkeit der Darstellung und kritischen Apparat zu leidlicher Zufriedenheit zu vereinen.

Innerhalb des modernen Schrifttums zur Ästhetik versucht diese Darstellung nirgends zu verdrängen oder zu ersetzen; sie will nur an ihrem Ort ergänzen. Mit geziemender Ehrerbietung darf sie dabei der Namen Lipps und Volkelt gedenken. Doch haben sich die Zeiten seitdem gewandelt.

Nach den Krisen und Katastrophen der selbstzufriedenen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts hatte die ästhetische Forschung begonnen, alle ihre Probleme in ganz anderem Lichte zu sehen. Man braucht etwa nur die Lehren von Volkelt und Lipps mit denen von Geiger und Uitz zu vergleichen, um den weiten Unterschied zu sehen. Ich nenne die beiden letzt-erwähnten Namen mit besonderer Achtung, ohne damit anderen Mitforschern im mindesten Unrecht tun zu wollen. Vorerst möchte ich immerhin meine eigene Meinung, was immer sie wert sei, so geschlossen und bündig wie möglich auf sich gestellt vortragen.

Einleitung

Dem schönen Gebilde gegenüber muß die westeuropäische Gegenwart etwas befürchten, was sie viel zu selten auch nur bedacht hat; dies nämlich, daß unser Verhältnis zum schönen Gebilde spät, kalt, überreif, entfremdet geworden ist. Es klingt zwar für jederlei Bildungshochmut überraschend und verletzend, wenn man sagt, daß der westeuropäische Mensch des 20. Jahrhunderts nur ein sekundäres, vermitteltes und museumshaftes Verhältnis zu den Meisterwerken der Kunst inne hat; aber wahr bleibt es doch: wenn etwas von des Gedankens Blässe angekränkelt ist, dann ist es die moderne Freude am schönen Werke, die durch Kritik, durch Katalogwissen, durch die gespreizte Manieristik des Kennertums verdünnt, entblutet, ja vergiftet worden ist. Sogar die seit der Aufklärung ausgeprägten Begriffe der ästhetischen Theorien sind dergestalt schüchtern, harmlos und gelehrtenhaft, daß es ganz unmöglich ist, mit ihrer Hilfe zu bezeichnen, was ein Schöpfer meistert und was ein Kunstfreund empfängt. Man braucht nur an solche Wendungen wie die vom „direkten und assoziativen Faktor des ästhetischen Verhaltens“ zu denken, damit einen die Gänsehaut überläuft, die vor jedem Strahl des Schönen die Poren verschließt. Auch solche harmlos freundlichen Lehren wie die Kantische vom interesselosen Wohlgefallen an der begrifflosen Form bezeichnet vielleicht die Einstellung eines bebrillten Kritikers zu einer totbleichen Gipsmaske, die im Erbbegräbnis irgendeiner Galerie beigesetzt ist, nicht aber die Ergriffenheit des Schönheitsempfänglichen, der in dem Augenblick der Betrachtung aus allen künstlichen Paradiesen der Zivilisation in eine Urheimat der Seele zurückkehrt. Ist es doch nur eine prude und gänzlich kunstferne Meinung, daß ein schönes Werk ausschließlich dank eines spiritualen Genusses empfangen werde. Wem ein schönes Werk nicht die Augen, ja auch die Fingerspitzen überredet, der hat vielleicht

behauenen Stein, betupfte Leinwand gesehen, sicherlich aber nicht das schöne Ding. Darüber hinaus gestehe ich mein Mißtrauen gegenüber allen Luxustheorien vom Schönen, gegenüber allen jenen Meinungen, die verkünden, die Schönheit fange da an, wo das Bedürfnis und die Begierde aufhöre, nämlich bei irgendeiner erhabenen Unbrauchbarkeit und Überflüssigkeit. Will man sich von dem Gesagten überzeugen, nämlich von unserer gegenwärtigen Instinktlosigkeit und Museumsbefangenheit, von unserer ganzen künstlichen, blutlosen, unechten Einstellung zu Werk und Schönheit, dann braucht man nur etwa unseren Kunsttanz mit seinen theoretischen Programmzetteln dem echten und magischen Tanz zu vergleichen, wie ihn vor kurzem die javanischen Prinzen in Deutschland gezeigt haben, wie er das russische Ballett noch beseelt und wie er in Deutschland vielleicht einzig und allein von der in unser Klima verschlagenen Mary Wigman getanzt wird. Oder man vergleiche den begabten Durchschnittsschüler des gegenwärtigen Klavierunterrichts mit dem Cembalo spielenden Zigeuner der Pußta, um mit Augen zu sehen und mit Händen zu greifen, mit was für Kunstersatz wir uns zum großen Teil vergnügen. Mit diesen Worten ist kein trübsinniger Verzicht und keine gallige Herabwürdigung der kommenden Kunst verkündet; es wird nur der Urteilslosigkeit einer anarchischen Gegenwartskritik der Grund gefunden sein. Wenn all dies eben Gesagte nur einigermaßen richtig ist, dann wird man, um Wesenseinsicht vom schönen Gebilde zu gewinnen, sich bis in die Urzeiten der Menschheit zurückflüchten dürfen, ja müssen. Dabei stößt man sogleich auf die genugsam merkwürdige und für viele Entwicklungshypothesen schwierige Tatsache, daß die Kunst so alt ist wie die Menschheit, viel älter also, als das 19. Jahrhundert sich irgend träumen ließ; und zwar ist diese ursprüngliche Kunst sofort da, in diesem Falle wirklich wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, in ihrer Schöne, Reife und Vollendung und ohne auffindbare Vorgeschichte. Soll das nun heißen, daß wir aus der modernen Ästhetikgelehrsamkeit in die Einzelheiten der prähistorischen und ethnologischen Hypothesik entfliehen sollen? Offenbar nicht, denn nicht als Tatsachengefüge einer längst versunkenen Vergangenheit fesselt uns

diesmal die kunstschöpferische und schönheitsempfängliche Haltung des primitiven Menschen, sondern als unverwischbarer Wesenszug der vielgestaltigen und wandelbaren Menschheit, der so wenig im echten Sinne alt oder neu sein kann wie die Gebilde der großen Kunst, die allezeit allen und niemandem gleichermaßen angehören. Sollte es sich also herausstellen, daß das echte Wesen des Kunstwerkes dem unbefangenen magischen Menschen am nächsten und deutlichsten aufdämmere, so müssen wir doch solche magische Haltung nicht nur im primitiven Menschen der Vorzeit und der Mitwelt suchen, sondern da, wo sie allen gemeinsam ist, nämlich in der eigenen Brust. Es gibt in diesem Buche also keine prähistorische Theorie, sondern eine Wesenserkenntnis von zeitentrückten Gebilden. Sollte es jemandem in seinem Zivilisationshochmut zuviel zugemutet sein, seine innere Verwandtschaft mit Barbaren, Zigeunern und Kräuterweiblein irgendwo überraschend wieder zu entdecken, so kann er sich bald dessen getrösten, daß dieses Buch nichts mit ihm und dafür er auch nicht mit der Kunst, der so seltsam bemakelten, irgend etwas Entscheidendes zu tun habe. In der Brust des unverkümmerten und innerlich lebendigen Menschen entdeckt sich nicht nur die Zusammengehörigkeit mit Medizinmännern und Beschwörern, sondern auch das unauslöschliche Gedächtnis (das Menschheitsgedächtnis, nicht das Privatgedächtnis) für die Besessenheiten des Dämonentänzers, für die Schauer delphischer Kräfte, für das Aufseufzen der magischen Naturgewalten auf den Saiten der Stimmbänder, für ihr dumpfes Grollen auf den gespannten Fellen Mondfinsternis beschwörender Trommeln. Es ist am Tage, daß eine solche uns einstweilen ungewohnte, wunderlich und phantastisch anmutende Betrachtung unmöglich anheben kann mit einer vielleicht sehr klugen, sehr begriffsscharfen und sehr bestreitbaren Definition des Schönen, daß sie vielmehr mitten in die Sachen hineingehen muß, mitten in entlegene Sachen, wie sich versteht. Das aber hat sie mit jeder Betrachtung gemein, die nicht auf dem Altare irgend einer vorgefaßten Konstruktion die eigentlich wissenswerte Tatsache opfern möchte. Es schreckt ja genugsam die Erfahrung, die man schon zu oft gemacht hat, daß nämlich

die wohlgemuten und schnell fertigen Erbauer eines ästhetischen Systems meist von der Betrachtung einer einzigen Kunstart ausgegangen sind, um dann auf dem Prokrustesbette ihrer Abstraktion die Glieder anderer Musen jämmerlich genug zu verrenken. Selbst der große Aristoteles ist ja nicht immer der Gefahr entgangen, einem Vorurteil seiner Zeit zu leben oder vielleicht unter dem Eindruck ihrer hervorragendsten Schöpfungen allzu einseitig von der Betrachtung der plastischen Kunst auszugehen. Wenn es somit auch notwendig ist, jenen Kopfsprung in die eigentliche Forschung zu wagen, so ist damit noch nicht gesagt, daß ihr Leitfaden zwischen den verschiedenen Kunstgattungen immer aufs neue abgerissen werden müsse; sondern voraussichtlich wird gerade in den geschmeidigen Übergängen die Tragfähigkeit und die Haltsamkeit dieses Systems der Ästhetik sich bewähren können. Gestalt und Struktur dieses Systems würden sich mithin durchaus vom Gegenstande her, nicht aus den logischen und gewaltsamen Bedürfnissen der Darstellung ergeben.

Architektur

Hat schon die Kunst der Zeit nach keinen eigentlichen Beginn, so doch eine *Αρχή*, d. h. einen Anfang dem Wesen nach; und in diesem Anfang war die Architektur. Weil man ihrer am meisten bedurfte, weil man sie am leidenschaftlichsten und furchtsamsten begehrte, deshalb war sie am Anfang, nicht weil man nach Luxus Sehnsucht hatte oder sich überflüssige Arbeit machen wollte. Der primitive Mensch würde es wohl nicht verstehen, wenn man ihm ansinnen wollte, eine Decke zu wölben ohne das Haupt, das sie schützen soll. Möge nun dies Haupt sein eigenes sein oder das eines Dämons, dringend bedürftig ist er selber des Unterschlupfes, bedürftig ist er auch des überirdischen Beistandes. Es würde ihm keinen Sinn ergeben, nach dem Kultus weniger intensiv zu verlangen als etwa nach dem jagdbaren Wilde; denn sein Leben dünkt ihn nur geborgen durch das eine wie durch das andere. (Das Wort Luxusreligion oder Salonkultus würde jedweder ursprünglichen Sinnesart vollkommen unverständlich sein, wohin man es auch wende und drehe, wie ein Tempel ohne Bewohner und ohne Schutzfliehende.) Dabei habe ich das eigentlich Gemeinte durchaus noch nicht farbig und saftig genug ausgedrückt, wenn ich von Dach und Gewölbe spreche; denn am Anfang der Architektur steht überall nicht das freitragende und bedachte Gebäude. Am Anfang war die Höhle. Kaum ist die Höhle Unterschlupf, so wird sie auch schon künstlerisch bearbeitet und geschmückt. Bald wird sich herausstellen, warum auch Schmuck ein viel zu dünnes und zu dürftiges Wort ist für das, was der magisch schaffende Mensch hier leistet. Am Anfang der primitiven Steinzeitkunst war die Höhle, die wir eben deswegen als Keimzelle der Architektur erkennen, weil der Mensch an ihren Wänden die Heimat des Gemäldes gefunden hat, eine Heimat, die seitdem allen Gemälden ebenso ursprünglich wie wesentlich ge-

blieben ist. Am Anfang der indischen Architektur war der Höhlentempel, am Anfang des ägyptischen Kunstschaffens dergleichen; und auch da, wo der magische Kultus und der magische Glaube dem mystischen Glauben und dem mystischen Kultus mit seiner Lauterkeit und seiner offenbaren Tiefe gewichen ist, bleibt der ästhetische Zusammenhang von Gnadenstätten und Höhlen unverändert bestehen. Denn das Menschheitsgedächtnis, die Mneme der Gattung, vergißt nicht. Es sei nur kurz daran erinnert, wie das Gnadenbild von Lourdes in einer Höhle steht, wie der hl. Franziskus die Höhlen und Gräfte des Berges Alvergnas aufspürt; und es sei vor allen Dingen nicht vergessen, daß die Anfänge der eigentümlich altchristlichen Kunst in den Katakomben zu suchen sind. Damit dürfte für die Geburt der Architektur aus dem Schoße der Höhle das Grundsätzliche bewiesen sein. Die Fruchtbarkeit dieser Betrachtung ist damit keineswegs erschöpft.

Zunächst muß gefragt werden, was denn die Höhle dem primitiven Menschen in seiner magischen Haltung eigentlich bedeutet. Allererst ist die Höhle eine Welt für sich. An diesem Satze nimmt sofort der moderne Mathematiker, der moderne Logiker und der moderne Physiker Anstoß. Der Mathematiker wird sagen, daß die Höhle nicht die Welt ist, weil jeder echte Teil kleiner sei als das Ganze. Der Logiker wird erklären, daß eine Höhle bestenfalls die Welt symbolisiere, und der Physiker wird hinzufügen, daß die Höhle nicht aus sich Bestand habe, sondern aus lauter solchen Kräften, die von außerhalb eingreifen. Das alles ist ebenso richtig, wie es in diesem Zusammenhange belanglos ist; denn der primitive Mensch und mit ihm jeder Kunstfreund auch der jüngsten Gegenwart sieht in der Höhle die Welt, mit der sie magisch identisch ist. Und der vermeinte mathematische, logische und physikalische Unsinn stört hier so wenig, wie es den Physiker, der tausend und eine Nacht liest, beirrt, daß auf das Wort „Sesam öffne dich“ sich eine Höhle mit magischem Donnerhall öffnet. Seine Kritik ist dem zuwider, aber das Auge seiner Seele sieht es so. Die Höhle im Sinne der Kunst ist also die Welt; es ist nicht so, daß die Höhle die Welt symbolisiert oder abbildet oder bedeutet, son-

dern sie ist Welt. Sie ist Welt wie z. B. die Nachtlandschaft des Primitiven es auch ist. Da ist eine dunkle, schwach gewölbte Decke mit einzelnen Rissen, durch die Luft hereindringt. Die Höhlendecke hat Risse, durch die eine magische Essenz niedertaut, genau so, wie der nachtschwarze Himmel Risse hat, durch die goldenes Licht herabtrüft. Daß Licht und Luft für den magischen Menschen dieselbe Kraftessenz sind und warum sie es sind, das werden wir noch sehen. Die Höhlendecke ist also der Himmel einer Welt oder, besser gesagt, der Welthimmel. Der Boden der Höhle ist eine Landschaft, näher gesagt, eine Erdscheibe, also eben die Erde, oft genug übrigens mit Seen und Flüssen. Hier wird mancher wiederum entrüstet einwenden, daß unsere Welt mit der primitiven Welt doch nichts zu tun habe. Unsere Sterne sind keine Löcher im Himmel, sondern sehr weit entfernte und eigentümlich verteilte Materien, und unsere Erde ist keine Scheibe und unser Himmel ist keine blaue Käseglocke. Allein man möge bedenken, daß dieses sogenannte und überdies in steter Wandlung begriffene Weltbild eine sehr junge Erwerbung unserer Forschung ist, daß es sozusagen nur die Oberfläche unserer Großhirnrinde ergriffen hat und daß weder unser Blut, noch unser Traum, noch das Menschheitsgedächtnis in uns irgendwie davon berührt oder ergriffen oder gar erschüttert wurde. Unsere Augen überredet immer noch der Himmel, der ein blaues Zelt ist und der gar nicht sehr hoch über unserem Haupte sich wölbt. Unsere Füße sind immer noch davon überredet, daß die Erde eine Scheibe ist; und es stört uns nicht im geringsten, daß über die Grenzen dieser Scheibe nichts Deutliches auszumachen ist. Daher ist auch heute der lyrische Dichter keineswegs behindert, wenn er etwa von goldenen Sternennägeln spricht, mit denen das blaue Zelt man weiß nicht an was für Pfosten eigentlich befestigt ist. Nach wie vor kann die Sonne in der Tiefe des Meeres versinken wie in einem Bett, ohne daß die Sonne deswegen ausgelöscht wird oder ohne daß ein Meer verdampft. Denn so will es das Auge, denn so will es der Traum, und die wissenschaftliche Kritik hat noch niemals das Auge oder das Blut überredet. Vergleicht man im übrigen die Größe der kopernikanischen Himmels-

räume mit der Größe jener Welt unserer Träume und unserer Füße, dann verschwindet der Größenunterschied zwischen Welt und Höhle zu einem Nichts, zu demselben Nichts, welches der primitive Mensch und jeder Freund der Kunst lächelnd als eben das nimmt, was es ist, nämlich für nichts. Die Höhle vom Anfang der Architektur ist somit die Welt, ist der in die Gewalt und in die Nähe des Menschen beschworene Makrokosmos. Jedes Kunstwerk ist, das mag vorweggenommen werden, eine selbstgenugsame Welt für sich und bannt die sonst extensive Größe des Makrokosmos in ihrer intensiven Gestalt. Allein das heißt doch, die Sache nur von einer Seite betrachten; das heißt nämlich die architektonische Höhle als magisches Gebilde betrachten. Jedes schöne Ding hat aber nicht nur eine makrokosmische Struktur, sondern auch eine mikrokosmische.

Die Höhle ist dem primitiven Menschen wahrlich mehr als eine beschworene Welt; ist sie ihm doch Zuflucht, ist sie ihm doch Geborgenheit, ist sie ihm doch Quelle des Lebens. Der moderne Mensch der Zivilisation, gepanzert und bewaffnet, hat meist von seiner Umwelt weder des Tages noch zur Nacht irgend etwas zu befürchten. Und doch leben auch in seinem Blute noch alle die grauenhaften Schrecken, ja Todesängste und Entsetzenskämpfe, deren fast alltägliche Beute der Urmensch gewesen sein muß. Oder warum geht jedes Kind durch die Phobien seiner Nächte hindurch, warum erschrickt es plötzlich tödlich vor irgendeinem großen goldenen Mond, der unvermutet eine Landstraße herabzurollen droht, und warum schüttelt gelegentlich panischer Schrecken den ergrauten und erfahrenen Jäger, wenn unerwartet neben ihm der harmlose und fluchtbereite Rehbock schreckt? Warum redet noch heute jedes Nachtgeräusch lauter und eindringlicher und warnender zu unserem Ohre, warum werden wir noch heute bleich, wenn irgendein kleiner Zweig im Walde knackt? Nicht, weil wir Grund zur Furcht hätten, sondern weil das Gedächtnis der Menschheit nichts vergißt, auch nicht die immer erneuten Todesängste des wehrlosen und klügsten Geschöpfes, das der Mensch manches Jahrtausend vor seinem Siege über das Tier und vor

der Unterwerfung der Scholle gewesen ist. Dem Menschen, der sozusagen im aufgesperrten Rachen des Todes lebte, war die Höhle alles dies; nämlich eben Zuflucht, Geborgenheit, Frieden, Rettung, Quelle des Lebens.

Als kleines Anzeichen altübererbter Höhleninstinkte kann man die Spiele der Kinder betrachten, die sich überaus gerne unter Tischen verkriechen oder Höhlen in ihren Gärten anlegen. Neuerdings ist mir aufgefallen, daß, wenigstens im Rheinland, die Kindersprache noch heute Höhle und Asyl identifiziert, indem jener Ort im Spiel, wo man sich freischlagen kann, also Asyl genießt, als Höhle bezeichnet wird. Spielen wir mit oder ohne Höhle, diese Frage kann man wohl hören.

Mit dem allen ist nun die mikrokosmische Struktur der Höhle keineswegs ausreichend beschrieben, auch diese Worte sind noch zu dünn, zu dürftig und zu blutleer. Vergessen wir doch nicht, daß die Umwelt des primitiven Menschen selbst lebendig ist, es gibt ja für ihn keine Physik anorganischer Materien, weil seine Weltanschauung ihn mit der Überzeugung durchdringt, daß alle von der heutigen Logik und Physik vorgetragene Sätze lächerlich abergläubisch sind. Ihm gilt der Satz der Identität wenig; denn nach seiner Meinung kann ein Mensch mit einem Leopard oder mit einem Baume identisch sein. Ihn würde der Satz von der Erhaltung der Materie höchst wunderbar dünken; denn seine Materie, sichtbares Holz etwa, verwandelt sich in der Flamme zu dem Nichts, in das auch die Flamme verzuckt. Was uns subjektive Eigenschaft, ist ihm objektive Substanz, so das Licht, die Wärme, die Kälte, die Farbe, das Wort als Klangleib. Wo wir notwendige Abhängigkeit sehen, wie zwischen Zeugung und Geburt, vermutet er Zufälle. Wo wir Verknüpfungen leugnen, behauptet er solche beharrlich als notwendig; so vertreibt Trommelschlag die Mondfinsternis (jedesmal tut sie es „erfahrungsgemäß“). Die waltenden Kräfte selbst sind lebendig und geisterhaft beschwörbar. Wort und Wunsch beeinflussen sie aufs gewaltigste (wie im Märchen). Fühlende Wesen sind sie. Der blaue Himmel ist heiter, der milde Mond segnet die Wüste. Vor allem ist alsdann die Erde lebendige

und gebärende Mutter. Keine Theorie der Materie modernen Stils stört hier; denn solche Gespenster wie Atome und Moleküle werden nicht geglaubt, wo Spuk so real ist wie uns die Funkentelegraphie. Uns hat die Technik uralte Zauberwünsche erfüllt; dafür lebt uns aber die Erde nicht mehr, und tot sind uns alle Sterne. Lange Zeit gilt den Urjägern die Ernte als weibliche Arbeit, als Geburtshilfe; Unkeuschheit wäre es, wollte der Mann ackern. So befruchtet der Vater Nil die empfängliche Scholle Ägyptens, die ihm dann reichen Fruchtsegen bringt. Also ist die Höhle ernstlich Mutterschoß. Übrigens ist diese kraftvolle und edle Vorstellung auch da nicht aufgegeben, wo mystisch lautere Religiosität im Gleichnis kunsthaft und urmenschlich spricht. Die Kirche erscheint als die Mutter der Menschheit. Niemand kann Gott zum Vater haben, der nicht die Kirche zur Mutter hat, meint das augustinische Gleichnis. In den Schoß der Kirche kehrt der reuige Sünder zurück.

Bedenken wir nun, daß dem Kinde und dem Urmenschen jedes Einschlafen ein oftmals süßes Ersterben in tiefe Ohnmacht, jedes Aufwachen eine Wiedergeburt zu einem neugegenwärtigen Leben ist, so verstehen wir wohl, daß er abends in den Schoß der Mutter Erde flüchtet, um daraus dem neuen Lichte wiedergeboren zu werden. Tief im Menschen haftet der Sehnsuchtswunsch, sich aus der Gefahr wiederum im Schoß der Mutter zu bergen. Wir wissen, daß der sterbende Kämpfer mit dem letzten Seufzer nach der Mutter ruft. So ehrwürdig ist das Gleichnis der Wiedergeburt, daß es der reinste Mund geweiht hat. Da leuchtet vor manchen das Wort der Evangelien, wo gefragt wird: ist es denn möglich, daß ein Mensch wiedergeboren werde, ist es denn möglich, daß er zurückgehe in den Schoß der Mutter? Was dem schwer verwundeten Soldaten der magisch erhoffte Schoß der Mutter, das ist die Höhle dem täglich in Todesgefahr schwebenden und oft genug verwundeten Urmenschen, nämlich in diesem nunmehr vertieften Sinne Zuflucht und Quelle eines urmächtig erneuerten Lebens. Nun ist es vielleicht doch gelungen, eine etwas tiefere Begründung zu finden für all den unnennbaren Schauer und für alle Stimmungen weihevoller Geborgenheit, die den Menschen noch stets beim

Eintritt in eine große Architektur umfassen hat. Das Menschheitsgedächtnis vergißt weder die Schauer noch das Urbehagen der Höhlenvergangenheit. Daß die Höhle behaglich ist, versteht sich nach allem Gesagten von selbst, warum aber ist sie schaudervoll? Nun, weil die Zuflucht in den Mutterschoß, weil die Rückkehr zu den Quellen des Lebens etwas wie eine Aufhebung der Zeit, etwas wie die Umkehr ihrer Bewegung bedeutet, mehr, weil jedes erotische Geheimnis auch von Schauer umgeben ist. Das erklärt sich schließlich aus der tiefinnersten Verwandtschaft von Tod und Liebe.

Der hochzivilisierte Mensch, dessen überwiegende geistige Interessen, ja sogar Selbsterhaltungsinteressen individualistischer Natur sind, vergißt leicht die Tatsache, daß alle organischen Zellen, die seiner bloßen Erhaltung und seiner technischen Energieumsetzung dienen, nicht die lebendigsten sind, sondern eben das Gefüge aller arbeitsteiligen und deswegen sterbenden Zellen, die keine Keimfähigkeit zur Zeugung mehr in sich tragen. Vom höheren Tiere bleiben Leichen übrig, eben jene arbeitsteiligen Zellen. Diese überleben in ihrer individuellen Existenz einige Zeit lang die Akte der Zeugung, überleben die Hochzeit. So sehr dies in der Bestimmung des Menschen liegt, so sehr alle höhere Kultur nur durch das Überleben des „Leichnams“ möglich wird, so wenig ist dies im Sinne der sogenannten bloßen Natur. Wo ein Wesen nur der Gattung und durchaus nicht seiner individuellen Entfaltung lebt, da demonstriert ihm die Natur jederzeit in ihrer stummen und deswegen brutalen Sprache die Überflüssigkeit seines Überlebens. So etwa, wenn sie manchem Schmetterling die Nahrungsaufnahme beschneidet, so wenn sie die Drohnenschlacht in Szene setzt, so wenn sie manches Heuschreckenweibchen veranlaßt, nach geschehener Hochzeit das Männchen aufzufressen. Gedenken wir nur einen Augenblick der Tatsache, daß für die Protistenzelle Tod und Hochzeit der einzige Akt einer einzigen Zeitspanne ist, so werden wir uns nicht mehr wundern, wenn überall da wo Eros die Fackel hochhebt, auch Thanatos bereit steht, um sie umzudrehen und auszulöschen. Wenn auch die Menschenmutter normalerweise nicht

an ihrem Kinde stirbt, so erinnert doch Schmerz und Gefahr der Geburt sie jederzeit höchst eindringlich an die untrennbare Verbundenheit von Tod und Liebe und weckt in ihr alle Schauer des Todes in dem Augenblicke, wo sie das neue Leben den magischen Essenzen der Luft und des Lichtes schenkt. Daher ist eben der Mutterschoß der Ort der Geborgenheit und des Schauders. So auch die Höhle. Wenn der Zivilisationsmensch von diesem Schauer der Höhle nichts weiß, so liegt das nur daran, daß er niemals in unpräparierte Höhlen des Gebirges kletternd und forschend eingestiegen ist; sonst wäre er in den unverkennbaren Dunstkreis und Bannkreis eingetreten, wo das Urbehagen und der Urschauder der bauenden Menschheit sich mischt. Nur angemerkt sei, daß die Volkssprache, wo sie bekannte Höhlen benennt, das drastische Gleichnis sehr häufig gebraucht.

Die Höhle, so hatte es sich gezeigt, ist Mutterschoß der Erde und hat als solche die Urfunktion einer Zuflucht. Zuflucht ist von da aus die große Architektur sakralen Stiles jederzeit geblieben. Das Asylrecht der Kirchen und Altäre ist im Rechtsbewußtsein der mittelalterlichen Menschheit durchaus lebendig, so daß Verhaftung auf den Stufen einer Kirche oder gar der Mord vor dem Altare als besonders abscheulicher Frevel gilt. Man mag sich etwa daran erinnern, welche Rolle gerade das Martyrium vor dem Altare unter den Schwertern von Rechtsdienern in der Legende des hl. Thomas Becket spielt, und auch heute noch würde das Gefühl sogar eines Skeptikers sich dagegen sträuben, einen Menschen aus dem Asyl eines Heiligtums gewaltsam herauszureißen; sicher könnte er dabei auf den Widerstand des Volkes und selbst seiner Schergen rechnen.

Jetzt, wo wir die magischen und die erotischen Wurzeln der architektonischen Kunst einigermaßen bloßgelegt haben und auf den Ursprung von ästhetischer Weihe und von Schauer gleichermaßen gestoßen sind, verstehen wir es vielleicht besser, wenn jemand sagt, die architektonische Höhle sei die in den Mutterschoß der Erde beschworene Allwelt. Wenn wir diese Zauberformel für die Keimzelle der Architektur recht verstehen und auslegen, dann werden wir auch von der hohen Architektur

aller Stilarten mehr erfahren, als aus manchem voreiligen Experiment und aus manchem klügelnden Kommentar dazu.

Vor allem weiteren sei noch des wichtigen Befundes gedacht, daß auch in der freistehenden Architektur die Höhle gerne ihren Platz findet. So enthält z. B. die ägyptische Pyramide in ihrem Innern ein System von Höhlengängen, das durchaus verwandt ist mit den Gängen der ägyptischen Tempelhöhle. So enthält auch die christliche Architektur das unterirdische Gemach ihrer Kirchen, ihre enge Höhle mit drohend niedrigen Gewölben, nämlich die Krypta, wo der einsamste Schmerz zu Tode getroffener Seelen sich verbergen, sich geborgen fühlen kann. Nicht nur in diesem Sinne ist die Krypta und sind die unterirdischen Gelasse der großen Architekturen Zuflucht des Sterbenden, sondern die untrennbare Koppelung von Liebe und Tod, leiblicher Geborgenheit und Todesgeborgenheit zeigt sich ja architektonisch schließlich darin, daß die große Architektur Grabarchitektur ist. Wer über dem Boden der Krypta steht, geht auf Gräbern. Die Speyerer Krypta ist Kaisergrab, wie denn überhaupt die Bodengelasse der Kathedralen Sarkophag an Sarkophag bargen. Es ist nicht nur seit den Katakomben christliche Gepflogenheit, die Höhle und die große Architektur, ja den Altar in der großen Architektur als Grabstätte auszubilden; sondern die im Berge bergende Höhle bildet auch in der ägyptischen Kunst die Grabstätte. Wir kennen die Grabhöhlen der Pharaonen, und je mehr wir die Eingeweide der Erde durchforschen, um so mehr Höhlengräber finden wir.

Daß die Architektur eines siegreichen Kultus mit ihrem eigentümlichen Stil sich mit Vorliebe über der untergegangenen Architektur des überwundenen Kultus lagert, daß sich Höhle über Höhle, Grabschicht über Grabschicht legt, hat man an vielen Zentren großen Bauwillens zu beobachten immer wieder Gelegenheit. Die Schliemannschen Ausgrabungen in Troja haben nicht weniger als sieben solcher Schichten gezeigt, und allein die jüngste Ausgrabung im Bonner Münster hat unter der christlichen Krypta nicht weniger als drei Schichten von Kultgräbern und Kultdenkmälern bloßgelegt. Wie zu Füßen des Evangelisten das dämonische Tier früherer Kulte zum Attribut herabsinkt,

wie die Madonna ihren Fuß auf die Mondsichel der Artemis setzt, so triumphiert das Kunstwerk des siegreichen Stils in aller Naivität über das Kunstwerk des untergegangenen, wobei oft die allerreizvollsten Formen entstehen. In den Stein schreibt also das Gedächtnis der Menschheit seine Spuren ein; aber auch in den volkstümlichen Namen für Kirchen drückt sich die Unvergeßlichkeit der Menschheitsmeme aus. Man braucht ja nur an solche Bezeichnungen wie „Maria im Kapitol“ zu denken. Vielleicht noch deutlicher sagt das Gemeinte: *Maria sopra Minerva*.

Vielleicht verfolgen wir ein wenig die Einsicht, daß jede große architektonische Decke, insonderheit aber das Gewölbe, ein Himmel ist. Man weiß jetzt schon besser, was hiermit gemeint ist. So ist es gewiß kein Zufall, daß die ägyptische Tempeldecke mit Sternen dekoriert ist, ebenso wie viele Gewölbe romanischer und gotischer Kirchen. Daß diese Decke der Himmel ist, das zeigt die ägyptische Architektur dem Auge mehr als der Reflexion dadurch, daß sie diesen Himmel auf die zarteste und duftigste Blüte lagert, auf die Lotoskapitelle nämlich. Keinen anderen Druck vermöchte ja die Lotosblume zu ertragen, es sei denn den Druck des Himmelsgewölbes, das etwa in einer abendlichen vom Mondlicht verschwommen durchschienenen Dämmerung sich bis auf sie herabsenkt. Wer gesehen hat, wie die rasch verblühenden Abendfarben eines arabischen Himmels auf die Kronen der Palmen heruntersteigen, so daß die Säulen des Palmbaumes den liebend sich senkenden Himmel anmutig tragen, der weiß auch, warum so viele Säulen des Altertums außer der Lotosblume das Palmettenornament zeigen. Es kann eben nur eine Himmelsdecke sein, die auf Lotosblumen oder Palmettenblättern oder sonstigem pflanzlichem Geranke schwebend lagert. Und diese Kapitelldekorationen haben sich ja bis in die Barockarchitektur hinein in mannigfacher Abwandlung erhalten. Gerade weil die Decke der großen Architektur himmelhaft ist, deswegen sucht sie immer und immer wieder die Wölbung und verschmäh't, wo irgend sie kann, die gerade Decke. Selbst diese aber bemalt sie gerne mit Sternen oder je nachdem mit Wolken. Von ihrem Höhlenursprung her

haftet der großen architektonischen Decke zunächst die Form des Tonnengewölbes an, die wegen ihrer Höhlenhaftigkeit am stärksten den Eindruck der Geborgenheit, der Geschlossenheit, der friedlichen Ruhe erweckt. Unaufhaltsam aber zeigt die große Architektur das Bestreben, die ja schon im Stein gegebene Höhlenhaftigkeit zu verlassen und der Form des Himmelsgewölbes sich anzunähern. Dadurch entsteht die Übergangsfigur des Kreuzgewölbes, das besonders in der Gothik so sehr beliebt ist. In der Tat wirkt das Kreuzgewölbe sofort weniger bergend als schwebend. Jedoch befriedigt auch das Kreuzgewölbe den letzten Schöpferdrang der großen Architektur nicht, sondern als die vollkommene, immer wieder gesuchte letzte Form der Überwölbung erscheint die Kuppel. Eigentlich überall da, wo die Architektur ihr letztes Wort spricht, schafft sie die Kuppel. Es genügt, wenn man etwa an die Hagia Sofia, an die Kuppel des Brunelleschi in Florenz und an die Kuppel der Kuppeln erinnert, die Michelangelo über Sankt Peter gewölbt hat. Nicht umsonst spricht man von dem Kuppelhimmel oder der Himmelskuppel. Daß die Kuppel eine ästhetische Himmelsbeschöpfung ist, lebt stets besonders im Blute des Correggio, der die beiden Kuppeln zu Parma mit den Wolken und dem Blau des Himmels, mit dem Goldlicht der Sonne und dem Goldlicht der Gnade übermalt hat, und der das ganze himmlische Ingesinde auf den Wolken seiner Kuppel geradenwegs in die Kirche hineinschweben läßt; was ihm dann mancher Barockmaler gelegentlich auch mit mehr Kunstfertigkeit als Kunst nachzutun versucht hat. Andererseits hat das Menschheitsgedächtnis im architektonischen Genius auch niemals vergessen, daß diese Himmelsdecke von der Höhlendecke des Gebirges herkommt, die natürliche Höhlendekoration ist der Stalaktit aus Tropfsteingerinnsel. Der Stalaktit kommt als beherrschende Dekorationsform in vielen maurischen Gewölben vor. Er wird dort um so lieber angewandt, als der Koran die malerische Dekoration auf das rein Ornamentale beschränkt. Allein auch die gotische Architektur kennt den Stalaktiten; und zwar besonders in der Form des sogenannten schwebenden oder hangenden Schlußsteins. Angemerkt werden darf, daß die Muschel, die gelegent-

lich natürlicherweise in Höhlenwandungen sichtbar wird, auch stets eine beliebte Dekoration kleinerer Halbkuppelwölbungen, Fensternischen und dergleichen bildet.

Keine Kunst wird es sich auf die Dauer gefallen lassen, mit vorgefundenem Material zu arbeiten. Sobald vielmehr die Technik dem schöpferischen Willen angemessen sein wird, unternimmt es der Architekt, statt die vorgefundene Höhle zu schmücken und so sich als Gebilde anzueignen, die Höhle selbst bildnerisch zu schaffen, will sagen, die freistehende Architektur zu gestalten. Dabei ist es keineswegs gleichgültig, aus welchem Material er dies tut. Denn schließlich hatten die Wände der Höhle die dämonischen und magischen Kräfte in sich gebannt enthalten. Und vielleicht war durch Malerei und Schriftzeichen die zauberkräftige Quintessenz in ihnen noch mehr verdichtet worden, so daß nur der Stein aus dem Schoße des Gebirges, der Haustein, als echtes Material auch der freistehenden Architektur angesprochen werden darf. Der Haustein, der Block aus dem lebenden Felsen, ist also der erste architektonische Fetisch. Wir werden den Block aus lebendem Felsen später auch als plastischen Fetisch wiederfinden. Echt sein heißt im tiefsten Sinne nicht nur, ein Material unverhüllt als das zeigen, was es an sich ist, sondern die magischen Kräfte, die in das Material gebannt und beschworen sind, unverletzt erhalten. In zweiter Linie kann als echtes Material freistehender Architektur der altehrwürdige Ziegel gelten, der, wenn auch nicht aus dem Schoße der Erde, so doch aus ihrem mütterlichen Leibe gewonnen ist. Übrigens darf man nicht verkennen, daß für die Magie ackerbautreibenden Volkes auch der Ackerboden als fruchtbarer Schoß der Erde betrachtet wird, so daß innerhalb solcher Kultur auch der Ziegelstein als vollgültiger Fetisch, d. h. als echtes architektonisches Material gewürdigt werden kann. Daher kann es nicht Erstaunen wecken, daß beide Materialien in überraschend wohl abgestimmtem Zusammenklang in der ägyptischen Architektur angewendet werden, wo der Haustein aus dem Randgebirge ebenso sehr zur Verfügung steht wie der Lehm aus dem Mutterboden der vom Vater Nil immer wieder befruchteten Äcker. Pylonen und Pyramiden können

so als Lehmwerk aufgerichtet oder aus Ziegeln in ihrem inneren Gefüge gemauert werden, wobei allerdings niemals verabsäumt wird, auch solches Ziegelwerk mit Hausteinen zu bekleiden, zu krönen oder wenigstens zu schmücken. Wie sehr dabei die architektonische Form durch das Gefüge echten Materials mitbestimmt wird, zeigen die Pylonen, die zum Teil den natürlichen Böschungswinkel aufgeschütteten Erdreiches angenommen haben. So vielerlei, von der Materialwahl angefangen bis zur Wölbung der Kuppel, erklärt sich aus der Höhlenherkunft in der Architektur. Ohne diese Erklärung zu überspannen, kann man sogar noch einen Schritt weiter gehen und darauf hinweisen, daß auch die freitragende Säule nicht ohne Merkmal der Höhlenherkunft ist: denn in der Tropfsteinhöhle selbst bildet die Natur die Tropfsteinsäule vor, die sich nach unten verzüngt. In diesem Zusammenhang ist es immerhin merkwürdig, daß z. B. die frühkretische Architektur Holzsäulen aufweist, die sich nach unten verzüngen, obgleich doch der Wuchs des Baumes auf die umgekehrte Verzüngung hinweisen würde. Trotz dieses Ursprungs der Steinsäule aus der Steinhöhle kann nicht verkannt werden, daß die Säule der großen Architektur vom Baume her beeinflußt ist. Nicht eben wunderbar ist dies, wenn man sich nur überlegt, daß für den Menschen des Urwaldes, übrigens auch für den Menschen der Wüste, der Himmel, insonderheit der Abendhimmel, auf den Wipfeln der Bäume ruht. Die erklärende Psychologie würde vielleicht versucht sein, dieses „ruht“ durch ein „zu ruhen scheint“ zu ersetzen. Allein Tatsache ist eben doch, daß unser Auge überredet ist, den Himmel auf den Wipfeln der Bäume ruhen zu sehen; und wenn es auch jemandem beliebt, diesen Anblick für Schein zu erklären, so fährt doch dieser Schein fort, höchst eindrucksvoll zu scheinen. Das ist für die künstlerische Bildnerie weit entscheidender als sämtliche konstruktiven Erklärungen der analytischen Psychologie. Weil die Höhle der Makrokosmos ist und weil die freistehende Architektur nicht aufhört, der beschworene Makrokosmos zu sein, darf auch der Himmel, will sagen das Gewölbe, in der großen Architektur nicht aufhören, auf Säulen, nämlich auf den Bäumen zu ruhen.

Der Übergang der Betrachtung von der Höhle zum Walde, von Stalaktiten und Stalagmiten zu Bäumen ist übrigens für den primitiven Menschen bei weitem nicht so jäh und so gewaltsam wie für den modernen; denn für den Urmenschen ist der Urwald auch nichts anderes als ein Labyrinth von mannigfachen Höhlen, Höhlen unter Wurzeln, Höhlen unterm Schlinggewächs, Höhlen unter unabsehbar hohen Wipfeln. Dies alles bildet sich auch in späten Architekturen fortwährend ab. Wie viele Gewölberippen der Spätgothik haben nicht verästelte Formen angenommen, wie viele Blattrippen wiederholen dies Ästenspiel nicht dekorativ an Kapitellen. Wie viele vegetative Bestandteile sind nicht schließlich in die Ornamentik der freistehenden Architektur übergegangen. Und zwar sind es ja mit Vorliebe die Blätter und die Früchte und die Zweige der Bäume, die so manchen Giebel, so manche Dachkante, so manches Portal schmücken. Ist also auch der Wald eine Höhle, so steht natürlich nichts im Wege, daß die Säule als tragendes Gebilde des Waldhöhlendaches ihren Einzug in die freistehende Architektur nehme, die Säulen und die mannigfachen Gefüge aus Ästen und Rippen, aus denen z. B. die Säulenbündel und die sogenannten Dienste der Gothik sich zusammensetzen. Vom Baume her hat die Säule auch das sich nach oben verjüngende, mit der Eigenlast abnehmende Gefüge bekommen. Daß die Maserungen brüchiger Rinden in den Kannelierungen vieler Säulen wiederkehren, lehrt oft ein einziger Blick. Will man auf die mikrokosmisch erotische Seite des architektonischen Problems eingehen, so darf kurz daran erinnert werden, daß Säule und Obelisk in der alten Magie zu jeder Zeit als erotisch-magisches Symbol gebraucht wird, wovon ein einziger Blick nach Indien und Java jederzeit überzeugen kann. Soviel etwa über den magischen Ursprung der Innenarchitektur.

Die Formen der Außenarchitektur müssen, wie sich versteht, etwas anders begründet werden. Die Höhle bohrte sich in den Berg, ohne dessen naturgegebene Außengestalt, wenn man etwa vom Portal absieht, zu verändern. Die Außenarchitektur entsteht in demselben Augenblick, wo der Künstler nicht nur die Höhle, sondern den Berg als solchen zu schaffen hat. Schließ-

lich wird sich uns bei alledem doch der Punkt entdecken, wo die Struktur der Außenarchitektur mit der Struktur der Innenarchitektur sich zum Wohlgefallen berührt. Der erste Berg, der ersichtlich als Kunstberg geschaffen wird, ist die Pyramide. Ursprünglich steigt sie wie das Gebirge in Stufen und Terrassen auf. Erst später stilisiert Ägypten diesen Berg zu jener Form, die uns von den klassischen Pyramiden her geläufig ist. Diese klassische Pyramidenform beschwört nicht nur die Gestalt des Berges, die ja meist gestuft und terrassiert erscheint, sondern sie beschwört von neuem die makrokosmische Gestalt des Himmels. Der moderne Mensch wird freilich sogleich einwerfen, daß der Himmel doch sanft gewölbt sei und nicht in eine Spitze auslaufe und daß man ihn nicht ebensowohl als Kuppel wie auch als Zelt betrachten könne. Aber hier wie überall in Sachen der Ästhetik herrscht nicht die Logik am falschen Ort, sondern die magische Analogie, die gestattet, dasselbe Ding unter tausend und einem Gleichnis Gesichtspunkt zu benennen, d. h. zu beschwören. Mit derselben Unbefangenheit, womit der Dichter des Hohen Liedes seine Freundin bald mit einem Tempel, bald mit einer Schafherde vergleicht, betrachtet der Architekt den Himmel bald als Kuppel, bald als Zelt. Dies darf man ihm so wenig verwehren, wie man dem lyrischen Dichter verbieten darf, in einem Gedicht den Himmel als Kuppel, in einem andern als Himmelszelt zu besingen. Das Gleichnis vom Zelt des Himmels ist bekannt genug, und dem Menschen der Wüstenlandschaft ist es von jeher geläufig gewesen, sein Zelt, nämlich seine tragbare Höhle, mit dem kleinen Himmel seines Glückes auf seine Wanderungen mitzunehmen. Das Zelt aus gewebtem Stoff ist ja auch eine Kunstform und nicht nur von primitiven Völkern, sondern auch von hochkultivierten oft mit wunderbarem Reichtum, ja mit luxuriösester Verschwendung ausgestattet worden. Man denke etwa an die Prunkzelte der Renaissance-Condottieri oder an die vielleicht noch großartigeren Gewirke der türkischen Sultane auf ihren Heereszügen. Selbst wo das Heiligtum sich auf die Wanderschaft begibt und es unmöglich wird, es in einer Höhle zu belassen oder schon in einem Tempel unterzubringen, schafft man ihm ein Dach in Zeltgestalt. Die

Geschichte hat uns das Beispiel der Bundeslade aufbewahrt, die in einer Zeltpyramide die Wüstenwanderungen Israels mitmacht, um dann unter dem Dach des Tempels untergebracht zu werden. Nun ist das Zelt, architektonisch gedacht, durchaus nichts anderes als ein Dach, das bis auf den Boden herabreicht. Wenn man das einmal gesehen hat, so fällt einem sofort auf, daß mit der Pyramide, also mit dem in Steinarchitekturgestalt heraufbeschworenen Himmel das Dach gegeben ist, in dessen Form der Kunstberg nunmehr die Höhle deckt, die Höhle und ihr Labyrinth, das der Ägypter in seine Pyramiden zu wühlen sich beeilt. Die Steinzeltform, die Form des Daches beschwört dem makrokosmischen Himmel, das Himmelszelt in dauerhaftes Gebilde; die Pyramide tut dies viel intensiver, viel sinnfälliger als die heutigen Reste es uns erweisen. Wir müssen uns ja daran erinnern, daß die vollendete Pyramide keineswegs der Ziegel- oder Felsblockhaufen gewesen ist, als der sie uns heute erscheint. Vielmehr war die große Pyramide vom Fuße bis zur Spitze mit polierten Hausteinplatten aus härtestem Gestein bedeckt. Diese Platten sind alsdann später von einem kleinen und habgierigen Geschlecht gefunden und in kleinen und nebensächlichen Bauten eingemauert worden. Nebenbei gesagt, man bewundere einmal die gewaltige architektonische Technik, die es den ägyptischen Baumeistern erlaubt hat, so ungeheure Flächen gleichmäßig eben zu polieren und schier fugenlos zu bedecken. Wir können uns leicht überlegen, wie viel Kunst und Geschicklichkeit notwendig gewesen sein muß, um hier nicht zu scheitern. Und ich glaube, daß unsere größten Konstrukteure erzittern würden, wenn man ihnen eine solche Aufgabe stellen wollte, für die allerdings zu ihrer Beruhigung kein Geld vorhanden ist. Das ist keineswegs gesagt, um die großartigen Konstruktionsleistungen der Gegenwart herabzusetzen, sondern nur, um wieder einmal darauf aufmerksam zu machen, daß es in der Kunst wohl einen Stilwandel, aber keinen sogenannten Fortschritt geben kann. Nehmen wir nun unsere Phantasie zusammen und stellen uns einmal das Gebilde der von allen Seiten spiegelglatt abgedeckten und polierten Pyramide vor, deren Besteigung so schwierig gewesen sein

dürfte wie die der berühmten Glasberge im Märchen, so sehen wir, daß der leuchtende, fast nie bedeckte Himmel Ägyptens sich in diesen Zeltflächen spiegelt und abbildet und so kraft einer unerhörten Lichtmagie in die flimmernde Pyramide hineinbeschworen ist. Es wäre kaum eine rhetorische Übertreibung, wenn man in diesem Sinne die Pyramide als ein Dach des Himmels oder ein Dach der Welt bezeichnen würde. In dem Augenblick, wo wir diesen Namen „Dach der Welt“ aussprechen, erinnern wir uns, daß bereits seit Urzeiten eines der höchsten Gebirge dieser Erde als Dach der Welt bezeichnet worden ist (Pamir). D. h. der primitive Mensch zeugt dafür, daß er das Dach in der Bergform zu sehen vermag; demnach hätte in der Tat auch die Außenarchitektur, die mit dem Dach anfängt, und zwar mit einem himmelspiegelnden Dache der weltbedeutenden Pyramide, ihren Ursprung aus dem Gebirge mit seinen Höhlen. Noch heute hat für unsere naive Witterung das tief herabhängende Dach (man denke etwa an die Bauernhöfe der Heide) etwas ungemein Bergendes. Dabei ist es vielleicht mehr als ein Wortspiel, ist es im Sinne der magischen Analogik gesprochen, wenn man daran erinnert, daß der Berg und das Bergende einerlei Wurzel hat. Mit der Ausgestaltung des Daches über dem Gewölbe ist die außenarchitektonische Gestalt gegeben. Die große Architektur hat lediglich noch die Aufgabe, die Innenstruktur der Decke über den Säulen oder des Gewölbes über den Säulen nach außen hin sichtbar zu machen. Dies tut sie, indem sie das Dach verkürzt, die Säule oder den Pfeiler auch außen enthüllt und da, wo sie die bergende Wand nach außen hin ziehen will, die Zwischenräume zwischen den tragenden Pfeilern der Gewölbeflächen ausmauert.

Überall zeigt dabei die große Architektur nicht der Reflexion, sondern unmittelbar dem Auge durch ihre Formgebung, daß in der Tat das System von Gewölben und Dach auf den Pfeilern oder Säulen lastend ruht. Denn so sehr auch Gewölbe und Dach ihrem makrokosmischen Ursprung und Gehalt nach Himmelsabbild sind, so wird doch die Kunst niemals vergessen, daß ein echtes Gewölbe aus Stein und die echte Bedachung wenn nicht aus Haustein so doch aus Ziegeln besteht. Haustein und Ziegel-

gefüge sind nun aber einmal schwer, und das soll man nicht nur wissen, sondern auch sehen. In diesem Sinne betont die Architektur die Kraft der Pfeiler oder die Tragsamkeit der Säule. Die griechische Säule nimmt sogar, um dies zu versichtbaren, eine ganz bestimmte Verjüngungsform an, die mit dem technischen Begriff der Entasis bezeichnet wird, und die unmittelbar besagt: auf mir lastet. Goethe selbst hat mit aller Feinheit in seiner Schau die Säule und das Dach als die Wahrzeichen der klassischen Architektur bezeichnet. In ganz eigentümlicher, ja romantischer Weise hat die Gothik die Last ihres Spitzgewölbes, deren Seitenschub, versichtbart durch ihr gewagtes System der Strebepfeiler, der Schwibbogen und der Phialen.

Betrachtet man das architektonische Kunstwerk so, dann ergibt sich nirgends ein willkürliches Nebeneinander von echtem Material, notwendiger Form und tiefem Gehalt, sondern überall sind diese drei Komponenten des schönen Gebildes in sich eindeutig und unauflösbar zu weltbedeutender Gestalt von Menschenhand ineinandergeschmiedet. Kulturhistorisch ist dabei auf folgendes hinzuweisen: solange der aus der unverlierbaren magischen Haltung schaffende Künstler religiös in magischem Aberglauben befangen ist, überwiegt in seiner Kunst die Lichtlosigkeit und der Schauer. Weicht der magische Aberglaube der mystischen Religiosität, dann wandeln die dafür symbolischen Formen sich in die leuchtend klassischen. In dem Augenblick, wo der allgemeine Glaube von einer Kulturkritik zersetzt wird, hört auch die große Architektur auf. Die negativistische und zersetzende Kritik greift nämlich nicht nur den religiösen Glauben als solchen an, sondern sie zerstört auch die magische Haltung und damit die künstlerische Schöpferkraft. An Stelle des frei gewachsenen Stils mit seiner ungezwungenen, aber starken Bindung tritt eine bizarre und leere Manieristik. Aus skeptischer Bescheidenheit und liberaler Behaglichkeit ist noch niemals ein großes architektonisches Kunstwerk entstanden. Wenn wir heute wieder beginnen, auf ganz anderer Grundlage große Architektur zu schaffen, so liegt das nicht daran, daß die Technik, der sie entstammt, eine behagliche und kleinbürgerliche Angelegenheit ist, sondern daran,

daß technisches Wagnis sich immer mehr als dämonisch und gefährlich herausstellt. Es ist immerhin kein Zufall, daß die Technik von dem Augenblick an künstlerische Formen zu schaffen beginnt, wo sie die alten Traumwünsche der magischen Menschen zu erfüllen beginnt. Was alle fliegenden Teppiche und Zauberpferde aus Tausend und eine Nacht nicht vermögen, das leisten die magischen Vögel des Flugzeugs mit ihrer nicht zu leugnenden Schönheit. Ja, wenn anfangs gesagt wurde, es liege außerhalb der modernen Physik, an einen Berg zu denken, dessen Pforten sich auf die Worte „Sesam öffne dich“ hin auf-tun, so ist selbst dies im 20. Jahrhundert nicht mehr ganz ernst zu nehmen, da ja ein Techniker sich gern bereit erklären würde, ein unterirdisches Gewölbe zu bauen, dessen gewaltige äußere Pforten sich auf ein vereinbartes Zauberwort hin gehorsam auf-tun würden; ein Schauspiel gäbe das, welches gewiß nicht ohne ästhetischen Reiz zu sein brauchte, sobald wir nur unseren Sinn geziemend umgestellt hätten. Daß auch die Wirtschaft Kräfte dämonischen Ausmaßes entfesselt, ist uns heute bereits geläufig; kein Wunder also, wenn sie künstlerische Berge aus Beton und gewaltige Architekturen aufbaut, die viele Geheimnisse der Wirtschaft und der Technik in ihren schmucklos aufrichtigen Formen bergen. Auch hier berühren sich die Extreme, soweit der Weg vom einen bis zum andern gewesen sein mag; das wird noch deutlicher sichtbar werden, wenn sich herausstellt, daß im Grunde nur wenige Formen der großen Architektur möglich sind. Daß es so wenige sind, liegt eben daran, daß große Kunst niemals von der Willkür des Einfalles, sondern nur von dem unerbittlichen Gebot der Idee heraus bestimmt sein kann.

Will der Betrachter der schönen Gebilde eines tieferen Blicks genießen, verlangt er die feineren Geheimnisse der Ästhetik zu entschleiern, wünscht er des kostbarsten Gehalts streng-reiner Form innerlich ansichtig zu werden, dann muß er sich erkühnen, die Gebilde erwachsen aus der echten Mystik lauter Glaubens scharf und untrüglich zu unterscheiden von den Gestalten entstanden aus magischem Aberglauben. Solches wäre spielend zu leisten, wäre und bliebe nicht die schöpferische und empfängliche Haltung des künstlerischen Menschen die magische — auch dann wenn der Künstler und seine Gemeinde längst mystischen Glaubens geworden

ist. Ja, innerhalb des Bannkreises mystischer Kunst geht keine Gestalt des magischen Glaubens verloren. Im Gegenteil, sie bleibt darin aufbewahrt. Nur, daß sie nicht mehr als solche verehrt und angebetet wird. Alle diese Gestalten haben einen fundamentalen Sinnwandel erlitten. Sie ähneln den magischen und bedeuten dem Auge des Glaubens ein durchaus Andres. Nur wessen Wimpern nicht gehalten sind, vermag das auch physiognomisch herauszuschauen. Der Wissenschaft steht es zu, darüber begrifflich das Mögliche zu sagen, auf die Nuance aber hinzuweisen.

Die künstlerische Begabung, stets dämonisch versucht und gefährdet, rettet die gläubige Seele, im Dienste des Heiligen wirkend. Auch auf ihren Gebilden ruht ein Dienstwert, vom Dienst am Heiligtum her; aber die Gebilde, welche ehemals als heilig verehrt wurden (da magischer Glaube herrschte), werden jetzt als solche gewertet, weil sie schön sind. Dennoch schuf sie magische Haltung. Der Glaube schenkte ihnen tieferen Gehalt.

Schön der magischen Haltung, Sinnbild dem mystischen Glauben ist das Licht. Das Evangelium selbst nennt den Logos das Licht. Die Osterkerze sinnbildet den Auferstandenen. Die katholischen Dome sind in das eigentümliche Licht ihrer einmaligen Heimat von meisternder Hand hineingebaut. Man dürfte sie nicht ungestraft unter andere Himmel rücken; sie verlören ihre Atmosphäre. Die Kathedrale bildet das Licht durch ihre Fenster, die glasgemalten, ihre Portalrosen, ihre vermehrten Helligkeiten von Chorumgängen, ihre Kuppelstrahlungen. Sie konzentriert diese gedämpften und geformten Ströme auf den Chor. Sie verwandelt das natürliche Licht in ein Sinnbild des übernatürlichen. Sie gestaltet architektonisch den Raum, indem daß sie ihn beleuchtet. Wie könnte man das eine vom andern trennen? Wie wenig bedeutet, damit verglichen, die Gestaltung des Himmelslichtes dem magischen Kultus. Wie unsicher ist die Lichtgestaltung häretischer Bauten. Erst mit der Lichtformung vermählt sich der Mikrokosmos der Kathedrale dem Makrokosmos einer Schöpfung, in deren Brennpunkt das ewige Licht des Logos leuchtet wie die ewige Lampe vor dem Tabernakel, welche dem eucharistischen Gotte flammt.

Ist es Zufall, daß die gelungene und stadtbildkrönende Kuppel dem katholischen Dom gestaltet wurde? Erst wo der Himmel mehr als ein Dach der Welt, wo er das Reich der Seligkeiten wurde, da hebt sich auch die ehemals symbolisch bemalte oder nur unvollkommen gerundete Decke und schafft das Höhlendach zum Kuppelhimmel Brunelleschis und Michelangelos. Am klarsten und erschütterndsten überzeugt Brunelleschis Kuppelhimmel das Auge. Einzig wie der Crucifixus dieses Meisters ist ihre vollkommene Wölbung, die Synthesis aller Gewölbekunst. In zarten, unverkennbaren Rippen

erinnert sie noch an das Klostergewölbe. Und nun sehen wir ihr die ganze Wesensgeschichte des konstruktiv-architektonischen Gewölbes mit einem Male an. Der Blick fliegt durch die Zeiten zurück bis zur einfach großartigen Tonnengewölbung, die an das Höhlendach sehr deutlich gemahnt, im Licht der Fenster aber schon sublim aufleuchtend. Nun bricht im Zeichen des heiligen Kreuzes, vom Grundriß her bestimmt, das zweite Tonnengewölbe des Querarms durchdringend vor. Eine solche Durchdringung schafft das Kreuzgewölbe über der Vierung, von wo aus sich die Vierungskuppel emporreckt. Das neuerfundene Kreuzgewölbe erobert sich allmählich die Kirchenschiffe. Aus weiteren Tonnendurchdringungen wächst das Klostergewölbe, das zur Innenkuppel unter dem Vierungsturm vermittelt. In immer feineren Rippenverastelungen entwickelt die Gotik ihre Sternengewölbe, immer höhlenferner, immer himmelsnäher. Aber erst Brunelleschi tilgt den Vierungsturm, durchbricht vom sieghaften Inneren her das Dach, die Reminiszenz des Berges, und wölbt den mikrokosmischen Himmel, den Beherrscher des Tales, sinn- und sinnenfällig unter dem makrokosmischen, dem gottgeweihten Himmel, unter dem gotterschaffenen.

Dennoch geht im klarsten Licht sublim versichtbarter Himmelmystik die ursprüngliche magische Haltung nicht verloren; denn nach wie vor birgt die Kuppel geweihte Gräber. Apsis und Grabnische bleiben verwandt; denn der Altar ist über Martyrergebeinen errichtet. Es ist nicht so, daß die Höhle des magischen Glaubens vor dem mystischen Lichte schwinden müsse. Wenn der magische Glaube längst geschwunden ist, dann weiht der mystische Glaube noch die Höhlengruft. Er heiligt und weiht die entzauberte Katakombe. Die Katakombe aber wandert als Andenken in die hochgewölbte Kirche mit, sei es als geräumige Unterkirche, sei es als bescheidene Krypta. Dem tiefsten Schmerz allein tröstlich nahe und die reinste mystische Erquickung spendend, ist die Krypta die Zuflucht und der Wiedergeburt Stätte, mithin die Urzelle des Kirchenbaus. Nichts von der Erdverbundenheit der frühesten Höhlenmenschheit ist verloren, aber wie hat die dumpfe Decke über ihren Häupten sich geweitet und wie ist ihr Atemraum geläutert worden. Die geweihte Ruhestatt Erde ist doch bereit, ihre Kinder dem Himmel wiederzuerstatten; rührender nur weist die nicht-ewige Erde ihnen die vergängliche Schönheit.

Wie kühn sich aber auch die Kathedrale wölbe, — stets bleibt der Mensch das Maß ihrer schönen Dinge. Gräfte, Altartische, Stufen, Türen, Nischen, Gestühle sind nach seiner Gestalt bestimmt, und alle anderen Maße hängen ohne Zufall mit ihnen zusammen. All die erhabenen und innigen Formen blieben leeres mathematisch-virtuoses Regelwerk, schüfe und bände sie nicht durch einmalig leiseste Ab-

weichung vom bloßen Kanon die fromme und einzige Meisterhand demütigster Gebärde.

Auch im Stil der sublimen Mystik erkennt man deutlich die un-tilgbaren Elemente der magischen Auffassung der Decke als eines Himmels. Blau bemalte und gestirnte Gewölbe sind häufig genug. Der ornamentale Saum der Kapitelle zeigt nach wie vor Pflanzen, welche den leuchtenden Himmel tragen; besonders die Palmette setzt sich immer wieder durch. Oft sind diese Kapitelle kunstreich von einflutendem Licht umspielt. Gerade diese Kapitelle zeigen eine reiche Fülle magischer Menschheitserinnerungen, weil sich die Reminiszenzen der Mneme unverdächtig und unbehelligt dorthin haben flüchten dürfen. Angesichts des plastischen Problems werden diese Dinge zu erwägen sein.

Grundsätzlich mag darüber so viel gesagt sein. Die Epochen naivmagischen Glaubens (Aberglaubens) stellen ihre für wirksam-identisch gehaltenen Symbola unverhohlen und ungescheut zur Schau. Deshalb kann nebenbei bemerkt in diesem Zusammenhang nirgendwo ernstlich von Obszönität und Zynismus gesprochen werden. Die Epochen der Läuterung des Glaubens durch erschütternde Einsichten der natürlichen Theologie scheuen daher alles, was an magische Bilderei erinnert. Sie sind ikonoklastisch, wie z. B. Mohammed. Der siegende Glaube dagegen duldet gelassen die Darstellung seines mystischen Gehalts in der künstlerischen Zeichensprache magischen Stils; denn so leuchten sie jedem primitiven Gemüt ein. Überwundener Aberglaube schadet nicht mehr. Ist erst erkannt, wie unheilig die Götter unter der Sonne Homers, dann wird es dem Unbefangenen klar, wie schön sie sind.

Sind erst einmal die Feuer der Parsen erloschen, ist der magische Lichtkult mit dem Mithras untergegangen, dann dient die Ampel des ewigen Lichtes dem mystischen Kultus des Logos. Darf man es vorwegnehmen, daß die malerischen Lichter corregiesker Kuppeln um so sinnensfreudiger fluten dürfen, je sublimer die Einsicht in die unsichtbare Idealität des Gotteslichtes sich verklärt. Unbekümmert darf der Goldgrund die Mosaiken schmücken; nur um so schroffer betont er die Jenseitigkeit der in der mystischen Glorie schwebenden Heiligen. Der Geist als Taube im Glanze der höchsten Kuppel flatternd wirkt nicht zauberhaft, so wenig die Arme des segnenden Vaters an einen Leib des geistigen Gottes zu glauben verleiten. Das ganze Plethora freudiger und bewegter Gestalten, das eine Kuppel zu Parma füllt, atmet ebenso den Sturmhauch des ewigen Geistes, der wehet, wo er will, wie aller Hall der Orgel, dessen Dröhnen sich dem architektonischen Kontrapunkt und seinen harmonisch abgewogenen Maßen sinnergreifend verschmilzt.

Auf welchen Wegen immer erregt ein Kunstwerk alle Sinne, ent-

weder unmittelbar oder durch Anklingen kaum spürbarer Synaesthesien. Zum ästhetischen Gesamteindruck einer Architektur gehört durchaus die Akustik des Raumes (nicht die Musik als solche). Ohne weiteres leuchtet ein, daß ein Raum seine Musik fordert. Niemand führt eine Beethovenmesse in einem Variété, niemand einen Strauß-Walzer in einem Dom auf, wie groß auch der musikalische Wert eines Walzers sein möge. So gehört die vielstimmige und objektive Orgel als Organ des Pneuma in die christliche Kathedrale, nicht aber in einen indischen Felsentempel. Der Widerhall geflüsterten Wortes bestimmt den architektonischen Eindruck eines hoch- oder niedriggewölbten Raumes künstlerisch mit. Die Kühle des Kircheninnern ist ebenso ein Formmoment wie das tröstende und sammelnde Dunkel der Krypta. Ein jedes Gemäuer birgt seine ihm allein eigentümliche Atmosphäre des Duftes und aller seiner leisesten Mitreize. Nicht zufällig mischt sich der Gebetshauch des Weiherauchs der entrückenden Stimmung von Lichtern, die durch gemalte Fenster hereinbrechen.

So objektiv-formbestimmt, so sehr Ausdruck eines kulturgemeinschaftlichen Willens ist große Architektur, daß sie uns namenlos bleibt. Leichter als anderer Künstler vergißt sich der Name der größten Baumeister. Anonym bleiben insonderheit die Schöpfer von Domen des mittelalterlich glaubenseinigen Abendlandes. Seinen Städten entwächst die Kirche inmitten anschmiegender und schutzsuchender Häuser, hinter denen z. B. die architektonisch schämigen Strebepfeiler gotischer Kathedralen ihre Wurzeln verbergen. Keine stilwidrigere Torheit ist daher denkbar als die Freilegung von mittelalterlichen Kirchen, die ihnen außerdem einen durchaus gewollten Maßstab raubt. Soll sich doch das Übernatürliche aus dem Natürlichen erheben, das ihm supponiert.

Daher kann stets nur der hohe und ernste Glaube ins Tiefe und heiter zu bauen wagen. Nur der wahre Glaube baut ins Licht. Nur das im Glauben einige Europa schafft Kathedralen, das zerrissene Europa schafft Bahnhöfe, um die Länder zu verbinden, und Warenhäuser, damit es Güter sammle, die man einander hin und her sendet. Seine Kraft sammelt es nicht vor den Altären, sondern hinter Staudämmen. So gelingt einer jeden Epoche zu bauen, wie sie glaubt. Es versteht sich, daß auch die wahre Kirche ihre ewigkeitbergenden Bauten im Sinne ihrer wechselnden Epochen gestaltet.

So ist die Basilika einer besseren Gerechtigkeit Gemeindesammelraum, als sie die heidnische Basilika im Stil des römischen Rechtes spenden darf. Und doch ist das Imperium der Ecclesia vorgesehener Vorläufer wie die eine Basilika der anderen. Gesättigt von dem Brote der Erbarmung, sammelt der romanische Dom alle seine hütenden Gewölbe um das ewig gegenwärtige eucharistische Sakrament des Altars. Von stürmischer Himmelssehnsucht getrieben, reckt sich,

schwebt und weist die gothische Kathedrale dem Jenseits entgegen. In festlicher Heiterkeit hebt die triumphierende Kirche des Barock die Welt eines wiedergewonnenen Saeculum, freudigen Opfers genießend. Aus noch nicht erweiterten und gewölbten, noch nicht städteüberragenden, noch nicht leichtsäuligen und zartverästelten Kirchen stöhnt die in das Beton des Diesseits eingekerkerte moderne Armut der Seele ihr erschütterndes: de profundis clamo.

Plastik

Es ist durchaus kein willkürlicher Übergang, wenn man sogleich nach der Betrachtung des architektonischen Problems auf die Plastik zu sprechen kommt. (Es ist nicht notwendig, sich mit der berühmten Wendung, „wir kommen nunmehr zur Plastik“ herauszureden.) Denn die Plastik ist mit vielen unzerreißbaren Fäden an die Architektur gebunden. Der natürliche Ort des plastischen Bildwerkes ist stets die große Architektur gewesen. Wo die große Architektur mangelt, da kümmert das Bildwerk; und so hat es niemand leidenschaftlicher als Rodin beklagt, daß er genötigt war, die Geschöpfe seines Meißels unter den freien Himmel französischer Parks oder geradenwegs in Museen oder Privatvillen zu stellen (als heimatlos von Geburt an). Schon die Höhlenarchitektur birgt eine Fülle von plastischem Kunstwerk. Indische Tempelhöhlen, ägyptische Pharaonengräber sind geradezu überschüttet damit. Nicht anders steht es noch mit der gotischen Kathedrale, die vom Portal bis in die Turmnischen hinein, ja bis auf die schwindligen Postamente der Phialen mit plastischen Gestalten übersät ist. Wie sehr die griechische Plastik an den Tempel gebunden ist, bedarf nur der Erwähnung. Auch dem Material nach ist die Plastik an die Architektur, ja an den Ursprung der Architektur, an das Gebirge und seine Höhlen, gebunden. Überlegen wir uns nur einmal, welcherlei Material in der Plastik als *e c h t*, als kostbar gilt. Auch in diesem Zusammenhange bedeutet *e c h t* offenbar etwas ganz anderes und tieferes als unverfälscht oder als „nicht täuschend aufgemacht“. Freilich hat niemals große Plastik daran gedacht, ein Gebilde aus Gips für Haustein auszugeben. Aber sie unterließ es doch aus tieferen Gründen als aus dem gewiß achtenswerten der kaufmännischen Ehrlichkeit. Welches Material gilt auch in der Plastik als solches, das die magischen Kräfte birgt, solches, das Gefäß zu Beschwörungen sein kann. Was

also ist echt, was also ist plastischer Fetisch, um hier das Wort der magischen Haltung anzuwenden? In erster Linie ist echtes Material der Plastik, was aus den Eingeweiden der Erde stammt, aus natürlichem und gewachsenem Fels, in erster Linie also der Haustein, in zweiter Linie Erz und Metall, schließlich der Edelstein und der Halbedelstein. Es versteht sich, daß weitere Vorzüge magischer Art hinzukommen müssen. Zunächst sei einmal daran gedacht, daß der Hausteinblock gleichermaßen höchstwertiges Material für die Architektur und für die Plastik ist. Aus dem einen Marmorblock wird die Säule, aus dem anderen die Menschengestalt, und beide stehen in einem Tempel. Ja es kann geradezu sein, daß die Menschengestalt selbst kraft ihres Ursprungs aus dem Blocke als Säule dient; die Karyatide ist die Form, die den gemeinsamen Ursprung, Menschengestalt aus dem Hausteinblock, sinnfällig bekundet. Wenn also Säulenblock und plastischer Block vor der Bearbeitung ein und dasselbe Ding ist, so kann eine weitere enge Materialverwandtschaft nicht wundern. Die Verwandtschaft der Säule und des Baumes war klargestellt. In der Plastik tritt neben den Steinblock der andere Säulenblock, nämlich der Holzblock. Es ist lediglich eine Frage der Kultur-epoche, will sagen, eine Frage des Stils, ob die Stein- oder Holzplastik dominiert; in der gothischen Plastik der Altäre herrscht z. B. die Holzgestalt zeitweise vor. Im allgemeinen hat allerdings, und das ist durchaus verständlich, der primäre Hausteinblock gesiegt. Unter den Hausteinblöcken ist es wiederum der Marmor gewesen, der sich besonderer Vorzüge erfreut. Es kann dies ermittelt werden, wenn wir prüfen, was sonst die Vorzugseigenschaften des echten plastischen Materials sein müssen. Einmal muß es dauerhaft sein, um echt sein zu können. Jedwedes Gefäß einer Beschwörung muß unveränderlich sein, wie ja auch die lyrische Zauberformel unveränderlich sein muß. Wenn die Idee sich ein Gefäß sucht, muß es den Einflüssen der Zeitlichkeit so weit entrückt sein, so „ewig“ wie eben möglich; daher das harte Material von der Plastik bevorzugt wird. Gerade in den Anfängen wird die Härte oft besonders geschätzt. So sehen wir die unerhörte ägyptische Technik sich an Köpfen aus härtestem Basalt, also aus Urgestein (aus den Eingeweiden der Erde) ver-

suchen. Das Urgestein wird später aufgegeben, weil ihm eine andere Vorzugseigenschaft, wenn auch nicht durchaus, mangelt. Das bevorzugte Material muß nämlich leuchtkräftig sein. Der kindlich scharfäugige Plotin hat selbst in seinen hochkultivierten Enneaden darauf hingewiesen, daß Kinder und unverdorben Erwachsene eine unmittelbare Freude haben an allem, was glatt, glitzernd, leuchtend oder funkenwerfend ist. Leuchtkräftig sein, ist ein Vorzug der Edelsteine, der Metalle, des Marmors. Der Edelstein insonderheit hat von jeher Fetischeigentümlichkeiten gehabt, weil er aus den Eingeweiden der Erde stammt, weil er glitzernd ist, d. h. weil er kristallisch geformt, lichtfangend und lichtreflektierend ist und weil er hart oder, wie man magischer Weise sagen müßte, treu ist. Es gibt ja bekanntlich eine ganze Edelsteinmagie, deren Einzelheiten uns hier nicht angehen, der aber z. B. Huysmans gelegentlich nachgeforscht hat. Uns geht hier an, daß der Edelstein auch einen ganz bestimmten Ort in der klassischen Plastik besitzt. Lichthaltig und lichtkräftig sein, das bedeutet magischer Weise, Weltkraftessenz in sich bergen, voll Mana sein. Alles, was hart und hell ist, hat demgemäß Vorzug vor allem Material, das nur hart ist. Als hartes und helles Material voll magischer Kraft gilt dem Urmenschen auch das Elfenbein, das er unbekümmert um seinen animalischen Ursprung wie einen Edelstein behandelt, vielleicht weil ihm mehr im fruchtbaren Schlamm gefundenes als erjagtes Elfenbein zu Gebote stand. Aus der Verbindung des magisch Treuen, des Hellen und des Harten ergibt sich eine eigentümliche plastische Technik, die auch in klassisch-griechischen Zeiten noch lange kultisch bevorzugt worden ist, nämlich die Goldelfenbeinplastik. Es besteht hierbei für die Bevorzugung des Goldes ein weiterer magischer Grund; denn Gold ist ja sonnenfarbig, besser gesagt, Gold ist magischer Weise die Sonne oder Gold ist ein Sonnenfetisch.

Je mehr bei ungestörter magischer Haltung der magische Aberglaube als solcher zurücktritt, um so mehr löst sich auch die Plastik von den naiveren Gebundenheiten. So zieht sie nach der Goldelfenbeinperiode die Bronze dem Golde vor, weil sie alle Vorzüge des Metalls besitzt, gleichfalls aus den Eingeweiden der

Erde herkommt und außerdem bildsamer ist als Gold. Von allen genannten Materialien hat Marmor die meisten Vorzüge vereinigt; denn Marmor ist einmal ein Stein, zweitens hell, ja kristallinisch lichtfangend und drittens hart genug. Gerade auf der fein kristallinen Struktur des Marmors beruht die schimmernde Wirkung seiner Oberfläche, die jede plastische Gestalt nicht nur als lichtbergend und leuchtkräftig wieder ausströmend, sondern sogar wie atmend erscheinen läßt. Für die magische Haltung wird also solches Gestein durchaus belebt; der Ausdruck „lebender Stein“ oder „gewachsener Fels“ ist ja auch durchaus noch geläufig. Es bedarf wohl kaum mehr des Hinweises, daß alle Aussagen über gewachsenen Fels, lebenden Stein, ausströmendes Licht oder selbstleuchtenden Edelstein nicht im Sinne der physikalischen Theorie, sondern im Sinne der magischen Impression zu verstehen sind. Die magische Impression ist eben auch der Eindruck des Kunstempfänglichen. Schließlich vollendet sich der Zauber alten Marmors dadurch, daß er mit der Zeit eine goldene Patina annimmt, sozusagen also zum Goldstein wird. Wie außerordentlich stark der Eindruck des altgoldenen Marmor ist, kann nur der ermessen, der original antiken Marmorwerken, sei es in der Architektur, sei es in der Plastik begegnet ist. Soviel über die Materialechtheit in der Plastik und die magische Quelle ihres Wesens.

Die Betrachtung des echten Blockes lehrt uns aber erheblich mehr als nur die Einsicht in die Gründe der künstlerischen Material-Echtheit. Vielmehr ergibt sich die gesamte plastische Form aus der Beschwörung mikrokosmischen Lebens in den Block. Selbst da, wo der Metallguß die Freiheit hätte, mit den aus dem Blocke stammenden Formen zu brechen, tut er es doch nur ganz zaghaft und stets nur soweit, als es notwendig ist, um die Struktureigentümlichkeiten des Materials selbst zu betonen. So darf natürlich ein Bronzefechter den Arm mit dem Schwerte weiter ausstrecken als ein aus Marmor gebildeter Kämpfer, einfach deshalb, weil ein solcher Bronzearm nicht abbricht, wo ein Marmorarm abbrechen müßte. Dennoch stößt sich unser Geschmack an allzu aufdringlich ausgestreckten plastischen Gliedmaßen, die, wie wir zu sagen pflegen, aus dem Kunstwerk

herausfallen. Nach einigen Versuchen dieser Art pflegt die Plastik stets zur Gebundenheit an die Blockumrisse zurückzukehren. Fast alles, was seinerzeit Hildebrand über das Problem der Form und der Raumwerte gesagt hat, erklärt sich aus der magisch künstlerischen Notwendigkeit, den Dämon in den Felsblock zu beschwören. Auch in anderem Sinne ist große Plastik räumlich an den Block gebunden, wie denn z. B. die bevorzugte Plastik der romanischen Kirchen ihre Gestalten an die Pfeiler anlehnt, sie also gewissermaßen aus dem Block hervortreten läßt. Alle Vereinfachung plastischer Ansicht, alle Vereinbarkeit weniger Betrachtungsstandpunkte, alle Abhängigkeit der Ansichten untereinander erklärt sich immer wieder aus der Bannung der mikrokosmischen Gestalt an den Block. Die ägyptische Plastik z. B. hat diese Bindung mit einer geradezu hieratischen Strenge festgehalten. Soviel über den Ursprung der plastischen Formeinfachheit und Geschlossenheit.

Ist man einmal des magischen Ursprungs der plastischen Kunst innegeworden, so wundert man sich auch nicht mehr über ihren Gegenstand und Gegenstandswandel. Mit Gegenstandswandel kann nicht gemeint sein, daß jemals irgend ein bevorzugter Gegenstand der plastischen Kunst etwa gänzlich aus ihr verschwindet. Das geschieht niemals; dem ist das Menschheitsgedächtnis, das nie vergessen kann, zuwider. Vor den ersten Anfängen eigentlicher plastischer Bildnerei steht offenbar schon die magische Verehrung gewisser bevorzugter Materialien. Unter ihnen ragen wiederum die glitzernden Steine und Edelsteine hervor, doch kann der gefundene Fetisch natürlich so wenig als plastisches Kunstwerk gelten, wie die vorgefundene und ungeformte Höhle als Architektur. Schon ehe ein Stamm von Jägern sich einen Totempfahl zuhaut und beschnitzt, wird das echte Material als solches verehrt, d. h. als von Dämonen behaust angesehen. Heilige Edelsteine, heilige Goldklümpchen kommen als Fetsche vor, und auch der Baum selbst, in dessen Oberflächenriß die plastische Gestalt später gebannt werden soll, erfreut sich fetischistischer Verehrung. Die Kaaba in Mekka, die heute noch im Mittelpunkt des mohamedanischen Wallfahrtskultus steht, ist nichts als ein unbehauener Steinblock,

ersichtlich ein Überrest aus magischer Urzeit, wo der Block als solcher (in dem die plastische Gestalt potentiell enthalten ist), als echter Fetisch verehrt und geschaut wird. Die zwischen Verehrung und Schauer schwankende ambivalente Haltung der Dämonenverehrung hat ihr Denkmal auch in der Sprache gefunden; die alten Worte für Verehrung und Furcht sind dieselben z. B. vereri. Plastik selbst wird allererst kund und deutlich, wo in den Fetisch die mikrokosmische Gestalt hineinbeschworen wird. Das kann zunächst mit außerordentlich geringen Andeutungen geschehen; z. B. hat der Pfosten, der ein Zelt stützt, ursprünglich architektonische Bedeutung; er ist im Sinne des Bauwerkes materialecht. Wünscht man jedoch, daß der Pfosten mehr magische Kräfte enthalte, so kann man den Dämon in ihn hineinbeschwören, indem man ihm dämonische Gestalt gibt. Dämonische Kräfte walten in erster Linie im Tier, so glaubt es der magische Mensch. Es liegt z. B. nahe, aus einem Pfosten eine Schlange zu machen, und es genügen anfangs die wenigsten Kerbschnitte und Einritzungen, um vor der Phantasie des Urmenschen den Stab zur Schlange zu machen, ihm also Schlangenkraft zu geben, die Empfindlichkeit und Hellsichtigkeit der Schlange. Sobald es einmal gelungen ist, den Dämon in den Pfahl zu bannen, sobald man glaubt, sich der Segens- oder Schutzkräfte dieses Dämons zu erfreuen, wird es naheliegen, in einen besonders kraftvollen Klotz ein besonders kraftvolles Zaubertier zu beschwören, und dies tut man, indem man das magische Tier des Stammes in einen Totempfahl hineinschnitzt. Sobald hierfür eine hinreichend große Technik zur Verfügung steht, entstehen jene plastisch anziehenden, oft farbenschön bemalten Pfähle, die eben so sehr Pfahl wie dämonisch überhöhtes Tier augenfällig „sind“. Hierbei muß schon von den Worten bannen und beschwören Gebrauch gemacht werden; denn nur die Worte bannen und beschwören sind im Gegensatz zu abbilden oder nachahmen oder bedeuten lassen oder symbolisieren stark genug, um die eigentlich magische oder für uns, um die eigentlich künstlerische Leistung zu würdigen. Der Totempfahl ist ein Pfahl und ebenso ist er magisch identisch mit dem Tierdämon. Hiergegen darf die Logik so wenig ein-

wenden wie dagegen, daß das Höhlendach von Stein ist und daß das Höhlendach zugleich ein Himmel in magischer Identität „ist“. Der Pfahl ähnelt also nicht nur dem Totemtier, sondern er ist magisch identisch das Totemtier.

Ehe der Mensch fähig ist, die Gesamtheit der mikrokosmischen Kräfte in sich selbst, dem Menschen, zu erblicken, sucht er sich die Einzelheiten, Elemente und Komponenten des Mikrokosmos in der Tiergestalt und in den Naturkräften, wobei es natürlich leicht dahinkommen kann, daß die Naturkräfte magisch identisch im Tier enthalten sind, wie etwa die Sonne in der Eidechse, die sich „sonnt“ oder der Mond in der nächtlich schweifenden Katze oder gelegentlich in der Eule. Unter den genannten Umständen ist es keineswegs verwunderlich, daß die Plastik, als Tierplastik und Dämonenplastik beginnend, da, wo sie das Menschenantlitz versucht, es noch nicht in seiner unverzerrten Klassizität und Harmonie gibt, sondern es ausbildet im Sinne irgendeines Tieres, entstellt zur Dämonenfratze. Gerade an der Dämonenmaske kann man übrigens die unbedingte Haltbarkeit der künstlerischen Gebilde trotz allen Stilwandels erkennen. Die Dämonenmaske war ursprünglich ein Gerät für tänzerische Besessenheit, sie ist auch heute z. B. in manchen Schwarzwaldgegenden noch Karnevalsrequisit, wo sie als Teufelsmaske oder als „Schütt“ auftritt. An die Dämonenmaske werden wir uns erinnern, wenn wir auf die Wesensursprünge der Tanzkunst stoßen; man wird dann vielleicht nicht mehr zürnen, wenn ich den Tanz als Besessenheitsphänomen zu deuten versuche.

Die Tierplastik als solche ist niemals untergegangen; jede Zeit und auch die unsere besitzt irgendwo einen bedeutenden Tierplastiker. Die Myronische Kuh hat im hellenischen Altertum vielleicht ebensoviel zum Ruhm des großen Bildners beigetragen wie seine Athena, deren Original wir heute in Frankfurt besitzen. Dabei ist allerdings nicht zu verkennen, wie sehr das Tier von der beherrschenden in die dienende Stellung gedrängt worden ist. Noch in der ägyptischen Kunst sehen wir Verehrung lebendiger Tiere, Verehrung von Stiermumien und Tiergottheiten. Jedoch beginnt die ägyptische Tiergottheit bereits, von den

Füßen angefangen, sich in Menschengestalt umzuwandeln, nicht viel anders als jener Dieb des Dantesken Inferno sich von Schlangen- in Menschengestalt zurückverwandelt. Verloren gehen also die Bären, die Adler, die Löwen, die Schlangen der alten Totemdenkmale nicht; mindestens fristen sie ihr Dasein als Wappentiere der Staaten und des Adels, wie sie dieses noch heute tun. Aus der oberägyptischen Krone des Pharaos züngelt die Schlange, und auch da, wo die Gottheit eines geläuterten Kultus ihren Fuß auf den Kult der Tierdämonen setzt, verschwindet die Darstellung des Tierdämons und der Dämonenmaske keineswegs aus der Plastik. So hat z. B. Apollon, die Licht- und Sonnengottheit, zu ihren Füßen das Eidechsenattribut; zwar erlegt sie die gebändigte Eidechse mit dem Pfeil (eben mit dem Strahl ihres gnädigen und erlösenden Lichtes), aber der Bildhauer vergißt doch nicht, diese Eidechse abzubilden, um den Sieg des Gottes sinnfällig zu machen.

So haben sich auch in der christlichen Kunst die Evangelisten alte Totentiere zu Füßen gelegt; den Adler des Johannes, den Löwen des Markus, den Stier des Evangelisten Lukas nämlich. Am allerwenigsten ist die dämonische Schlange aus der Darstellung der christlichen Kunst geschwunden, sei es nun, daß sie Even den Apfel beut, sei es, daß der Fuß der Jungfrau ihren Schädel zertritt. Im übrigen brauchen wir nur die Wasserspeier und die Kapitelle der gotischen Steinmetze anzusehen, um hier im Ornament die ganze Fülle von Dämonenmasken und Tier-symbolen wiederzufinden, mit sehr viel vollkommener Vollständigkeit in diesen Dingen. Desgleichen werden den Sienergestalten der lauterer Religion zugleich auch die Symbole der Naturkulte zu Füßen gelegt, wie denn z. B. der Mond, der noch die Stirne der Diana zierte, zum Fußschemel Mariens geworden ist.

Ihre klassische Höhe erreicht die Plastik überall da, wo der Mensch, als der Mikrokosmos, der er ist, zum überragenden Gegenstand einer Kunst wird, die ja unsinnliche Gestalten als solche nicht darzubieten vermag. Solange diese Kunst an polytheistische Kulte gebunden ist, hört sie nicht auf, solche Gestalten deutlich zu bevorzugen, die (gleichwie das Material der Plastik) eine lichtbannende, leuchtkräftige, religiös gesprochen:

eine gnadenvolle, erlösende und erleuchtende Gewalt besitzen. Verständlicherweise sind diese Gottheiten innerhalb des Naturkultus Sonnen- und Mondgottheiten. So ist denn die Osiris- und Isis-, d. h. die Sonnen- und die Mondplastik, in der ägyptischen Kunst bevorzugt, ebenso wie die Gestalt des Apollon in der griechischen Plastik eine kanonische Stelle erhält. Sieht man die ursprünglichen und wesentlichen Bedingungen aller plastischen Kunst an, so liegt es im Sinne ihrer Aufgabe, göttliche Gewalt und Idee in Menschengestalt erscheinen zu lassen; ihre Ahndung also geht unverkennbar auf die Inkarnation, soll man es in der Sprache der Kunst ausdrücken: auf die Inkarnation des Lichtes im Fleische. Also sagt die Plastik mit ihren Mitteln vom letzten Sinn aller Wesenthüllung genau das, was das Johanneische Evangelium in seinem Anfangsleichnis von dem Lichte verkündet, das in die Finsternis scheint, von dem Logos, der Fleisch geworden ist. Insofern wäre die plastische Darstellung der Christusgestalt die höchste Aufgabe christlicher Bildnerie. Allerdings ist sie so erhaben und so außerordentlich schwierig, daß kaum ein Versuch von reinem Gelingen gekrönt erscheint. Es wird von einigen möglichst vollkommenen Versuchen noch die Rede sein müssen.

Die Betrachtung zunehmender Vorherrschaft der Lichtinkarnationsidee in der Plastik darf nicht an der Tatsache vorübergehen, daß das edelste Fetischmaterial des Urmenschen, nämlich der magische Edelstein, in der klassischen Bronzeplastik seinen Ort gefunden hat, da nämlich, wo dem aus dem Innern quillenden Lichte der Seele die ebenbürtige Gestalt des menschlichen Auges gefunden werden soll. Uns sind griechische Werke erhalten, die in einem Bronzeantlitz Edelsteinaugen eingesetzt tragen; die Edelsteine dieses Auges sind von einem schmalen Goldreifen gefaßt, so daß auch die Sonnengoldmagie einen ganz bescheidenen, aber sehr bevorzugten Ort gefunden hat.

Alles, was wir so über die vertiefende und klärende Entwicklung im Gestaltwandel der Plastik gefunden haben, kann uns nun lehren, die plastische Form auch freieren Stils über die Blockgebundenheit hinaus zu verstehen. Man darf wohl vorläufig erwähnen, daß die Ründung der Marmorform nahe an die Rün-

derung der Baumform heranrückt, weil die Marmorstruktur gelösten Armen Umrißgrenzen gebietet, die der Baumperipherie sehr ähnlich sind. Man darf dabei gelegentlich erwähnen, daß die griechische Plastik ihre Gestalten hie und da gerne an Bäume anlehnt, ohne daß damit technische Unbehilflichkeiten verdeckt werden sollen (wie das gelegentlich hellenistischen Kopisten widerfährt). Wertvoller ist es, darauf aufmerksam machen, daß nur ein außerordentlich beherrschter Meißel der Marmoroberfläche jenes leuchtende, jenes atmende Inkarnat schenken kann, das dem Marmor eines seiner Formgeheimnisse entreißt. Dabei ist es merkwürdig, zu sehen, wie im Stilwandel der Zeiten die Plastiker einer nervösen Zeit durch ein unsagbar malesisches Spiel der Lichter und der Schatten die Hautoberfläche sensibilisieren und auf diese Weise vergeistigen. Entscheidend aber ist es zu schauen, wie der helllichtige Genius der plastischen Meister noch tiefere Geheimnisse der Form in das empfänglichere Material hineinwirkt. Man betrachtet alsdann mit der gefesselten Aufmerksamkeit Dürers den plastischen Kanon. Es mag angemerkt werden, daß man dies für alle Zeiten tun kann; denn auch die Formgebung angeblich dysmorphistischer Epochen weicht doch von der kanonischen Menschengestalt viel weniger ab als sie vermutet, oder sucht gerade ihren eigentümlichen Reiz in der Abweichung, die doch gar nicht sinnfällig wirken könnte, wenn sie nicht abweichend von einem Kanon wäre, dessen Siegel und Inbegriff uns allen eingepreßt ist. Kanonisches Bildwerk beruht keineswegs auf Nachahmung der menschlichen Wirklichkeit, auf Nachformung irgendwelcher anatomischen Modelleinheiten, sondern es entstammt unmittelbarer Darstellung des Menschenwesens, des Menschenwesens, nicht des Modells, das in den Block beschworen ist.

Die plastische Ästhetik unterdrückt somit alle diejenigen Züge der menschlichen Gestalt, welche an Tierheit und Bedürftigkeit geflissentlich erinnern. Sie betont und hebt mit Übertreibung hervor alle jene kleineren oder großen Merkmale, die nur dem Menschen eigentümlich sind. Mit welchen tierischen Geschöpfen aber vergleicht nun der plastische Bildner die menschliche Gestalt, um deren wesentliche Eigentümlichkeiten kontrastierend

herauszuarbeiten? Es kann doch unmöglich der Sinn seiner Aufgabe sein, den Menschen von jenen tierischen Geschöpfen zu distanzieren, mit denen er nur wenig Verwandtschaft oder Ähnlichkeit hat. Es gilt vielmehr, seine Gestalt nicht für den reflektierenden Verstand, sondern für das unmittelbar schauende Auge von der nächstverwandten Tiergestalt zu unterscheiden. Diese nächstverwandte Tiergestalt gehört dem Anthropoiden, dem sogenannten Menschenaffen an. Sofort wird die oberflächlich rationale Analyse einwerfen, daß doch dem griechischen Plastiker z. B. oder dem gothischen eine genau anatomische Kenntnis der Anthropoiden abgehe, daß sie erst recht von den Beschauern dieser Plastik nicht vergleichend gewürdigt werden können, daß auch ihr privates Gedächtnis keinerlei Spuren einer solchen Gestalt in sich berge. Es ist nicht einmal ohne weiteres wahrscheinlich, daß ägyptische oder assyrische Plastiker, die doch ganz ähnlich stilisieren, eine solche Modellkenntnis besessen hätten. Allein hier muß wiederum hervorgehoben werden, daß nicht dem privaten Gedächtnis des einzelnen Genius oder der Freunde seiner Kunst nachzufragen ist, sondern der nie vergessenden Mneme der Menschheit, die auch in ihren Märchen und Sagen von Drachen, von Sauriergestalten spricht und sie genau beschreibt, ohne von diesen Dingen eine wissenschaftliche oder private Kenntnis zu besitzen. So sehr es nämlich richtig ist, die Schwäche und Entstellbarkeit des menschlichen Oberflächengedächtnisses zu betonen, so wenig darf man vergessen, daß manche Schätze der Vergangenheit von der tieferen Mneme so treu bewahrt werden wie etwa die Fertigkeit des Schwimmens von einem Menschen sein Leben lang „behalten“ wird, auch wenn er sie 20 oder 30 Jahre ungeübt läßt. Finden sich nicht etwa auch Beispiele dafür, daß eine an sich abergläubische, phantastische Bauernschaft die Erinnerung an irgendwelche uralten vergrabenen Schätze recht genau und zutreffend überliefert, obgleich sie über den Ursprung dieser Güter recht legendenhafte Vorstellungen verbreitet. Auch Platon spricht ja schon von einer nicht trügenden Anamnese, von einer Erinnerung an vordem geschaute Gestalten. In diesem Sinne besitzt der plastische Genius nicht nur den idealen Kanon der menschenwesentlichen Gestalt, sondern

auch das für den Menschenbildner dysmorphe Gebilde der Anthropoidengestalt. Es dürfte die Mühe lohnen, einmal in Einzelzügen herauszuarbeiten, wie die Menschenstilisierungen des hellenischen Kanons mitbedingt sind durch den Kontrast gegen die Anthropoidengestalt.

Zunächst einmal meidet der griechische Plastiker die Kundgabe irgendwelcher rein animalischer Bedürfnisse, die wir mit dem Tier teilen, deren Befriedigung wir aber schamhaft verbergen oder umkleiden. (Aphrodite darf wohl einen Apfel anlächeln, nicht aber in einen Apfel beißen.) Darüber hinaus meidet die griechische Plastik auch bei der Darstellung des männlichen Körpers die Wiedergabe der Behaarung, soweit sie bloßes Oberflächenvließ ist. Statt dessen stellt sie das Spiel der Haut dar, durch die hindurch Knochen, Muskulatur und Blutbewegung versichtbart wird. Sie nimmt den Menschen sozusagen als das Geschöpf mit den roten Wangen und den roten Lippen im Unterschiede zum Anthropoiden. Mit einer ganz besonderen Liebe bildet sie dagegen das Haupthaar in seiner Fülle, in seiner Weichheit, in seinem Glanze durch und liebt vor allem die schmiegsame Locke. Der griechische Plastiker verabscheut die Glatze; wir verstehen dies noch um einen Grad besser, wenn wir daran denken, über welch wohlausgebildete Glatze mancher Schimpanse verfügt. Dies ist das Äußerlichste. Am Menschenhaupte wölbt der griechische Bildner die Stirne höher und den Schädel geräumiger, als es beim menschlichen Durchschnitt der Fall ist. Er überhöht die Scheitelhöhe, er bildet den Hinterkopf ausgiebig durch, er zieht die Stirne nach vorne, so daß die Augenbrauen die Augen überschatten. Alles dies steht in sichtlichem Kontrast zu dem flachen, stirnlosen und ungeräumigen Haupt des Anthropoiden. Der Menschenaffe ist ferner das Tier der eingedrückten Nase, der weitgeöffneten Nüstern, in die es, wie der Volksmund zu sagen pflegt, hineinregnet. Weit über den Befund des Modells hinaus hebt daher die griechische Plastik den Nasenrücken, den sie unmittelbar aus der Stirne heraus entwickelt. Dadurch beschattet sie das Auge weiter, das in solches Dunkel getaucht an Licht, Kraft und Ausdruck gewinnt. Die Augenbrauen aber betont sie wiederum im Kontrast sowohl zu der makellosen Glätte

der Stirn als zum Anthropoiden. Im Affengesicht springt die Mund- und Kieferpartie weit vor, der Mund ist in die Breite gezogen. Dem gegenüber tritt die kanonische Kieferpartie stark zurück, wodurch eigentlich erst das sogenannte griechische Profil entsteht. Die klassische Plastik macht den Mund kleiner, aber die Lippen voller, hebt dagegen wiederum das Kinn auch des weiblichen Antlitzes deutlich hervor, eben weil das Kinn dem Anthropoiden mangelt.

Was für das Angesicht, gilt auch von der Körpergestaltung. Da ist zunächst einmal der Hals. Dem Anthropoiden steckt, wie man zu sagen pflegt, der Kopf zwischen den Schultern. Der griechische Kanoniker hebt infolgedessen das menschliche Haupt auf schlankem Halse empor. Da in diesem Fall gerade das weibliche Geschlecht durch schlanken Hals ausgezeichnet ist, scheut er nicht davor zurück, auch die männliche Halsform ins Feminine hinüber zu stilisieren, indem er besonders die Fett- und Muskelpolster des Nackens mildert, jene Fett- und Muskelpolster, die in zweierlei Sinn tierisch sind. Einmal nämlich sind sie anthropoid, weiter sind sie ein sekundäres Geschlechtsmerkmal des Mannes. Die Schulterpartie, die beim Anthropoiden hängend und häufig nach vorn genommen erscheint, wird verbreitert und gegen den Rücken hin zurückgenommen. Insonderheit der große schräge Muskel, der vom Halse zu den Schultern hin verläuft, wird als spezifisch menschlich betont, auch bei der weiblichen Plastik, obgleich er dem Modell nach mehr ein maskulines Merkmal ist. Die Schulterknochen als solche bleiben jederzeit fein gezeichnet sichtbar, sie sind nicht etwa so mit Fett bepackt, wie dies beim Gorilla der Fall ist. Streng vermieden werden die bei den meisten Anthropoiden vorhandenen sogenannten Salzfüßer unter den Schlüsselbeinen, denen der griechische Bildhauer sogar ein Fettpolster schenkt, das in der Wirklichkeit der Natur selten so stark ausgebildet ist. Bei der Ausgestaltung des Rumpfes vermeidet er aufs strengste das vorgewölbte Abdomen. Der nicht straff von Muskulatur zurückgehaltene Unterleib ist ja bei vielen Säugetieren zu finden, insonderheit aber als Hängebauch des Anthropoiden ausgebildet. Infolgedessen versichtbart die hellenische Plastik die Bauchmuskulatur stärker als sie selbst beim

hochtrainierten Athleten modellmäßig sichtbar wird. Besonders in der Gegend der Hüftschaukel entsteht so ein oft hervorgehobenes Dreieck, das rein anatomisch aus dem Muskelverlauf heraus nicht konstruiert werden könnte, hier aber die Affenferne betonen soll. Der Hüftgürtel selbst wird schmaler gehalten, und zwar auch beim weiblichen Bildwerk. Ohne sich zu besinnen, stilisiert der Grieche hier eine knabenhafte Form in den Mädchenkörper hinein, um vom Anthropoiden abzurücken. Der Brustkorb dagegen wird freiatmend erweitert und auch die der Brustatmung dienende Muskulatur mit besonderem Wohlgefallen hervorgehoben.

Auch die Extremitäten werden so behandelt, daß sie von der Affengestalt weitestmöglich abweichen. Die Arme werden verkürzt, die Hände schmaler genommen, die Beine dagegen werden verlängert und standfester gemacht. Während bei den sonstigen Schönheiten des menschlichen Modells die Beine gewöhnlich am schlechtesten fahren, d. h. am meisten an die Anthropoidenstruktur erinnern, ist die hellenische Plastik ängstlich bemüht, jedes Anzeichen des freien Ganges zu betonen. Alles, was beim Fuße an eine Handähnlichkeit erinnern könnte, wird stark getilgt, der große Zeh wird gegen den zweiten verkürzt, obgleich dies Verhältnis nur bei einem Teil menschlicher Modelle vorhanden ist. Der Spann wird besonders hoch gewölbt; und ähnlich wie die Glatze würden die klassischen Bildner den Plattfuß verabscheuen. Ganz im allgemeinen gesprochen bevorzugt der klassische Kanon die athletische Gestalt auch beim weiblichen Geschlecht, d. h. den Menschen mit der wohlentfalteten und harmonisch durchgebildeten Muskulatur. Der Mensch ist nämlich zwar durchaus nicht das stärkste Tier, aber relativ das muskulöseste. Hier sind es wieder vor allem zwei Muskeln, die dem tierischen Geschöpf am meisten mangeln, den Menschen hingegen charakteristisch auszeichnen, nämlich der Bizeps des Oberarms und die Wadenmuskeln. Weder der starke Löwe noch das starke Pferd besitzen eine Wade, auch dem Anthropoiden mangelt sie, dessen Untergestell gerade dadurch säbelbeinig wird. Das unsichere Knie des nicht aufrechtgehenden, sondern höchstens aufrechtswankenden Affen wird mit besonderem Eifer

verschmählt. Es ist kein Zufall, daß eine frühgriechische Plastik, der sogenannte Apollon von Tenea und überhaupt verwandte Apollines, zwar manchen Mangel in der Durchbildung des Hauptes und des Rumpfes zeigen, daß jedoch ihre Beine mit besonderer Sorgfalt und auch mit besonderem Gelingen ausgestaltet sind.

Ich habe mich nicht gescheut, in diesem Zusammenhange breit zu werden, weil es zu zeigen galt, wie der Grieche bis in jede charakteristische Einzelheit hinein die Wesenszüge der menschlichen Totalgestalt kanonisch von der Kontrastfigur des Anthropoiden zu entfernen gewußt hat. Infolgedessen ist noch etwas weiter auszuführen, wieso der Grieche in Betonung der spezifisch Menschlichen vom spezifisch Tierischen abrückt. Die griechische Plastik entfernt sich nämlich von der Stilisierung der geschlechtlichen Charakteristik zugunsten der allgemeinen menschlichen Züge. Es ist oft betont worden, daß die griechischen Knabengestalten anmutiger, d. h. weiblicher, gestaltet sind, als es dem muskulösen Modell entspräche, daß ebenso die griechische Mädchengestalt knabenhafter ausgeführt ist. Es ist ja bekannt, daß in dieser Richtung gelegentlich sogar übertrieben worden ist, daß die hermaphroditischen Gestalten, die auf diese Weise entstehen, als allzu unnatürlich entsetzen. Sie wirken nicht mehr als Sinnbild menschlichen Wesens, sondern als perverse Entartung. Dies jedoch ist nur eine gelegentliche Grenzüberschreitung, die im übrigen aus der tiefen Psychologie des Genius und seiner Wesenszüge, sowie seinen Mängeln, Schicksalen und Fragwürdigkeiten erklärt werden könnte und wohl auch an ihrem Ort erklärt werden soll. Doch hat dies nicht nur mit Theorie der Plastik zu tun.

In den Anfängen der Plastik läßt sich zum Teil etwas Gegensätzliches bemerken. Dort sind primäre und sekundäre Geschlechtseigentümlichkeiten oft bis ins groteske hinein übertrieben. Moderne Oberflächlichkeit könnte geneigt sein, diese Darstellungen obszön zu nennen; allein zur Obszönität gehört eine gewisse skeptische und kühle Distanz von den Gegenständen solcher Darstellungen, während die uralte magische Plastik vielmehr mit einem gewissen, man möchte sagen traurigen Ernste

an diese Werke gebunden ist. Sie ist durchaus nicht geneigt, etwa mit anzüglicher Redensart oder üblem Scherze sich diesen Gebilden zu nahen, sie steht ihnen vielmehr mit magischer Scheu gegenüber. Die erotische Kraft, die hier so auffällig und gröblich versinnbildlicht wird, erscheint ja dort nicht als Quelle irgendeines privaten Vergnügens oder oberflächlichen Kitzels, sondern nur als magische Manifestation der Weltkraft, die wie überall im magischen Mythos als zeugend oder als fruchtbringend auftritt und demgemäß die Symbole der Zeugung und der Fruchtbarkeit auch überall als Kultgegenstand aufstellt. Dieser Stil muß mit der magischen Massivität des Aberglaubens verschwinden. Er muß, trotzdem die magische Haltung beibehalten wird, in sein Gegenteil umschlagen, sobald die Wesensenthüllung des spezifisch Menschlichen gesucht wird. Für den menschlichen Leib aber ist die Geschlechtsfunktion nicht spezifisch charakteristisch, sondern nirgends ist die Entfernung der dem individuellen Leben dienenden arbeitsteiligen Zellen von den erotischen so ausgeprägt wie beim Menschen, dessen Physis gelegentlich sogar die sexuellen Hormone wie Fremdkörper empfindet. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die griechische Plastik Grund habe, die Menschengestalt als frigide und anerotisch zu bilden, was alles ihr Wesen ja nicht bereichern, sondern berauben würde.

Über all diese sogenannte Vermenschlichung hinaus hätte die Plastik natürlich noch ein Mittel, das spezifisch Menschliche charakteristisch zu betonen, in dem sie nämlich Haupt und Hand vor dem anderen Leibe auszeichnete. In der Tat ist dies ja in der Geschichte der Plastik auch durchaus geschehen, ja man kann behaupten, daß es jenseits der Lysippischen Kunst immer geschehen sei, und zwar auch bei den berühmtesten Darstellungen des nackten menschlichen Leibes. Daß der David des Michelangelo keine antike Plastik sondern ein Renaissancebildwerk ist, erhellt auf den ersten Blick, wenn man sieht, wie sehr die Gestaltung des Hauptes und der Hände hier bevorzugt worden ist. Das kann im Extrem soweit führen, daß eine plastische Gestalt, z. B. im Denkmal für einen Geistmenschen, die Form des Leibes nicht nur mit den Falten des Gewandes bedeckt, sondern sie ge-

radezu unter weit abgerückten, in den Block hinein stilisierten Falten verschwinden läßt, wie das z. B. Rodin in seinem Balzacdenkmal getan hat. Nicht zu verkennen ist aber, daß mit solchem Tun die Plastik ihren Rahmen sprengt oder wenigstens die reine Klassizität ihres Stiles preisgibt.

Den ephabischen Kanon und die ephabische Linie kann sie in ihren klassischen Werken niemals verleugnen, auch da nicht, wo sie zur Darstellung des tiefsten geistigen Gehaltes von ihr abweicht, indem sie die athletische Muskulatur zarter gestaltet und die ganze Proportion etwas ätherischer faßt. Wie sehr in frühchristlicher Zeit auch die Darstellung des Erlösers aus dem apollinischen Kanon entwickelt wird, zeigt die Gestalt des guten Hirten mit dem Lamm über den Schultern, die ja allbekannt ist. Auch die ergreifendste Gestalt des Crucifixus löst sich nicht von den charakteristischen Wesenszügen los, die vorhin bei der Analyse des Kanons hervorgehoben worden sind. Es entspricht ja auch der Gedanke der Inkarnation des Logoslichtes im schönsten menschlichen Leibe durchaus der christlichen Mystik, die in diesem Zusammenhange des öfteren die Anrede des Hohen Liedes „O du Schönster unter den Menschenkindern“ wiederholt hat.

Der hellenische Kanon, also veredelt und zarter, kehrt überhaupt in der Renaissance der christlichen Kunst wieder. Es sind die Gestalten der Ureltern und Martyrer (wie besonders Sebastianus), die nach Maßgabe des Kanons gebildet werden. Nicht zuletzt für die perspektivische Malerei ist der plastische Kanon vielfach Vorbild (Castagno, Ucello, Mantegna, Signorelli, Dürer). Bis dahin versucht sich die plastische Kunst an der eigentlich unlösbaren Aufgabe, die Gestalt des Menschensohnes zu bilden, in mannigfacher Weise. Zunächst bindet sie den Kanon dafür an die streng hieratischen und eigentlich graphischen Linien und Proportionen der byzantinischen Musik. Symbolische Weihe muß da ergänzen, was bildnerischer Kunst mangelt. Dann läßt romanische und frühgothische Plastik immer mehr die kanonische Proportion ganz aus dem Auge und erhöht den Ausdruck des sterbenden Gottesleibes mit gewaltsamen Mitteln erhebener Verzerrung; ihre Kunst taucht das expressionistisch stilfügsame Holz in die grauenvoll-harmonischen Farben, die noch in Grünewalds Malereien aufgehoben sind. Malerische Mittel leisten, was bildnerischen noch versagt ist. Jedenfalls ideensatter und religiös echter sind diese großartig naiven Werke (Crucifixus von Sankt Marien im Kapitol) als etwa die wissend hellenisierende Statue Michelangelos,

der einem Theseus das Kreuz in nervige Arme drückt, ohne uns zu überzeugen, der crucifer sei von Nazareth. Und doch bleibt für die kräftig aufblühende, aber erst zag entfaltete Plastik früher Renaissance der einzige Augenblick, wo sich noch schlichte Gläubigkeit und leise befangene und gebundene Frühreife eben erst gewonnener Kunstmittel begegnen. Da mißlingt noch einmal der Versuch, als Donatello sich von Brunelleschi sagen lassen muß: „Nicht einen Christus, einen Bauern hast du ans Kreuz geschlagen.“ Zur besseren Tat aufgefordert, bildet dann Brunelleschi den holzgeschnitzten Crucifixus von Santa Maria Novella: Cristo, una delicatissima persona. In solchen Stunden des Gelingens halten Engel die Hände, und der Kritik erstirbt das Wort im Munde.

Jedem schönen Werk gegenüber finden sich eines Tages Bilderstürmer ein; die möchten es zertrümmern, weil sie dahinter jenen magischen Glauben wittern, den Aberglauben, aus dem einstmal alle Bilderei entsprungen ist. Sie verwechseln die Verehrung des Schönen mit einer längst überwundenen Götzenbildenanbetung. So findet auch jeder magische Glaube (übrigens auch jede menschliche Hypothese und Vermutung) seine Stürmer, die nur die Schatten des Irrtums und mißleitete Verehrung des Dämonischen darin sehen. Verborgenen bleiben solchen Negativisten alle Wege der Gottessehnsucht und des läuternden Wahrheitsuchens und alle Ahnungen, kraft derer ein Aberglaube dem Glauben seinen Weg vor-bereitet. Sie verkennen das Wahrheitsmoment in der Hypothese, den Glauben im Aberglauben. Nur manchmal sehen sie dann angesichts unbezweifelbarer und von ihnen lang für unmöglich erklärter Tatsachen sich selbst als Fanatiker eines negativen Aberglaubens beschämt; mögen diese überraschenden und enthüllenden Tatsachen nun wunderbar oder natürlich sein. So vernichteten die Bilderstürmer die heiligen Kunstwerke der katholischen Kirche, weil ihre rohen Gemüter unfähig waren, die Anbetung von Götzen und die fromme Verehrung von Heiligen zu unterscheiden. Die katholische Kirche hingegen hat jedes Körnlein Wahrheit aus den Scheuern des Heidentums mit liebevoller Umsicht und weitherzig duldendem Verständnis gesammelt und geborgen zum Zeugnis ihrer Weisheit und ihres ewigen Triumphes.

Sonnenlichtbannende Edelsteine, ehemals angebetete Fetische, schmückten die liturgischen Bücher der Kirche zum Zeichen des augustinisch tiefen Gedankens, daß noch der Dämon dem Priester das Missale halten muß. Da ist eine franziskanische Entsühnung des edlen Gesteins aus dem Schoße der gesegneten und geweihten, der entsühnten Erde. Der Fetsch ist entsprechend seinem sinkenden Ansehen erst wie eine Plastik hochwertig gehalten worden; zu Zeiten, da man ihm Anbetung und Opfer zollte. Dann ward er Auge einer Bildsäule, die für Gott galt, ferner Schmuck seines Attributes, etwa des

Aegis-Schildes, schließlich Zierat an geweihten Sachen oder ein Licht am Reliquienschrein. So fand er seinen geziemenden Ort.

Ehedem ward eine Pflanze heilig gehalten als eines Stammes Mutter und Kraftspenderin. Heilige Bäume, Sitz von Göttern oder Dryaden dienen später im Tempel als Säulen. Auch dieses plastische Pflanzenwesen kehrt im Dienste der Kirche wieder, vor allem als Ornament der Kapitelle, wo es romanische und gothische Meister liebevoll pflegen. Mit frommen Händen meißeln sie die Palmetten und bewahren den korinthischen Blattschmuck, ohne heimischer Gewächse zu vergessen; man denke etwa an den Pinienzapfen Italiens, der zu St. Peter seinen Platz gefunden hat, unschuldig und selbstverständlich wie die süßen Blumen vor den Altären der Maikönigin. Gothisches Astwerk trägt und schmückt herrliche brokatne Wölbungen. Efeu umrankt manche barocke Prunksäule.

Das Tier, ursprünglich Totem und lange angebeteter Götze der Tierkulte, wird plastisch von der Menschengestalt der nicht mehr magischen und noch nicht mystischen Kunstreligion verschlungen (Kunstreligion, um den Terminus der Hegelischen Phänomenologie zu brauchen). Aber die Tierplastik ist untilgbar. Erst Attribut der griechischen Götter, wird sie Symbol von Evangelisten. Der Markuslöwe ist schließlich Venedigs Wappen. Im Mythos ist magische Identität von Göttern und Tieren nie aufgehoben. Mit dem sanften und geduldigen Auge der milchspendenden Kuh blickt die homerische Hera, Königin des Olympos, eulenäugig aber die unergründliche und gefährlich weise Athena. Alle Phantasie, welche die archaische Plastik auf ihre Tiersynthesen wandte, auf Sphinx und Chimaira und wie die grausigen Rätsel alle heißen, läßt die mittelalterliche Kunst spielen, wo ihr darin liegt, den Dämon zu versinnlichen; denn ihrer Mneme ist es wohl erinnerlich, wie Jahrtausende den Dämon in der Tiergestalt suchten. Diese manchmal krause Phantastik brauchte nicht bis zu den Zeiten des Höllenbreughel und des Hieronymus Bosch zu warten. Größer und weniger spielerisch wirken die Wasserspeier der französischen Kathedrale, denen die triumphierende Kirche Raum gibt. Immerdar setzt die reinste Madonna ihren unschuldigen Fuß auf die satanische Schlange und übrigens auch auf den Mond, der die Stirn der jungfräulichen Artemis zierte.

Wenn in den Gestalten der hellenischen Plastik die Ahndung untrüglich weissagte, das Wort müsse Fleisch werden und wandeln in Menschengestalt, dann darf auch die Gestalt der Heiligen nach dem Kanon antiker Plastik geformt werden. Denn welchen Kanon gäbe es sonst für die schönsten der Menschenkinder dem Geiste nach und oft auch dem Leibe nach. So sahen wir den guten Hirten des Altertums der künstlerischen Form gemäß sich aus apollinischem Kanon entfalten. Adam, Eva und Sebastianus werden Thema eines neuen

kanonischen Strebens, das sich auf den Postamenten der Kathedralen wüchsig regt. Über Lysippos hinaus gewinnt die Menschengestalt ihre letzte Veredelung im Corpus Crucifixi, um dessen Gestaltung alle Schulen christlicher Plastik gerungen haben und dessen höchste Vollendung (mir wenigstens, denn Urteilen ist hier Wagnis) nicht von Michelangelo, sondern in dem erschütternden und begnadeten Meisterwerke Brunelleschis erreicht scheint.

In der christlichen Kathedrale ward erhabener Plastik Raum in verschwenderischer Fülle, mehr als Raum: eine Heimat. Heute, wo Warenhäuser und Zweckwohnhäuser die Statue verbannen, klingt den Bildhauern der Sehnsuchtsruf Rodins nach den Kathedralen Frankreichs im Ohr. Wie lange sollen ihre Werke noch in den Grüften der Museen beigesetzt werden oder unter grauen Himmeln frieren?

Malerei

Man wird die Ursprünge der Malerei nicht ergründen und ihr Wesen nicht bis in die hinreichende Tiefe ermitteln, wenn man etwa damit beginnt, von der farbengetränkten Leinwand auszugehen. Denn die Leinwand ist immerhin ein spätes Zivilisationsprodukt, das in der Malerei erst dann gebraucht wird, wenn sich das Bild schon etwas künstlich und gewaltsam von seinem ursprünglichen Orte losgelöst hat. Der ursprüngliche Ort des Gemäldes ist die feste unbewegliche Wand der Architektur. Die Wandmalerei ist um vieles älter als die Tafelmalerei und verrät daher viel mehr von den Ursprüngen der Kunst. Die Wand, die hier allererst in Frage kommt, ist die uns schon wohlbekannte Felswand der Höhle. Die erste bildnerische Arbeit, kraft deren der Mensch die vorgefundene Höhle zu seinem Werke umschafft, ist die Bemalung der Wand, das, was ich früher einmal die erste Ausschmückung genannt habe. Noch besteht keinerlei technische Möglichkeit, Felsblöcke aus der Höhle loszubrechen, freistehende Pfeiler oder gar Wölbungen zu errichten. Die Technik reicht höchstens zu, um hie und da mit einem roh geschichteten Pfeiler gefährliche Stellen der Decke abzustützen. Und dennoch sträubt sich der schöpferische Genius, die Höhlenumgebung als Weltbild hinzunehmen, so wie er sie vorfindet; er will sie vielmehr so gut es geht zum Weltsinnbild selbst schaffend gestalten. Unter solchen Umständen hat die malende und zeichnende Hand das leichteste Spiel. Stein läßt sich von Stein ritzen, und wenn die Arbeit auch mühselig ist, so hat der Urmensch stets Zeit genug. Außerdem ist diese Arbeit der Höhlenmalerei für ihn durchaus kein Luxusspiel der Betrachtung, sondern, wie sich gleich zeigen wird, ein lebenswichtiges Tun. Er bedarf der gemalten Gestalt nach seinem Glauben, um sein Dasein fristen zu können. Die erste Technik, die der Urmaler verwendet, ist die der eingeritzten Umrißzeichnung, es ist die einfachste Leistung, deren die bild-

nerische Hand fähig ist, eine Leistung, der heute noch instinktiv jedes Kind nacheifert und wer immer unbezähmbaren Drang spürt, Tisch und Wände zu beschmieren. Der Mensch, der Initialien in Baumrinden schnitzt oder in dumpfem Drang jede ihm sich bietende Wandfläche beschmiert, jeder Schuljunge und Student, der mit dem Federmesser seine Pulttafel verziert, keiner von ihnen macht es sich wohl deutlich, daß er hier einen Rückfall in uralte magische Gewohnheiten durchlebt. Wenn der Mensch der modernen Zivilisation anfängt, nervös zu werden, kritzelt auch er mit Vorliebe primitive Umrißlinien mit der Hand aufs Papier, während seine eigentlichen Gedanken vielleicht ganz anders beschäftigt sind. Ja mancher Halbwüchsige, der irgendeine Wand mit anstößigen Zeichnungen bedeckt und dabei glaubt, irgendeinem privaten Gelüste zu frönen, weiß oft nicht, daß er uralte Zeichen längst verschütteter magischer Kulte reproduziert. Die meisten dieser Wandbeschmierer sind nicht künstlerisch berufen; ohne jede künstlerische Übung bleiben sie auf der allertiefsten Stufe der Gestaltung stehen. Der menschliche Urmaler dagegen, der Genius längst verschollener Zeiten, erreichte schon vor 30 000 Jahren seine Höhe der Vollendung in jenen impressionistischen Kunstwerken der Umrißzeichnung. Diese Malereien zeugen nicht nur von unsäglich scharfer Beobachtung des Bildes, sondern auch von einer untrüglichen Wesenskenntnis. Jede Linie ist mit einer Sicherheit geführt, die als solche im Verlaufe der menschlichen Geschichte nicht zu übertreffen ist, weil sie bereits das Höchste hergibt. Der Ausdruck des zornigen, des scheuen, des listigen, des angreifenden, des flüchtigen Tieres ist mit wenigen Strichen bis zu erschöpfender Wesensbeschworung getroffen. Es dauert nicht lange und die Umrißzeichnung löst sich von reiner Profildarstellung, welche die größten Flächen zeigt; es gibt perspektivische Darstellungen. Hier wendet ein Stier den Kopf zurück, dort taucht ein Fisch kopfüber in die Tiefe, wobei uns die schlagende Schwanzflosse am nächsten rückt. Bald wird auch die umrissene Fläche farbig getönt. Gelegentlich mutet eine solche Felszeichnung an wie anatomische Studien; das Tier erscheint wie mit Röntgenstrahlen durchleuchtet, vor allen Dingen sind es seine Eingeweide, die

nach Art mancher gegenwärtigen Kinder, nur mit viel größerer Kunst dargestellt sind. Auch in diesem Falle werden wir bald sehen, daß es sich hier nicht um theoretische Anatomie und um ein liebenswürdiges Spielwerk interesseloser Betrachtung handelt. Das Eingeweide des Tieres hat auch seine magische Bedeutung. Die malerische Kunst hat also in ihren Anfängen die allernächste Beziehung zur Architektur und zur Plastik. Sobald die Höhlenmalerei sich differenziert, sucht die Plastik sich am Pfeiler ihren natürlichen Ort, das Gemälde aber an der Wandfläche.

So bleibt es denn auch durch alle Zeiten großer Architektur hindurch; je ausgeprägter Innenpfeilerbau und Säulenbau wird, in umso größere Bedrängnis gerät die Malerei, die ja in solcher Raumnot sich schließlich auf die Vasen und auf die Tafeln flüchtet. Wo dagegen eine zu füllende Wandfläche vorhanden ist wie z. B. in der Basilika, da ergreift die Malerei alsbald von ihr Besitz. Seit der Erfindung des Fensterglases bleibt ihr auch der Ausweg in den Fensterrahmen hinein. So fühlt sich die Malerei der Architektur verbunden, solange sie in ihr Raums genug und Wandaufträge findet. Aber auch mit der Plastik hängt sie aufs engste zusammen, ja es gibt noch heute eine Kunstgattung, welche die gemeinsame Wurzel der beiden verrät, nämlich das Relief. Die ersten Höhlenmalereien, die geritzten Umrißzeichnungen sind Gebilde, von denen man schwer sagen kann, ob man sie eigentlich Relief oder Gemälde nennen soll. Frühe Reliefs, denen man begegnet, sind ganz ersichtlich aus der Ritzmanier heraus entwickelt und haben die Einkerbungen nur etwas vertieft. Sobald die notwendigen Farbmittel zur Verfügung stehen, verzichtet die Malerei auf die räumliche Vertiefung in die wirkliche Wand und gibt die Umrißlinien farbig. Sehr lange noch, besonders in stark gebundenem Stil, bleibt aber die Formgebung von Relief und Gemälde ganz außerordentlich verwandt. Man braucht nur das ägyptische Relief mit dem ägyptischen Gemälde zu vergleichen, um zu sehen, daß hier einerlei Gestaltauffassung mit zweierlei Technik arbeitet. Jedenfalls ist es ungezwungen zu sagen, daß die Gemälde aus einer plastischen Anfangstätigkeit, nämlich aus der Steinmeißelung erwachsen sind. Da, wo Relief und Malerei ihre gemeinsame Wurzel haben, entspringt

noch eine dritte, später gänzlich sich abzweigende Kunstart, die als Kunst anfangs große Bedeutung hat, hernach allerdings fast durchweg zum großen Kunstgewerbe herabsinkt, nämlich die Schriftgestaltung.

Bild und Schrift sind ja lange Zeit dasselbe, ihr magisches Verhältnis zum beschworenen Ding ist das gleiche. Erst als die Wortbildschrift zugunsten abgekürzter und zweckmäßiger Darstellung verlorengelht, trennen sich die Wege. Noch aber bleibt das Schreiben eine kultische und priesterliche Funktion; lange ist es in der europäischen Kultur mit einer bestimmten Form der Malerei, nämlich mit der Miniaturmalerei, auf das innigste verbunden. Ganz ist diese Verbindung auch im reichausgestatteten Buch der Gegenwart nicht verloren gegangen; jederzeit besteht die Möglichkeit, das reichausgestattete Druckwerk auf malerische Höhe zu erheben. Auf der anderen Seite darf nicht vergessen werden, wie sehr die Linienführung im malerischen Kunstwerk kalligraphisch beeinflußt ist. Gewiß gibt es spätere Zeiten mit hochentwickelten malerischen Stilarten, wo der malerische Farbenauftrag keine Verwandtschaft mit dem kalligraphischen Schnörkel mehr zeigt, ja, wo das Verfallen in diese kalligraphischen Schnörkel fast ängstlich gemieden wird. Allein nicht mit Unrecht spricht die Kunsttheorie der Malerei auch heute noch von der Handschrift eines Malers; und die Unmöglichkeit, ein Gemälde getreu zu kopieren, beruht nicht zum geringsten Teil auf der Unmöglichkeit, die Handschrift einer fremden Individualität nachzuahmen.

Wer seine Aufmerksamkeit auf die zeichnerische Linie als solche richtet, macht bald die Wahrnehmung, daß hier nicht ohne weiteres eine beobachtete Linie der Natur nachgeahmt wird, sondern daß aus dem Duktus der Hand selbst sich bestimmte Linienkrümmungen ergeben, die (in sich gleichartig) natürlich auf unsäglich mannigfache Weise zusammengestellt werden können. Sehen wir die Skizzen großer Maler an, so entdecken wir in ihnen immer wieder jene anfänglichen Zauberkreise oder, wenn man will, Zauberovale, von denen aus das ganze Kunstwerk angelegt wird. Und diese Zaubерlinien haben keine andere Führung, als auch der kalligraphische Schnör-

kel. Das ägyptische Relief, die abendländische Miniatur, die romanische Wandmalerei haben oft jahrhundertlang fast nur mit kalligraphischen Umrißlinien gearbeitet. Wer ein ganz reines Beispiel der kalligraphischen Umrißzeichnung in der Wandmalerei sehen will, braucht nur die Kirche in Schwarz-Rheindorf bei Bonn aufzusuchen. Wenn so oft und immer wieder der kalligraphische Schnörkel als Umrißlinie bevorzugt wird, so ist das natürlich keine bloße Laune eines ägyptischen Priesters oder eines abendländischen Mönches, sondern es muß sich ein tieferer Sinnzusammenhang dabei enthüllen. Soviel ergibt eben die ästhetische Einsicht, daß jedes echte Kunstwerk im tiefsten Sinne Handwerk ist; d. h. sobald es aufhört, die unmittelbar sichtbare Spur der menschlichen Hand, des Werkzeugs der Werkzeuge, zu tragen, wird es zu einem bloß manieristischen Klischee. Ein Bauwerk mag noch so ebenmäßig und entwurfsgerecht sein, eine Plastik noch so kanonisch; wenn sie bloß in Auswirkung irgendeines Proportionsvorsatzes hergestellt wird, dann mag sie das Musterbeispiel einer ästhetischen Grammatik sein, ein Kunstwerk wird sie dadurch nicht. Das ist z. B. einer der Gründe, weswegen niemals eine Photographie als Gemälde oder Zeichnung angesprochen werden kann und weswegen manche irgendeinem Modell ohne Steinmetzkunst nachkopierte Kirche kalt und langweilig wirkt.

Die Hand nun, welche diese Zauberkreise in der Malerei gestaltet, ist nicht die spielende Hand des virtuosen Nachahmers, sondern die wesenbeschwörende Hand eines Magiers, der die mikrokosmische Persönlichkeit und ihre makrokosmische Umwelt in die bemalte Fläche bannet. Es ist im Grunde also ein recht gefährliches Tun, das je nach dem Gegenstande oder der Gesinnung des malerischen Meisters etwas Heiliges oder etwas Frevelhaftes haben kann. In diesem Sinne wäre jede Malerei sakral, wenn man nämlich in dem Worte sacer die beiden polaren Urbedeutungen aus ambivalenter Sinngebung lesen will, die es enthält. *Τερος* oder sacer bedeutet ursprünglich ebenso sehr geweiht wie dämonisch, heilig wie blasphemisch. Die heilige Ilios der Troer ist auch die dämonische Ilios der Griechen. Demnach müßte sich auch in der Malerei genau wie in der

Architektur Weltbeschwörung und Seelenbeschwörung finden lassen; und in der Tat legt wohl jedes Gemälde von diesen beiden schöpferischen (magischen) Akten Zeugnis ab. Auch hier ist es unumgänglich, die Ausdrücke beschwören und bannen zu gebrauchen, da die Worte abbilden und nachahmen viel zu dürftig und klanglos geworden sind, um auszusagen, was hier eigentlich gemeint ist. Auch die platonisch-aristotelische Mimesis ist viel mehr als die bloße Nachahmung, ist ein innerliches und wesentliches Wiedergestalten von Welt und Seele, von Makrokosmos und Mikrokosmos.

Wer nun glauben sollte, daß die Worte Weltbeschwörung und Seelenbeschwörung für eine Aussage vom Wesen der Malerei viel zu stark und viel zu übertrieben gewählt seien, der möge einmal die unterirdische Grabstätte eines ägyptischen Pharaos betreten. Zu seinem Erstaunen wird er bemerken, daß die ganze Welt des Pharaos hier im Bilde gegenwärtig und der Vergangenheit entrückt ist. Keine Freude seines zeitlichen Lebens soll dem Pharaos auf seinem langen Wege in das Jenseits mangeln. Wir sehen den Pharaos auf seinem Thron, im Kreise seiner Familie, umgeben von Frau und Kind. Wir sehen ihn auf der Jagd und bei jeder seiner Lieblingsbeschäftigungen, wir begegnen seinen Palästen, seinen Dienern und seinem Hofe; wieder finden wir ihn in der Landschaft, die ihm lieb geworden ist, mit allerlei Getier und mit jeglicher Pflanze, wir sehen ihn inmitten der Schlachten, die er gewonnen hat, wir begegnen den langen Zügen tributbringender Völker und Sklaven; wir können noch heute die unterworfenen Rassen, über die ein Pharaos triumphiert hat, feststellen, z. B. die Nubier sind so scharf charakterisiert, daß auch das Auge der Gegenwart beim ersten Blick unmöglich verkennen kann, wer hier gemeint ist. Ja die Judenkarikaturen der ägyptischen Maler scheinen einen gewissen Antisemitismus zu bezeigen, den es auch damals gegeben haben muß.

Das alles wäre Weltbeschwörung, aber auch die „Seele“ des Pharaos selbst ist nicht nur plastisch in unglaublich überzeugenden Porträtdarstellungen, sondern auch in malerischer Schilderung beschworen, und zwar in jenen Akten, wo sich der

opfernde Pharaos in den Schutz seiner Götter begibt. Offenbar ist nach magischem Glauben der Ägypter das ungetriebene Fortleben der Seele an die existierende Gestalt des Pharaos gebunden und in erster Linie an seine Mumie, die, sollte sie zerfallen, in wohlbemalte Masken eingehüllt ist, welche die Fortdauer der Gestalt gewährleisten. Sollte die Mumie samt der Maske zugrundegehen, so würde an ihre Stelle die plastische Darstellung treten; sollte der Steinberg zertrümmert werden, so würde das Relief oder das Gemälde des Herrschers seiner Seele den gleichen Dienst tun. Die sorgfältige und oftmalige Wiederholung derselben Gestalt kann dabei die magische Haltung in keiner Weise stören. Nirgend so sehr wie hier wird jenes magische principium identitatis indiscernibilium (das ja auch noch in der Leibnizischen Metaphysik waltet) deutlich; d. h. was sich der Gestalt nach ununterscheidbar ähnlich ist, das ist magisch identisch. Auch hier ist es natürlich wiederum müßig, logische, physikalische oder mathematische Bedenken einzuwerfen; für die Auffassung des Kunstfreundes ist der Sachverhalt eben so: dies ist nicht ein Abbild des Pharaos oder das Gemälde sieht nicht aus wie der Pharaos, sondern dies ist der Pharaos, wie er leibt und lebt. So drückt sich auch heute noch der begeisterte Kunstfreund vor einem wohl gelungenen Porträt aus: dies ist Herr Soundso, wie er leibt und lebt.

Man sieht also auf das deutlichste, daß die ägyptischen Herrscher sich nicht haben porträtieren lassen, um sich hier bedürfnislos oder interesselos zu betrachten oder betrachten zu lassen, sondern weil sie eben überzeugt waren, daß dieses Gemälde für ihre jenseitige Existenz unentbehrlich sei, für ihre jenseitige Existenz, die bis in alle Einzelheiten hinein betreut werden mußte. Leidet doch auch der Pharaos auf seinem Wege in das Jenseits keinerlei Mangel an Lebensmitteln, die ihm sowohl in natürlichen Exemplaren wie auch im gemalten Bilde reichlich zur Verfügung gestellt werden mußten.

Was nun hier geschieht, daß man nämlich einem Menschen seine Lebensmittel an die Wand malt, damit er sich ihrer magisch bemächtigen könne, das geschieht schon in den allerersten Anfängen der malerischen Kunst. Wir werden doch nicht

glauben, daß der primitive Jäger sich allerhand Getier zu seinem bloßen Vergnügen an die Höhlenwand zeichnet; sondern er tut es, weil er die Beute, deren er dringend bedarf, auf diese Weise magisch schon vorwegnimmt. Wenn er das Tier an die Wand malt, dann hat er es bereits in seiner Höhle, er hat es gefangen, er hat es in seiner Gewalt; und so zweifelt er nicht, daß, wenn er das Tierwesen beschworen hat, es ihm an den jagdbaren Einzelstücken nicht fehlen werde. Es ist also ursprünglich eine sehr realistische Sorge für seine Mahlzeit, die ihn dazu treibt, das jagdbare Tier zu beschwören. Der hier geschilderte magische Glaube von der Gewalt, die man über den gemalten Gegenstand bekommt, lebt auch heute im Glauben nicht nur der Naturvölker weiter. Z. B. ist noch das gegenwärtige Sprichwort von der Meinung erfüllt, daß man nichts beschwören solle, womit man nicht etwa fertig werden könnte. In diesem Sinne verbietet es, den Teufel an die Wand zu malen. Das Sprichwort gibt hierin ganz getreulich die magische Gesinnung wieder; es ist gar nicht zufällig, daß es sagt, an die Wand malen und nicht auf die Leinwand oder auf das Papier malen; denn im Augenblick, wo wir an das Sprichwort erinnern, daß man den Teufel nicht malerisch kalligraphisch beschwören solle, wird deutlich, daß der Urmaler nicht nur das jagdbare Tier malerisch beschwört, sondern auch alle die Tiergestalten, von deren Dämon er etwas fürchtet. Daher werden auch nicht-ebbare Tiere an die Wand gemalt; das sind entweder schädliche Raubtiere, die man auf diese Weise magisch überwältigen will, um sie nachher sicherer töten zu können, oder es sind die Dämonen, die man besitzen will, weil sie ja die Stammesdämonen sind. So erscheint an bevorzugter Stelle das Gemälde des Totentieres, das gemalt oder gemeißelt, aber nur im äußersten Notfalle gejagt und selbst verzehrt werden darf, weil es ja die dämonischen Kräfte des Stammvaters in sich birgt. Die Neigung des primitiven Oedipus, den Stammvater Laios zu ermorden, um mit seinem Herzblute seine Kraft zu gewinnen, wird auf diese Weise malerisch sublimiert und vergeistigt. In diesem Augenblick wird auch deutlich, warum der primitive Mensch nicht nur die äußeren Umrisse, sondern ge-

legentlich auch die Eingeweide seines Totentieres gemalt hat; denn in den Eingeweiden ist ja die eigentliche magische Kraft des Tieres oder seine Seele enthalten. Wenn der Urmaler die Eingeweide eines Tieres malt, so ist das nicht mehr Weltbeschwörung, sondern bereits Seelenbeschwörung des animistischen Stiles.

Uns erscheint es auf den ersten Blick sonderbar, daß der primitive Mensch der Seele ihren Sitz in den Eingeweiden anweist, allein nach der homerischen Dichtung ist diese Sprechweise ganz natürlich; denn wenn Odysseus monologisiert, dann unterhält er sich nicht eigentlich mit seiner lieben Seele, sondern mit seinem lieben Herzen, nicht mit seinen Hirnwindungen, sondern mit seinen *γοῦνες*, d. h. mit seinen lieben Eingeweiden.

Wie wir im magischen Ritus das Verschlingen und später die Opferung der Eingeweide finden, so finden wir in der Urmalerei die Röntgenzeichnung dieses Innersten, d. h. des animistischen Dämons beim Tier. Dieser enge Zusammenhang von Urmalerei und Magie hat der Malerei als Kunst auf lange Zeiten hinaus nicht geringe Schwierigkeiten gemacht. Die Schwierigkeiten stammen aus den geläuterten Religionen, die den Kampf mit der Magie auszufeuchten hatten. Sobald jedoch der magische Aberglaube überwunden ist und an seine Stelle die mystische Religiosität tritt, wird das Gemälde wiederum in seine Rechte eingesetzt.

Nicht mehr als Zaubermittel, wohl aber recht im Brennpunkte eines mystisch-sakralen Kultus steht das christliche Altargemälde. Hier ist der magisch primitive Aberglaube gewichen, aber die Inbrunst der ästhetischen Haltung geblieben. Daher kein Altargemälde museumhaft wird, vielmehr seinen wesensnatürlichen Ort hat. Solange die Religion dagegen von magischer Umgebung gefährdet ist, verbietet sie mit ausdrücklichen Worten die Darstellung der Gottheit und auch des Menschen im plastischen oder malerischen Stil. „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen“, sagt aus eben diesem Grunde das mosaische Gesetz. Und der Koran, entstanden in einer Umwelt magischen Arabertums, schließt sich dem an. Auch das Griechentum hat nicht nur aus formalistischen Schönheits-

erwägungen heraus das Porträt beschränkt. Dem Sieger im olympischen Kampfe wird zwar eine Statue gesetzt, jedoch nur eine Idealstatue; und erst wenn er dreimal gesiegt hat, wird sein Bildnis gefertigt.

Die Unzerstörbarkeit des menschlichen Gedächtnisses gegenüber der magischen Auffassung tritt bis auf den gegenwärtigen Tag in mancherlei Bildern zutage. Erinnerung sei z. B. an das berühmte Gemälde von Dosso Dossi, welches „Die Hexe“ genannt wird und die Zauberin zeigt, wie sie mit Hilfe von Wachs- bildnissen sich der Menschen bemächtigt. Auf sinnig listige Weise versucht gelegentlich der Mohammedaner dem Bildnis- verbot des Propheten zu entgehen, indem er für sein Schatten- theater menschliche Silhouetten verfertigt. Hierbei wird ihm jedoch auferlegt, die magische Ähnlichkeit mit dem Menschen zu zerstören. Er tut das, indem er dem Schattenspielbilde ein kreisrundes Loch durch die Eingeweide hindurchtreibt; es ist, als wolle er sagen: kein Mensch läuft doch mit einem kreis- runden Loch im Leibe herum, durch diese Öffnung müßten ja die magischen Kräfte seiner Eingeweide entweichen; folglich darf mit diesem Nichtmenschen das Schattentheater gespielt werden.

Der malerischen Welt- und Seelenbeschwörung dienen mannig- fachere und reichere Kunstmittel als der architektonischen und plastischen Kunst; ihr stehen die Beschwörungsmittel der zeich- nerischen Linie, des Lichtes und der Farbe zu Gebote. Diese kommen ihr nun auch nicht aus irgendwelchem Zufall zu Han- den, sondern wie der Gehalt der Malerei aus magischer Haltung beschworen wird, so haben auch Linien, Lichter und Farben ihren magischen, d. h. beschwörenden Sinn. Nach magischem Glauben wirkt eine Zauberformel nur dann, wenn sie ganz ge- treu angewandt wird. Was für das magische Wort, gilt auch für die beschwörende Schrift. Die geschriebene Formel muß ganz getreu und unverändert überliefert werden. So sehen wir auch, daß die kalligraphisch schreiberische Linie in der Ma- lerei, eben weil sie beschwören soll, mit hieratischer Hartnäckig- keit festgehalten wird. Die Umrißlinien der menschlichen Ge- stalt in der ägyptischen Malerei entsprechen keineswegs so ein-

fach den perspektivischen Gesetzen, wie die darstellende Geo- metrie sie ermitteln könnte. Die ägyptische Menschenzeichnung zeigt vielmehr, daß Enface- und Profilsichten gleichzeitig sicht- bar werden können. Obgleich das Wissen dieser Merkwürdig- keit dem ägyptischen Maler vollkommen deutlich ist, obgleich er in Revolutionsepochen sich von dem orthodoxen Duktus eman- zipiert, kehrt er jahrtausendlang immer zu der gleichen Linie zurück. In den Überlieferungen der byzantinischen Malerei, Reliefkunst und Miniatur findet sich genau dieselbe Strenge der ästhetischen Tradition.

Sobald natürlich der magische Glaube als solcher schwindet, lockert sich auch die Strenge in der Linientradition. Allein nur in den allerseltensten Fällen wird der Versuch gemacht, eine geometrische, d. h. eine wissenschaftlich fundierte Perspektive durchzuführen. Das geschieht eigentlich nur im ersten Rausche der wissenschaftlichen Entdeckung. So etwa im Quattrocento zu Zeiten jenes Castagno, der in einem Rausch der Begeiste- rung auszurufen pflegte: *ma che bella cosa ch'è la prospet- tiva*. Bereits die nachfolgende Zeit lockert die geometrische Linearperspektive, da sie schon durch die höhere malerische Aufgabe luftperspektivisch zu arbeiten gedrängt werden muß. Abgesehen davon, haben große malerische Epochen sich nie- mals um eine sogenannte richtige Perspektive bemüht, so z. B. die gesamte mongolische Malerei, die dadurch auch nicht den leisesten Schaden erlitten hat. Die Perspektive des chinesischen, des japanischen Bildes ist vielmehr eine Traumperspektive. Der Vorstellungsraum unserer Träume hat ja durchaus nicht die Struktur einer stereometrischen Raumkonstruktion, sondern ist anders gefügt. Der Traum ist aber für den Menschen der ma- gischen Haltung der Seelenzustand, in dem sich von dem Wesen der Dinge mehr verrät als am Tage; im Traum erscheinen die Seelen derer, die man tags nicht sieht, es gehen die Dämonen um.

Es ist genugsam merkwürdig, daß die Ähnlichkeit eines Ge- mäldegegenstandes mit der gemalten Form durchaus nicht im- mer da am größten ist, wo das Gemälde „naturgetreu“ durch- konstruiert wird. Die Kräfte der magischen Haltung, in man- chem fast rein handschriftlich entstandenen Liniengefüge Ähn-

lichkeiten zu entdecken, ist vielmehr ungeheuer. Nicht mit Unrecht hat man die Kunst der Zeichnung eine Kunst des Auslassens genannt. Es wäre unglaublich, in wie wenigen Strichen und Punkten wir mit äußerster Sicherheit nicht nur etwa die menschliche Gestalt, sondern bestimmte Charaktere, Stimmungen und Temperamente erkennen, wenn wir nicht fähig wären, kraft magischer Haltung in dieses Strichgefüge Welt und Seele hineinzubeschwören. Man würde vermutlich erstaunt sein, wenn man einmal versuchte, die übererbte magische Haltung einer Zeichnung gegenüber preiszugeben und sich zu fragen: wie kommst du denn darauf, in diesem Schnörkel ein Auge zu sehen? Man mache den Versuch etwa an einer Zeichnung von Wilhelm Busch, und man wird befremdet sein, sobald der Sprung aus der malerisch-magischen Haltung in die physikalische Analyse eines kleinen Quantums von Buchdruckerschwärze gelingt. Wenn uns also auch der magische Glaube als solcher fehlt, angesichts einer wohl gelungenen Zeichnung werden wir alle zu Animisten und zauberkräftigen Beschwörern. In zwei Strichen erkennen wir unter Umständen mit Sicherheit eine Schwalbe wieder, obgleich die Ähnlichkeit (trivial gesagt) doch „recht entfernt“ ist. Es ist eben die magische Ähnlichkeit, nicht die geometrische, auf die wir mit Feinheit abgestimmt sind. Es wäre eine Aufgabe für sich, wollte man einmal die geometrisch physikalischen Unmöglichkeiten der perspektivischen Darstellungen größter Meister durchforschen. Z. B. zeigt ein Maler wie Tintoretto von den Körpern, die er ins Licht stellt, stets wesentlich mehr als das menschliche Auge zusammen erschauen könnte, und doch erreicht er dadurch den Eindruck unerhörter Plastizität. Was man im tieferen Sinne zeichnerische Technik nennt, ist also sicher nicht die Virtuosität einer Kamera, möglichst viele und verwickelte Liniengefüge, die an wirklichen Gestalten vorkommen mögen, in getreuem Abbild wieder darzustellen; sondern es ist die ererbte Fähigkeit, ganz wenige und kennzeichnende Linien auf eine einmalige unwiederholbare Weise handschriftlich so zusammenzufügen, daß eine eindeutig unverkennbar beseelte und belebte Gestalt beschworen wird.

Redet man dabei eine Weile nur von der zeichnerischen Linie,

so tut man das aus der Schwäche der menschlichen Begriffsbildung heraus, die immer bestimmte Seiten und Komponenten einer Sache für die aufmerksame Betrachtung isolieren muß. Es versteht sich aber, daß auch die rein graphische Kunst, die eigentlich erst in den Spätzeiten des Papiers, des Bleistiftes, der Kohle und der Druckerschwärze entsteht, nicht nur mit linearen Formen beschwört und bannt, sondern daß auch ihr die Formen wohlverteilten Lichtes zu Gebote stehen. Allerdings wird ein Holzschnittmeister die Eigenart seines Stils verleugnen, wenn er die kräftigen Linien verläßt, um überwiegend Lichtwirkung zu suchen. Allein dem Beherrscher der Linie kann es nicht verübelt werden, wenn er die Lichtwirkung der Linienwirkung hinzufügt. Man wird weiter gehen dürfen und sagen, daß der Graphiker einer Fläche Lichtabtönungen zueignen kann, die dem Helligkeitsgrade oder leuchtkräftigen Ton einer Farbe entsprechen, so daß er selbst an Farbordnungen und Farbformen erinnern kann, nicht indem er sie nachahmt, sondern indem er ihre Gegenwart durch magische Ähnlichkeit herbeiruft.

In den allerseltensten Fällen entspricht die zeichnerische und malerische Lichtverteilung irgendwie der zufälligen Wirklichkeit. Zwar kann es nicht grundsätzlich verwehrt sein, hier nachzuaugen; allein sicher ist, daß die ursprüngliche Licht- und Farbgebung durchaus nicht von der Absicht getragen war, einer Licht- und Farbgebung in der beobachtbaren Außenwelt nachahmend zu entsprechen. Das Wunder der künstlerischen Technik ist vielmehr überall da, wo das Kunstmittel als solches mit Gehalt und Gegenstand recht wenig zu tun hat. Vielmehr gehorcht das Kunstmittel als solches ganz seinem eigenen Gesetz und wirkt um so großartiger, wo man nicht versucht, dessen Beschränkung zu durchbrechen. Eine menschliche Nase ist nicht von Kohle, ein menschliches Auge nicht aus Ölfarbe, sondern diese Dinge sind einander, physikalisch genommen, sehr unähnlich; dennoch ist nicht die Zeichnung die beste, die vergessen läßt, daß sie mit Kohle gemacht ist, sondern gerade jene, die es recht unverkennbar zeigt. Nicht das Gemälde überzeugt technisch, bei dem man lange forschen muß, mit welcherlei

Farbauftrag es hergestellt ist, sondern jenes, das sein Material ungescheut verrät. Will jemand eine lichte und luftige Landschaft malen, so wird es nicht seine Aufgabe sein, zu verbergen, daß diese Landschaft auf eine Felswand oder eine Holztafel oder eine Leinwand gemalt ist, sondern der Künstler wird diesen seinen echten Hintergrund ganz unbekümmert durchwirken lassen. Eine Wand ist zwar kein Meer, ebensowenig wie ein Haufen Ölfarbflecken ein Wasser ist; dennoch wird das vollendete Meerbild, ohne zu verlieren, verraten, daß es mit Ölfarbe auf eine Leinenfläche gemalt ist. In diesem Sinne gilt auch in der Malerei das Gebot der unverstellbaren Materialechtheit. Braucht man ausdrücklich hinzuzufügen, daß mit dieser Materialechtheit noch mehr gefordert ist als die bloße Abwesenheit des Materialbetruges? Es ist offenbar auch hier nicht gleichgültig, welches Farbmittel und welcher Untergrund gewählt wird. Wegen seines altehrwürdigen Ursprunges hat das unmittelbar auf die Wand gemalte Bild einen kaum einholbaren Vorsprung vor dem transportablen. Alle großen Zeiten der Malerei haben das Wandbild geliebt, haben die Freskotechnik gesucht. Wo es nicht tunlich war, ist das große Gemälde doch stets für seinen Ort im Raum gemalt worden. Es ist nicht gleichgültig, wo ein großes Tafelgemälde hängt; sondern für eine bestimmte Kirche, für einen bestimmten Altar, für ein bestimmtes Rathaus, für die Beleuchtungsverhältnisse dort und in die Umgebung hinein sind die großen Bilder gestaltet worden. Es ist daher eine vollendete Barbarei, etwa den Genter Altar auseinanderzunehmen und seine Flügel woanders aufzubewahren als das Mittelstück. Es wäre ungefähr so, als wollte man einen der michelangesken Propheten aus der Sixtinischen Kapelle heraushauen, um ihn vielleicht an der Wand des Berliner Domes zu befestigen. So ist denn eigentlich schon das im Atelier für einen noch unbestimmten Käufer gemalte Gemälde ein Greuel vor dem eigentlichen Geiste der Kunst. Nur im Notfalle, d. h. wo ein Gebäude mit Untergang bedroht ist, darf auf den Kompromiß eingegangen werden, ein Gemälde zu dislozieren.

Unter den Farbmitteln der Darstellung werden die unzerstör-

baren stets bevorzugt werden. Zu einem Teil beruht der Zauber der Mosaikmalerei darauf, daß hier ein unzerstörbares Material, das sich selbst ungeschminkt kundgibt, an einem nur für dieses Gemälde bestimmten Ort unablösbar befestigt ist. So wie die gute Linie, die eine Welt und manche Seele beschwört, doch ihrem eigenen Gesetz, eben dem der Linie, getreu bleiben muß, soll ein großes Kunstwerk entstehen, so muß auch die Farbe des großen Gemäldes in die ihr eigentümlichen Förmigkeiten sich einfügen und ihnen mehr gehorchen als irgendeiner zufälligen Anordnung der Natur. Darum sehen wir in manchen großen Gemälden Farbenanordnungen gegeben, die mit bewußter Absicht von der natürlichen Anordnung abrücken; ja die Kunst scheut sich unter Umständen nicht, einem Gegenstand eine Farbe zu geben, die ihm als Gegenstand der wissenschaftlichen Beobachtung nicht zukommt. Es gibt z. B. keine blutroten Elefanten; es steht aber gar nichts im Wege, daß ein Künstler der Urzeit einen Elefanten mit roten Umrißlinien auf die Wand malt oder ihn überhaupt in roten Tönungen darstellt. Sollte jemand etwa den berühmten Philistereinwand wagen: „aber Elefanten sind doch nicht rot“, so braucht man ihn nur zu fragen: „woher sehen Sie, daß dies ein Elefant ist?“ Genug, daß der Gemalte unverkennbar und wesentlich Elefant ist; in demselben Augenblick, wo er das ist, steht dem Künstler auch die Freiheit zu, ihn rot zu malen, besonders wenn er ihn auf diese Weise ausdrucksvoll, z. B. gegen einen grünen Hintergrund, absetzen kann.

So bestimmt denn die Farbenwahl ganz andere Erwägungen als die Naturtreue. Die trivialste Entdeckung, die man bei dieser Gelegenheit machen kann, ist die, daß in manchen Epochen großer Malerei nicht ohne weiteres alle Farben zur Verfügung stehen. Die Entdeckung der Farbstoffe ist eine Leistung der technischen und wirtschaftlichen Erfindungskraft; und es wäre schlimm, wenn der malerische Genius auf die Entdeckung irgendeiner farbkräftigen Pflanze warten müßte. Manchmal sind es nur rote, schwarze oder weiße Töne, die zur Verfügung stehen; und wenn einer schon Künstler genug dazu ist, so hält er eben auch damit Haus. Eine kleinliche Hypothese besagt, daß

manche Künstler früherer Zeiten gewisse Farben nicht gekannt oder beobachtet hätten, weil sie sie nicht angewandt hätten. Allein die Sparsamkeit dieser Künstler ist nicht eine Sparsamkeit der Beobachtung, sondern eine Sparsamkeit oft auch aus Gründen des Stils. Das gilt selbst bis in die dichterisch geschilderte Landschaft hinein; auch Homer nennt weniger Farben, als in der Wirklichkeit beobachtbar sind. Daß die unendliche Feinnervigkeit des griechischen Auges nur die Farben gesehen hätte, die in der griechischen Malerei und Dichtung bevorzugt werden, ist eine allzu wunderliche Unterstellung; vielmehr ziehen die Griechen ihre Landschaften ins Große, Einfache und Erhabene dadurch, daß sie mit wenigen Farbtönen und ihren Kontrasten auskommen. Es wäre gewiß falscher Tief-sinn, wollte man den Mangel an technischer Gewandtheit und technischem Rüstzeug ganz verkennen, wo die Formgebung eines Kunstwerkes zu beurteilen ist. Wiederum verrät es einige Oberflächlichkeit, wenn man sich bei technischen oder soziologischen Einzelheiten allzu lange aufhält.

Nicht nur, weil die primitiven Jäger keine Anilinfarben kannten, haben sie sich auf rote, gelbe und schwärzliche Töne vielfach beschränkt, sondern sie haben diese Farben bevorzugt, weil sie ihnen magische Symbole waren. Nicht nur, weil sie sozial dem Jägerstand angehörten, haben diese Urmenschen das laufende Wild so gut gezeichnet, sondern weil sie magisch gesinnte Jäger waren, die, wenn man so will, eine psychische Falle in ihren Höhlen aufgestellt haben. Die Farben, welche diese Künstler ursprünglich wählen, sind eben alles andere als naturnachahmende Tönungen. Für den Psychologen unserer experimentierenden Zivilisation mag ja das Rot eine subjektive Sinnesqualität sein, ein Empfindungsinhalt, den ich für mich habe; für den Urmenschen ist die Farbe nicht nur eine Eigenschaft des objektiven Gegenstandes (und der Gedanke der Subjektivität einer Farbe würde ihm nur ein verständnisloses Grinsen ablocken); sondern die Farbe ist für ihn geradezu die eigentliche fluidale Substanz der Dinge. Ein Blatt ist eben durch und durch grün, ein glühendes Eisen ist durch und durch rot und durch und durch von Wärmestoff durchdrungen, die

Farbstoffe, die Wärmeströme, die Tonmassen, die Duftwogen, das alles sind für den Urmenschen die Substanzen. Während wir modernen Naturforscher die Sinnesqualitäten aus der objektiven Welt hinaus verflüchtigt haben und in einer golden-heißen Substanz nur ein Gespenst des Aberglaubens sehen, hält der Naturmensch in uns umgekehrt unsere Materien oder gar unsere Atome bestenfalls für Gespenster einer irredenden Phantasie. Der Urmensch, der im Blut des Künstlers und des Kunstfreundes lebt, faßt Farben und Töne, faßt sogar viele Stimmungen des Gefühls nicht anders auf wie der Primitive, nämlich als gegenständliche, ja dinghafte Substanzen. Wir spinnen Erklärungen aus über die sogenannte Eindringlichkeitsqualität der roten Farbe und wundern uns wer weiß wie sehr darüber, daß die Kinder von vornherein die rote Farbe vor anderen so sehr bevorzugen. Ein solches Erstaunen am falschen Ort kann eigentlich nur einer der Umwelt entfremdeten Zivilisation widerfahren; denn im wirklichen lebendigen Erlebnis ist rot niemals ein isolierter Tupfen von Empfindungsinhalt (behaftet mit Qualität, Intensität, Dauer, Sättigungsgrad, Eindringlichkeit), sondern für den Urmenschen, für den Künstler, für das Kind, vielleicht auch für manches Tier ist rot etwas ganz anderes. Ein rotes Ding ist z. B. das Blut, das Feuer; Blut und Feuer aber sind Gefahr, sind Todesdrohung. Diese fluidalen Rotsubstanzen lassen sich aber auch unter dem entgegengesetzten Gesichtspunkt sehen, d. h. alle diese sogenannten Symbole sind ambivalent.

„Rote“ Dinge wie Blut und Feuer sind auf der anderen Seite auch die Lebenskraft und die Liebe. So wäre es denn durchaus nicht verwunderlich, daß man gefährliche, mit dem Tode drohende Tiere rot umrändert oder rot tönt, um so mehr, als rote Farbtöne technisch verhältnismäßig früh zur Verfügung stehen. Wenn gesagt wird, rot sei ein Symbol für Blut, so muß natürlich sofort erklärt werden, daß der Ausdruck Symbol für den eigentlichen Ursprung der Kunst abermals zu dünn ist, sondern „Rot ist das Blut“. Wir würden heute gerne den Satz zugeben, „das Blut ist rot“, scheuen aber zurück vor dem Satze, das Rot als solches ist das Blut, ist magisch identisch mit dem Blut, ist

ununterscheidbar von Blut. Und doch ist das eben grade der Sinn der Farbenwahl. Im Blute lebt ja wiederum die magische Essenz des Tieres; Blut ist Eingeweidesaft, ist Seelenflüssigkeit, ist Lebenskraft, ist wiederum Brand und Feuer des lebendigen Menschen. Bis sehr weit in die Geschichte der Malerei hinein meint gemaltes Rot nicht die Kopie irgendeiner Naturtönung; sondern es symbolisiert eben die genannten Dinge. An gemalten und getragenen Gewändern aller Zeiten ist das deutlich. Purpur, die Blutfarbe, ist der Mantel des Herrschers, ist die Farbe angreifender Ritter; rot ist auch die Lieblingstracht der aktivistischen knabenhaften Frau. Rot ist die Farbe des ausgegossenen Feuergeistes, ist z. B. die Farbe des pfingstlichen Meßgewandes, rot ist andererseits die Farbe des blutigen Todes, z. B. die Farbe des Meßgewandes am Martyrertage. Noch das berühmte Tizianrot dominiert meistens die Bilder von Herrschern, Kriegern, von Kämpfenden, von Schlachten. Unter dem mikrokosmischen Gesichtspunkt ist Rot die Blutfarbe, unter dem makrokosmischen die Farbe des Feuers, des Feuerelementes.

Das Blau vom anderen Pol des Spektrums gehört makrokosmisch dem Meere an; und zwar jenachdem bald dem Wassermee und bald dem Luftmeere. Blau ist die feminine Farbe, blau ist nicht wie das Meer, sondern das Blau ist das Meer. Was bedeutet das Meer in dem magischen Sinne? Wir brauchen nur an die Geburt der Aphrodite zu denken, damit uns einfällt, wie sehr das Meer das Chaos, aber auch der Ursprung der anderen Elemente ist, der Ursprung alles Lebens, der makrokosmische Mutterschoß schlechthin. Die magische Betrachtung ist ja durchaus nicht von allen guten Ahnungen verlassen, wenn sie annimmt, daß alles Leben aus dem Meere entstieg ist. Wenn die Psychoanalyse durchaus an das mikrokosmische und lebenskeimhegende Meer im Mutterschoße (Fruchtwasser) erinnern will, worin Ontogenesis die Phylogenesis wiederholt, so muß man's hier gelten lassen; denn die magische Auffassung würde zustimmen. Auch die Sprache des Alten Testaments identifiziert das Meer mit dem Chaos; denn als alles wüst und leer war, schwebte der Geist Gottes über den Wassern, nämlich über dem Chaos. Das Meer ist nicht nur der Ursprung, sondern auch

der Hag und der Schutzmantel der Geschöpfe, das blaue Wassermeer für die schwimmenden, das blaue Luftmeer für die anderen Lebenden. So erscheint das Meer, das allerdings auf der anderen Seite das alles wieder verschlingende Grab ist, auf dem positiven Pol doch als das gnadenvoll schützende, natürlich hütende. Da wiederum Aphrodite aus dem Meere ohne eine Zeugung entsteigt, so ist das Meer auch das Reine, Unberührte. Alle mütterliche und keusche Weiblichkeit trägt also mit Vorliebe die Marienfarbe. Dieser Zusammenhang wird bis weit in die Geschichte der Malerei hinein gewahrt, der blaue Schutzmantel begleitet die Madonnendarstellungen von den ersten Anfängen an bis tief in die Renaissance hinein. Auch in der Dichtung heißt Maria bald der Stern des Meeres und insofern Patronin der Seeleute. Wahrscheinlich ist dabei, daß dieses Gleichnis *stella maris*, Stern des Meeres, auf einer Umdeutung einer älteren Fassung beruht, welche *stilla maris* sagt, nämlich Tropfen aus dem Meere, also Gestalt aus dem Meere der Gnade. Blau ist nicht nur Wasser-, sondern auch Luftmeer, Luft selbst ist aber wiederum die magische Essenz, ist die Kraft des Lebens, nicht sofern sie unruhig flattert und angreift, sondern sofern sie befriedet in sich ruht und um uns ruht. Da nun Blau einmal diese metaphysische Bedeutung des Urgrundes zukommt, wird man sich nicht wundern, wenn man es in den Anfängen gerade tiefsinnend symbolischer Malerei gelegentlich als Hintergrundfarbe findet, wobei dieses Blau alsdann nicht den atmosphärischen, sondern den transzendenten Himmelshintergrund bedeutet.

Bei alledem stehen die Farben untereinander in mehr als einer Ordnung; nichts nötigt den Künstler, etwa immer nur der spektralen Skala nachzugehen, sondern er kann auch andere Bindungen herausholen. So ist Rot nicht nur durch spektralen Kontrast und auf der Dämmerungsskala an Blau gebunden, sondern auch durch den komplementären Kontrast an Grün, wie Blau seinerseits an Gelb. Auch Grün und Gelb haben zweifellos ihre Symbolwerte, und zwar bedeutet Grün zunächst die Diesseitigkeit, Gelb aber die Jenseitigkeit. Da der erste Gehalt des malerischen Kunstwerkes fast durchaus religiös be-

stimmt ist, mangelt es auch der malerischen Darstellung lange an der grünen Farbe, während rot, blau, gelb sehr geläufig und auch in der Abtönung von Tempeln und Götterstatuen Griechenlands gebräuchlich waren. Erst in einer Malerei, die ihre Aufmerksamkeit zum mindesten um des Kontrastes willen dem diesseitigen Ding zuwendet, erscheint das Grün, und auch da vielfach als die neutrale Hintergrundfarbe. Grün ist also die naive Lebendigkeit, das unbekümmerte, in sich beschränkte Dasein, die pflanzenhaft vegetative Harmlosigkeit. Es ist bezeichnenderweise unmöglich, dem Grün, der augentröstenden und lebengewährleistenden Chlorophyllfarbe, das doch psychologisch eine Farbe so gut wie jede andere ist, ein Element der magischen Makrokosmik zuzuordnen.

Gelb dagegen ist das Licht, das Licht, welches das blaue Luftmeer durchflutet und auch in die obersten Schichten des Wassermeeeres eindringt. Gelb erscheint in der Malerei überall da fleckend, wo es in der Wiedergabe diesseitige Dinge, etwa Blumen oder blühende Gebüsche, nachahmerisch und nicht als Lichtquelle malt. Dagegen ist es sofort von großartigster Wirkung, wo es als transzendente Glorie, als Heiligenschein, als Verklärungslicht, als Gewand des Hohenpriesters hervorbricht. In Gelb getaucht sind alle Tönungen des Lichtes, sei es nun das Licht des irdischen oder des jenseitigen Himmels. Je mehr diese Lichter mit weiß aufgehellte sind, um so brennender und strahlender wird der Lichteinbruch, wobei jedoch daran erinnert werden darf, daß ein ungebrochenes Weiß von aller Malerei verabscheut und selbst da, wo helles Sonnenlicht gemalt wird, durch die sogenannte Cremefarbe ersetzt wird. Daher auch dem Weiß kein eigenes Element des magisch makrokosmischen Stiles zugeordnet wird. Die Erde, das letzte magische Element, dagegen ist schwarz, freilich ist dieses Schwarz auch kein Kohlpechrabenschwarz, sondern es ist eigentlich von dem Ton, den der Lateiner mit atropurpureus benennen würde. Es ist das bekannte Purpurschwarz des Meeres am Horizont an Tagen einer jähren und umwölkten Dämmerung; es ist etwas von dem Rot oder Purpur des Feuers darin enthalten.

Schwarz und Weiß haben eben ihren eigentümlichen Ort nicht

in der farbigen Malerei, sondern nur in der späten Graphik, wo allerdings der tiefschwarze satte Farbton des Druckes und das Weiß des Papierses sich durch Kontrast so außerordentlich heben, daß die Darstellung sich überstürzender Lichteinbrüche möglich wird. Immerhin vermeidet der Graphiker größere zusammenhängende weiße Flächen ebenso wie größere zusammenhängende schwarze, so daß für die nicht analysierende Betrachtung des Bildes viel mehr eine Abstimmung von grauen Nuancen aufeinander zustande kommt, von grauen Nuancen, deren Lichtsättigungswerte bestimmten Farbtönen korrespondieren. Diese Farbtöne sind insgesamt, wie schon einmal gesagt, magisch gegenwärtig. Wie sehr die Kunstanschauung und wie durchgreifend sie von dieser Farbsymbolik beeinflusst wird, sieht man nicht nur daran, daß mancher Maler moderner Zeiten ganz in ihr verharret, wie z. B. Fra Angelico, sondern auch daran, daß die antike Dichtung sich auf den Gebrauch der symbolhaltigen Farben beschränkt. Homer verblüfft seine Leser dadurch, daß er gelegentlich von dem schwarzen Meere redet, womit eben der atropurpurne Ton gemeint ist; dahingegen vermissen wir die Bezeichnung des grünen Meeres; obgleich doch gerade seichtere Stellen des Meeres unter dem Mittelmeerhimmel oft genug leuchtend grün erscheinen. Es herrscht eben in der Farbenwahl der Kunst die ungebrochene magische Weltanschauung von Farbdingen vor; und nur Farbdinge werden bevorzugt, die innerhalb des magischen Systems Gewicht haben, also gewissermaßen echte Farben sind.

Nur in den seltensten Fällen ordnet mithin der Maler die Farben seines Gemäldes so an, wie es nach der Ordnung der Reize in der vermeintlich so vorbildlichen Natur sein müßte. Natürlich kann keinem Maler verwehrt werden, innerhalb irgendeiner besonderen Stilart auch einmal die Farbenordnung der Natur nachzuahmen. Allein dies bleibt auf jeden Fall eine nebensächliche Leistung, Spielwerk einer Virtuosität, in dem sich zu üben niemandem vorgeworfen werden kann. Eine solche Kunstfertigkeit hat aber nicht mehr oder weniger Wert als etwa eine Stillebenmalerei, die sich darauf kapriziert, irgend ein Glasgefäß möglichst naturgetreu oder „täuschend ähnlich“

oder „zum Greifen plastisch“ darzustellen. Es ist ein Reiz mehr am Bilde, hat aber keinen eigentlich malerischen Wert mehr. Nicht so zufällig wie die Natur die Reizquellen für ein Farbenebeneinander anordnet, sondern so, wie das Menschenauge sie fordert, so ordnet sie auch der Maler. Er sorgt, daß Rot nicht überwiege, weil das Gemälde alsdann schreie, sondern er beschränkt Rot auf die eindringlichsten Flecke des Bildes; er läßt das von diesem Rot verwundete Auge ausruhen auf einem neutralen und diesseitigen, auf einem satten Grün, unbekümmert, ob er in der Natur einen so ruhevollen Mittelgrund findet oder nicht. Ihm ist der Kontrast der Komplementären wichtiger als die Laune des Klimas, die ihm vielleicht irgendwo einen Grünteppich vorenthält, wo ihm Grün aus der Farbe des Gemäldes her notwendig ist. Ihm ist Rot in farbenreinen Tupfen eine Vordergrundfarbe, während das Auge Rot-Flächen, bläulich nuancierte, in der Dämmerung der Ferne und in der Dämmerung des Abends eingesprengt, am ersten erträgt. Sonst holt Rot vor, Violett drückt zurück; so taugt eben ein Violett der Ferne. Ferne Berge sind dem Auge die blauen, wenn auch ein Geologe einwenden könnte, daß diese fernen Züge aus Porphyr bestehen, die genau betrachtet rote Felsen wären. Bei alledem bleibt es oberflächlich, wenn man nur der komplementären Bindung und der kontrastierenden Hebung der überhöhten Lichter und der verhüllenden Schatten gedenkt: denn das Auge des meisterlichen Malers ist eben das sinnlich sehende Auge, das im Rot die Bluts substanz selbst, das Liebesfeuer selbst, das vergossene Martyropfer selbst erblickt und unmittelbar anschaulich beschwört. Ihm sind die Farben bedeutende Substanzen, mehr also als Dingeigenschaften und viel mehr als sogenannte subjektive Empfindungsinhalte.

Betrachtet man die Farbensymbolik, welche die weitaus größte Mehrzahl aller bedeutenden Gemälde beherrscht, so darf man dabei nicht stumpfsinnig einem symbolistischen Schema oder einer Tabelle der Symbole folgen; sondern man muß selbst verstehen, mit malerischem Auge empfänglich zu schauen. So kann das goldene Gelb der Sonne, der apollinischen, entstammend, sich auf manchem Gemälde bis zu der transzendenten

Pracht einer Glorie steigern; und es kann im Drange, die überirdische Helligkeit zu bannen, bis zu fast weißen Tönen überhöht werden. Niemals aber wird dieses immer mehr überwiegende Weiß seinen gelblichen Einschlag verlieren, immer wird es streng genommen Cremefarbe sein; denn in dem Augenblick, wo weißlich in weiß überginge, wo der kalkweiße Ton in die Herrschaft käme, da beschwört er nichts Sonniges mehr. Kalkweiß ist die Leere, ist eine Farbe des Todes, ist Leichenfarbe. So empfindet es z. B. der Chinese, der weiße Trauerkleider trägt. Es ist möglich, die Farbe des Todeszustandes selbst statt der schwarzen Erdfarbe als Trauersymbol oder eben besser als die Trauer selbst zu tragen. Gelegentlich haben Bildner es versucht, eine allzu eindringliche Wirkung durch die Anwendung von Kalkweiß zu erreichen; die Gefahr ist dabei stets, daß man die Grenzen der Kunst überschreite, den Stil zerbreche und statt der ergriffenen Betrachtung einen Ekel erzeuge, der Abwendung von dem Bilde erzwingt und so dessen magischen Bann zerbricht. Derartige geschieht z. B. auf einigen Fresken des Campo Santo in Pisa, wo die abschreckenden Leichen der Legende mit weißen und bläulichen Tönen derart übersättigt sind, daß die Gefahr des Stilbruches nahe liegt. Der Maler verwandelt sich alsdann in einen Prediger am falschen Orte, der weder erreicht, was der eine noch was der andere wünschen kann. Am anderen Ende der grauen Skala bedeutet nicht jedes Schwarz eine Trauer oder den Tod, sondern es kann auch irgendein Tier kleiden oder tönen, das der Erde, dem magischen Element der Erde besonders nahe steht, wie z. B. das schwarz getönte Warzenschwein mancher Negermalerei. Schwarz mit Glanzlichtern kann königliche Würde und Zurückhaltung kleiden; immer aber trägt die Farbe eine lebendige magische Essenz, Kraft des feurigen Blutes etwa, Kraft der empfänglichen Meeresgeduld, Kraft des herrschenden Prunkes und der königlichen Würde. Selbst das ruhige und meist dem Alltag der Diesseitigkeit, der Neutralität vorbehaltene Grün kann in reinen und vertieften, kann in brokatentönen Glanztönen eine immer mehr verstärkte Kraft keimen und gedeihenden Lebens ausdrücken und wird so, wo es

am meisten stilisiert erscheint, Symbol der lebendigen und auf mehr als Diesseitiges gerichteten Hoffnung.

Erst nach Betrachtung der magischen Substanz und der eigentlichen Farbensymbolik darf man auf das eingehen, was man vielleicht Musik der Farben nennen dürfte, auf die Fülle und die Abschattungen der Stimmung, die mit Farbtönen und ihrem Wechselspiel, ihrer Symphonie verbunden sind. Für Gefühlstöne mangelt bekanntlich das Wortzeichen; man muß sich ähnlich wie bei Tönen, will man überhaupt von ihnen reden, auf schwache und dürftige Gleichnisse beschränken. In diesem Sinne spricht man etwa von warmen und von kalten Farben, von der Erwärmung der Farben durch die Sättigung, von ihrer Abkühlung durch weiße und durch schwarze Beimischung, von den kalten Tönen ins Blaue, von einem eisigen Violett. Schließlich wird man bei der Wirkung mancher Farbtöne nicht außer acht lassen dürfen, was sie im einzelnen im menschlichen Inkarnat bedeuten. Gesundes Rot und krankes Blau, so zu sagen hat einen Sinn, wenn etwa man an manche Wangenverfärbungen denkt. Nahe stehen hier die Extreme beieinander; denn eine wenig veränderte Mischung und das gesunde Rot ist in ein hektisches Rot übergegangen. Diese Nuancen erfühlt eben der Maler; und es versteht sich, daß es keinerlei Regel und Vorschrift für den Genius hierbei geben kann. Von allen Farben dürfte Rot es sein, die am meisten an den Menschen gebunden ist, Gelb, die dem Lebendigen als solchem am fremdesten ist, weshalb z. B. die Anhäufung gelber Blumen etwa ein allzu aufdringlich gemaltes Rapsfeld, unmerklich stört und erkaltet. Goldgelb hat ja dafür innerhalb eines Gemäldes eine besondere ihm eigentlich vorbehaltene Bedeutung; denn es ist die Farbe des Lichtes selbst.

Mit dem Lichte aber kommt ein drittes eigentümliches Element in die Malerei hinein, das gegen die zeichnerische Linie und gegen die sonstige Farbbindung recht weitgehend selbständig variabel ist. Drei verschiedene Stilarten der malerischen Kunst lassen sich ohne weiteres unterscheiden, je nachdem die Zeichnung oder die Koloristik oder die Lichtgebung vorherrscht. Verträgt eine hohe Koloristik sich noch sehr gut

mit scharfer Umrißlinie, wie etwa in der venezianischen Kunst des Giovanni Bellini, wo selbst reizvolle kleine Spiele in der Umrißlinie nicht verschmäht werden, so schwindet die Bedeutung der Umrißlinie überall da, wo Lichtstil und Koloristik sich verbinden. So vernachlässigt z. B. Rembrandt oft die Zeichnung, obgleich sie seiner Virtuosität durchaus möglich ist. Die Beherrschung des Bildstiles durch die Anordnung entsprechender Lichter ist technisch die schwierigste; jedoch dürfte dies kaum der tiefere Grund dafür gewesen sein, daß die eigentlich lichtgebundene Malerei in der Geschichte relativ spät auftritt. Solange die Malerei im Banne magisch dämonischen Aberglaubens schmachtet, ist sie wenig aufgehellert, ja zum Teil düster. Jedenfalls lebt sie kaum in der Freiheit einer erleuchteten Landschaft des Geistes, bleibt auf harte Umrißlinien und auf gleichförmig getönte Flächen beschränkt. Erst nachdem der Bann der magischen Dogmatik als solcher gebrochen ist, triumphiert bei ungestört magischer Haltung des Künstlers ein größerer Lichteinbruch in der Malerei.

Schon die hellenistischen Bilder beginnen von einem blauen Himmelshintergrund her sich aufzuhellen und mehr und mehr Landschaft zu gewinnen. Ähnlich steht es auch mit manchen mongolischen Bildern, die unter dem Einfluß geläuterter Religionsatmosphäre entstehen. Die wirklich überragende Lichtmalerei wird aber erst der christlichen Kunst verdankt. Ist es nicht merkwürdig, wie wenig Wert die vorchristliche Architektur auf die Fenster legt? Was etwa bedeutet ein Fenster in der Zelle eines hellenistischen Tempels? Man darf nicht einwenden, daß hier das Klima die Sorge für die Fenstervermehrung unnötig mache; denn die Kultur des Kunstfensters ist auf antikem Boden entstanden. Aber erst in der ravennatischen Kunst sucht man die Wirkung des leuchtenden Fensters. Man braucht etwa nur das Grabmal der Galla Placidia in Ravenna zu betreten, um zu bemerken, daß es von einem ganz eigentümlichen Lichtzauber erfüllt ist. Dieser geht ersichtlich von den Fensterchen aus, die nicht mit Glas, sondern mit ganz dünn geschliffenen Marmorscheiben versetzt sind; die Marmorscheibe trinkt das eindringende Sonnenlicht in sich und gibt

es wie mit eigener Leuchtkraft wieder. Wir sahen ja bei der Betrachtung des plastischen Kunstwerkes diese eigentümliche Kraft, die den kristallinisch vielfach brechenden Oberflächenschichten des Marmors innewohnt. Dieser Lichtzauber der ravenatischen Marmorfenster ist unendlich differenziert und zum Gemäldestil gestaltet in den Glasfenstern, deren Kunst solange gedeiht, wie es eine allgemeine und ungebrochene Vorherrschaft der christlichen Mystik gibt. Mit den Glasfenstern, die es vermögen, das Sonnenlicht in sich zu sammeln und einem Eigenlicht gleich wiederzugeben, soll man nicht die schlechten angeblichen Glasmalereien verwechseln, die ihre Scheiben mit einer Farbe gleich wie mit Ölpapier verkleben und das Außenlicht in seinem Strahlengange als solchem nur etwas entstellt hindurchbrechen lassen. Erst in der jüngsten Malerei hat etwa Thorn-Prikker sich auf die Technik der guten alten Glasmalerei zurückbesonnen; eben da, wo er eine mystische Malerei sucht.

Es ist so, daß Licht unweigerlich Symbol der Idee und des Logos ist; so und nur so tritt es in aller Kunst hervor. Die umdüsterte, von Dämonenangst durchschüttelte Welt der abergläubischen Magik kann den Anblick reinen Lichtes nicht ertragen. Es ist auch kein Zufall, daß der Weg aller Läuterung von Religionen über den Triumph der Lichtkulte führt. Je reicher die ägyptische Kultur wird, um so mehr triumphiert der Kultus des Amun, der Sonne, ja Amenophis IV. versuchte in allzu heftigem Bruche mit der Geschichte des Geistes einen Monotheismus des Lichtkultes durchzuführen. Die früheste buddhistische Legende zeigt in ihrer Darstellungsweise durchaus die Gleichnissprache aus der Lichtmystik (lalita vistara). Von den griechischen Gottheiten bleibt im Himmel der Tragiker und des Sokrates fast nur noch der Apollon neben der jungfräulichen Athene übrig. Auch die Offenbarungssprache der Evangelisten hat die Gleichnisse der Lichtdichtung, hat die Lichtsymbolik so wenig verschmäh't, daß Johannes in seinen ersten Worten ganz ausdrücklich den Logos als das Licht der Welt anspricht. Wie sehr auf dieses Lichtgleichnis, auf das Wort vom überströmenden Lichte nicht nur die plotinische, sondern die gesamte christliche Mystik gestellt ist, muß auch

der oberflächlichsten Betrachtung der mystischen Dichtungssprache auffallen. Die ganze Darstellung des dantesken Paradiso wäre vollkommen unmöglich ohne die schier systematisch durchgeführte Anordnung von Lichtsphären, die einander über-tönen und überstrahlen. Gerade in dem dantesken Kosmos muß ein bemerkenswerter Stilunterschied auffallen. Im ganzen Paradiso nämlich waltet eine außerordentlich streng durchgeführte Lichtordnung, die einer Wertordnung genau entspricht und die Dante zu allem Überfluß in der Lichtgestaltung seiner Himmelsrose nochmals ausdrücklich dargestellt hat. Aus dem höchsten Emyreum (wenn man also will, aus dem Auge Gottes) bricht im Grunde die Lichtfülle hervor, in deren Genuß die ganze geheiligte Welt ihre Seligkeit findet. Wenn auch mit Brechungen und Verschattungen, so ergießt sich doch dieses Himmelslicht immer noch, Gemälde des Lichtstils formend, bis an den Fuß des Fegfeuerberges, wo es das ankommende Schiff der Himmelspilger empfängt. Im Inferno dagegen gibt es nur ungeordnete, unregelmäßig hie und da aufflackernde und verschwindende Lichter, dunkle Gluten aus irgendwelchen kochenden Pfuhlen, schreckhafte Signale von irgendeiner satanischen Festung, überraschend aufschwirrende und aufblitzende Funken, niederregnende oder emporlodernde Flammen, denen ein ebenso gespenstiges, unübersichtliches Schattenspiel folgt. Die Beleuchtung des Inferno ist die einer fackelerhellten Höhle, ist also genau die Beleuchtung des magischen Stiles aller Gemälde, die nicht in einer eigenen Lichtlandschaft leben. Dieselbe Art der Landschaftserleuchtung, wie sie Dantes dichterisches Wort im Paradiso beschreibt, sie herrscht vor in den gewaltigsten Gebilden der christlichen Lichtmalerei, vor allen Dingen bei Leonardo da Vinci, bei Correggio und bei Rembrandt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß dies die einzigen großen Lichtmaler seien, es wäre das ja ein ganz außerordentliches Unrecht z. B. gegenüber manchen Gemälden des Tintoretto. Das Entscheidende bei aller Chiaroscuro-Malerei ist, daß diese Landschaften gewissermaßen gesehen sind von einem großen, weit geöffneten Auge aus, das sie betrachtet und während es sie betrachtet, sie auch mit Licht übergießt. Am nächsten der dantesken Licht-

ordnung kommen die Kuppeln des Correggio in Parma. Hier hat ein fast unglaubliches Meisterwerk technischer Virtuosität Gestalt gewonnen: Betrachtet man nämlich die Kuppel von unten, so ist sie erfüllt von azurnen Himmelslichtern und von weißlichen Wolkenschimmern, die aber samt und sonders ersichtlich diesseitige Lichter sind. In sie hinein bricht von der höchsten Höhe her ein überirdisches Logoslicht, welches die diesseitigen Lichter mit zunehmender Kuppelhöhe mehr und mehr überstrahlt. Ähnliche Wunder des Lichtstils lassen sich auch auf anderen Meisterwerken wahrnehmen; sie sind dem Rembrandt sehr geläufig, und auch bei dem lionardesken Abendmahl bemerkt die sich vertiefende und empfängliche Beobachtung, wie durch das offene Fenster des Hintergrundes ein abendliches diesseitiges Licht hereinflutet, während von dem Haupte und den Händen des Erlösers eine überirdische Glorie ausstrahlt, die besonders seine Hände mit den Händen der Apostel malerisch auf das innigste verbindet. Wer die Unterscheidungen eines symbolistisch jenseitigen Glorienlichtes in der Malerei von der lebendig leuchtenden Darstellung der Diesseitslichter etwa willkürlich oder gezwungen finden sollte, der müßte vorerst einmal ein leuchtkräftiges Gemälde von Franz Hals mit einem Rembrandtschen vergleichen, dann wird er den Unterschied sehen. Die Lichtverteilung bei Franz Hals ist durchaus eine diesseitige, das ganze Werk wirkt impressionistisch und koloristisch, während bei Rembrandt manche leuchtkräftigen Farbtöne in bräunlicher Undeutlichkeit untergehen müssen, damit das dominierende Glorienlicht, das wie von einem betrachtenden Auge auszuströmen scheint, in seine Vorherrschaft eintrete. Gewiß wird der gegenwärtige Mensch die hier gebrauchte Hilfsvorstellung von einem sonnenhaften Auge, das ebenso sehr Licht ausströmt, wie es in sich trinkt, widersinnig und befremdlich finden. Es muß aber daran erinnert werden, daß sie der magischen Welt vertraut und geläufig ist und daß selbst die Antike sie noch als Darstellung eines wissenschaftlich geklärten Sachverhaltes annimmt. Sogar der Materialist Demokritos spricht noch von Bildern und Lichtfluten, die von den Dingen ausgehen und sich vermählen mit den Lichtern, die ihm aus dem

Innern des Auges und von den Feueratomen des Hirns her entgegenstrahlen. Wer den Gebrauch solcher Erkenntnismittel als veraltet ablehnen sollte, der darf immerhin daran erinnert werden, daß kein Geringerer als Goethe sie in seinen Farb- und Lichttheorien fortwährend gebraucht. Es ist hier an das Goethische Wort zu erinnern, das in den zahmen Xenien aufgezeichnet steht:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
die Sonne könnt' es nicht erblicken.
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
wie könnt' uns Göttliches entzücken.

Das ganze Xenion ist nichts als eine freie Nachdichtung eines Satzes aus den plotinischen Enneaden, wo bereits von dem Auge gesagt wird, daß es Helios ähnlich sei, nämlich *ἡλιοειδής*, sonnenförmig.

Stil und Form der Lichtmalerei ist also untrennbar und innig verbunden mit dem mystischen Gehalt der Bilder dieser Gestaltungsart. Daß diese Bilder als mystisch imponieren, ist wohl auch von niemand, selbst nicht von der impressionistischen Programmatik geleugnet worden; da aber die impressionistische Programmatik für sich jederlei Mystik ablehnt, ist sie auch ganz konsequent von dem Clairobscur des Lionardo zu einer durchaus diesseitig orientierten, pleinairistischen Lichtkoloristik übergegangen. Lichtmalerei ist meist die Logosmalerei, ist Malerei eines Geistesmalers, ist Malerei des Lumen gloriae, oder sie ist überhaupt nichts. Bei alledem ist streng daran festzuhalten, daß für die magische Haltung des Künstlers magisches Licht nicht nachgeahmtes Licht ist, sondern das Licht selbst, und daß für die Magie das Licht eine lebendige, eine wirkungs-kräftige, ja sogar eine geistige Substanz ist, die als solche kraft des Zaubers der Malerei in das Bild eingegangen ist und gebannt bleibt. Gerade hier sind die Ausdrücke Nachahmung, Abbildung, Schilderung und Darstellung als ebenso dürftig wie irreführend abzuweisen. Hätte die Sprache Worte für die Akte und Empfänglichkeitsweise einer magischen Haltung, die nicht durch magischen Aberglauben umdüstert ist, so würde ich gerne solche gebrauchen; da sie nicht zur Verfügung stehen, findet

man die zutreffendsten und kraftvollsten Wortzeichen für den Sachverhalt nur innerhalb der magischen Weltanschauungsweise. Dieser magischen Weltanschauungsweise ist aber ein inneres Auge, das Licht auf schon anderweit Beleuchtetes ausströmt und es damit ordnet, durchaus geläufig. Dem Menschen, der sein eigenes Seelenleben im magischen Stil betrachtet, wird es vertraut sein, von einem inneren Auge der Aufmerksamkeit zu sprechen, das auf die Landschaft der Wahrnehmungen gerichtet ist, von einem inneren Auge des Selbstbeobachters, das dem wechselnden Spiel seiner Aufmerksamkeitslichter zuschaut, von dem inneren Auge der Erleuchtung, das einen Sinn in allen diesen Lichtspielen und seinen Wandlungen wahrnimmt. Nicht viel anders dürften Lionardo und Rembrandt, nicht viel anders dürfte Dante die Bilder des Geistes betrachtet haben, mit aller Anordnung und Überformung von Lichtreizen, die darin höchst meisterlich durchgestaltet worden sind.

Der stärkste koloristische Kontrast, der in der Geschichte der Malerei zwischen der Darstellung von Diesseitshintergründen und Jenseitshintergründen sichtbar wird, ist der zwischen dem blauen Hintergrunde, der anfänglich den Himmel der Mosaiken ausmacht und der hellenisch olympisch ist, und zwischen dem bekannteren goldenen, der einen jenseitigen Himmel hinter die Glorie seiner Heiligen stellt. Will man die umgekehrte Verwandlung betrachten, so sehe man, wie in den Anfängen der Renaissance der massiv goldene Hintergrund selbst brüchig wird und zersplittert, wie er immer mehr von einem antiken olympischen Himmelsblau aufgezehrt wird, wie der goldene Hintergrund gewissermaßen in massiven Heiligenscheinen und Glorienstrahlen sich zusammenballt, bis dann diese schier plastischen Schüsseln getilgt und durch lichtmalerische Andeutungen von Schimmer- und Strahlenkränzen ersetzt werden. Genau in der Mitte der Verwandlung steht vielleicht der Stil des Beato Angelico, den infolgedessen auch seine noch etwas massiven Heiligenscheine in Verlegenheit bringen.

Nicht nur der plastische Kanon christlicher Kunst ist von antiker Klassik her bestimmt, auch der malerische ist es. Jene Schönheit des mathematischen Maßes, dem Griechen erschlossen, den Modernen

verborgen, — sie bestimmt das Antlitz der byzantinischen Madonna und auch der raffaelischen Sistina. Mehr aber noch und getreuer bewahrt es christliche Kunst, Handschrift und zeichnerische Linie haben ursprünglich einerlei Duktus. Meint doch Bild und ehrfürchtig gehütetes Wort die gleiche magisch mit ihm identische Sache. So glaubt zwar der miniaturenmalende Mönch mitnichten; aber ihm blieb dieselbe ehrerbietige Haltung, geläutert und vertieft, vor dem Worte, das anfangs alles war. So zeigen denn die frühen Miniaturen des katholischen Abendlandes, oftmals Buchstaben umrankend und erhellend (illuminierend), die kalligraphische Federführung. An den frühromanischen Wandmalereien Schwarzrheindorfs erkennt man sie deutlich wieder. Auf Kirchenfahnen haben sie sich bis zum heutigen Tag erhalten.

Niemals neigt christliche Malerei dazu, die Farben der Natur abzustoehlen. Stets braucht sie dieselben wie Goethe symbolisch. In ihren Meßgewändern und Bildhintergründen hat sie die Kirche reinfarbig und großflächig ausgebreitet. Blau und gelb, für die Casel verboten, erscheinen im Mosaikhintergrunde — blau im Mantel der Madonna, gelb in der Papstfahne. Ursprünglich ist der Hintergrund der Mosaiken blau; denn aus dem keuschen Meer der Gnade tauchen die heiligen Gestalten auf. Nichts anderes meint symbolisch der Goldgrund; er malt das ewige und jenseitige Licht, das in die Finsternis leuchtet, nur daß er die aus Menschenkräften allein unzugängliche Transzendenz mit seinem schroff aus der gesamten Buntkala gelösten metallischen Glanz besonders hervorstechen läßt. Es war versucht worden, zu zeigen, wie sich dies Gold schließlich in die innig strahlenden Crème-Töne Correggios wandelte. Dies Gelb ist eben das der Papstfahne neben dem Weiß der Unschuld und des natürlichen Lichts. Es darf vielleicht bemerkt werden, daß es, heraldisch gesprochen, kein Flaggengelb gibt, sondern eben Gold, und dessen Farbe steht für den Wert des höchsten Gutes. Also sieht man auch hier die mystische Sublimation uralter Goldverehrung und Lichtkulte. Der magische Glaube ist geschwunden, die magische Haltung bleibt kunstsöpferisch.

Uralte Furcht vor Blut und Feuer schuf der roten Farbe die Eindringlichkeit. Schließlich wurde diese Furcht sublimiert zur Ehrfurcht vor dem vergossenen Martyrerblut und vor dem Feuer des Geistes. So trägt denn das Fest der Blutzengen und Pfingsten dieselbe rote Casel. Grün als Farbe keimenden Pflanzenwuchses, als Farbe für ausruhende Augen, als Farbe des venetianischen Hintergrundes für alle anderen Farben, sie ist auch die Farbe des Meßgewandes aller nicht besonders ausgezeichneten und doch so lebenswichtigen Feste.

Abgewandt von der ausschließlichen Betrachtung im Licht des na-

türlichen und diesseitigen Tages gibt die Kirche ihren Gewanden zur rechten Zeit auch die Farbe der Urnacht vor der Erschaffung des Lichtes, die Farbe des Erdgrabes, die Farbe der Trauer; so feiert sie den Karfreitag. Entflohen nämlich der Nacht des magischen Glaubens und seinen ins natürliche Dunkel versenkten Höhlentempeln, gerettet in das hereinflutende Gnadenlicht ihrer fensterreichen Dome, hebt die Kirche die schwarze Farbe in der malerischen Sublimation auf. Die christliche Seele des kunstschöpferischen Abendlandes findet erst den Zauber der Nacht und des aus ihrem Abgrund hervorbrechenden Lichtes, den Stil des Helldunkels. Lionardo malt die Höhle mit der Jungfrau, Correggio geradezu die Nacht, Rembrandt die Nachtwache, Michelangelo ersinnt die Allegorie der Nacht. So und nur so gewinnt die christliche Malerei für die Seele der Landschaft alle Reize und Schauer der Dämmerung, alle intimen Stimmungen des Übergangs, und so findet sie auch die Landschaft allein; so malt Ruysdael, was Franziskus entdeckte. Im Licht der Dämmerung entsteht auf der Leinwand allererst das beseelte Gesicht und der beseelte Leib, übrigens auch das durchseelte Kleid. Das höchste, was hier erreicht werden kann, schuf Rembrandt. Die Kirche selbst gab ihrer Bußfarbe die Violettnuance der Dämmerung und des Horizonts. Mit der Seele entdeckt die christliche Malerei die Farbnuance und die Lichtnuance.

Es bleibt Hegels wesentlich bedeutende Unterscheidung, kraft deren er ausmacht, daß Hellas den belebten Leib, das Christentum den beseelten Leib malt und so erst den eigentlichen Gehalt der Malerei entdeckt.

Darüberhinaus hebt christliche Malerei erst die anderen Künste in ihre ideale Tiefe hinauf. Sie lehrt die Architektur selbst malen, sie versteht sich darauf, Plastiken zu malen. Männer wie Mantegna und Signorelli erobern mit der Virtuosität der Linearperspektive eben dieses Feld. Das Barock sucht von der Höhle bis zum Dome alle Bauformen und Bildwerke aufzuheben und im Lichte zu verklären. Ja selbst in der Architektur malt es bis zur Täuschung des Betrachters architektonische und plastische Perspektiven, so freilich unvermerkt oft vom Kunstwerk zum Kunststück ableitend. Wesentlich ist, daß hier alle aus magischem Glauben erwachsenen Werke in einem Reiche des mystischen Glaubens geborgen werden. Die letztmögliche Beseelung wird erst erreicht, wo die Malerei die ihr eigentümliche Luftperspektive ausschöpft; denn so verliert sich die geometrisch-technische Härte und die Nuance der idealen Distanz erscheint. Dabei breiten sich wieder die Dämmerungsfarben der Seele aus; so ist es schließlich keineswegs erstaunlich, daß luftfarbenedes Violett von Lionardos Hintergründen her vordringend immer ausgesproche-

ner (ja schließlich bis zur Übertreibung des tiepolesken Kalkblau) die Atmosphäre der barocken Monumentalmalerei tingiert.

Mit alledem ist keineswegs gesagt, daß der aus dem Geiste der katholisch-franziskanischen Mystik erwachsene Stil der Dämmerlicht-Malerei die anderen großen Stilmomente der Malerei verdränge, weil für nichts achte. Nicht nur, daß Lionardo und das Barock ganz außerordentlich virtuos zeichnen. Ihnen dient die Linie auch zur Versichtbarung hieratischer Feierlichkeit und gnädiger Übernatur, wie das ja der byzantinischen Malerei so überaus eindrucksvoll und bis in die Miniatur hinein gelingt. An diese Formgebung knüpfen heute die Versuche des Klosters Beuron an, nicht eine absolute Lösung, aber eine höchst ernstzunehmende anbietend. Beachtenswert, wie diese Kunst jüngst die Scheu vor den Ausdrucksmitteln der modernen Seele verliert, die in diesen entscheidungsvollen Tagen immer anbetungswilliger sich dem Ewigen neigt. Auch wäre es einseitig, die Veredelung der Farbwirkungen verkennen zu wollen, kraft derer Andrea del Sarto die Lebendigkeit antiken Malens übertrifft. Die reinste Wirkung dieses Stils wird wohl dem Giovanni Bellini verdankt, dessen gehaltvolle Innigkeit aus koloristisch meisterhaft gebundenen und symbolisch äußerst wohlgeählten Farben spricht. Dennoch singt aller Mystik weiselose Weise am ergreifendsten der Lichtstil des Lionardo und des Rembrandt. Farbiges Leben und mystische Lichter mischt in ganz unwiederbringlicher Art der größte deutsche Maler, der halbverschollene Matthias Grünewald, dessen wenige Werke deshalb unschätzbare Kostbarkeiten einmaliger Wertnuance sind. Keiner hat wie der Meister des Colmarer Altars das mysterium crucis tremendum gemalt.

Tanz

Zwischen der Betrachtung der bisher erwähnten Künste und der Kunst des Tanzes scheint eine schwer zu überbrückende Kluft zu bestehen. Wäre kein Übergang über sie möglich, so sollte man nicht systematischer Geschlossenheit zuliebe derlei vorzutauschen suchen; es stünde ja nichts im Wege, einen dickeren Schlußstrich zu ziehen und induktiv mit einer neuen Betrachtung zu beginnen. Bei näherem Zusehen jedoch entdeckt sich aus der Sache heraus ein ganz zwangloser, nicht irgendwie künstlich geschaffener Übergang; führte doch die innere Notwendigkeit der Wesenskontemplation schon früher auf ein Kunstgebilde, dessen eigentliche Bedeutung sich erst über der Erforschung des Tanzes enthüllt. Dieses Kunstwerk ist die Dämonenmaske, auf die gerade der primitive Genius eine Fülle von Einfällen und Kunstfertigkeiten verschwendet hat. Dabei ist die Kunstwirksamkeit der Maske durchaus nicht auf die Epoche primitiven Glaubens beschränkt. Man denke nur daran, daß der griechische Chor Masken trägt und daß der Schauspieler der klassischen Tragödie sie durchaus nicht abgelegt hat. Die Maske als solche ist nie vollständig, sondern ein Gewand gehört notwendig dazu, damit die Verkleidung vollständig sei. Verkleidung ist unentbehrliches Requisit der Tanzkunst.

„Verkleidung“ ist natürlich nur ein oberflächliches Wort, das irreführen würde, wenn man ihm eine exponierte Stellung gäbe. Sagt man, ein Schauspieler verkleidet sich, so spricht man gerade, als ob er sich in üblem Dilettantismus anschieke, die Gestalt seiner Rolle recht äußerlich „nachzuahmen“, während dies doch niemals das Verhältnis des reinblütigen Schauspielers zu der Gestalt ist, die er verkörpern will. Daß man sich mit Masken und Gewand verkleide, kann lediglich die Meinung eines sehr rationalisierten und allzu zivilisierten Menschen sein.

In Wahrheit ist es deutlich genug, daß von der Kleidung ein

Zauber ausgeht, eine Faszination. Nur oberflächlich denkende Menschen, die sich selbst mit Innerlichkeit und Gründlichkeit da entschuldigen, wo sie in Wirklichkeit nur denkfaul sind, können behaupten, es sei gleichgültig, wie der Mensch sich kleide. Das Weib als das instinktsichere Geschöpf, das der Natur mit tausend Fasern enger verknüpft ist als der Mann, würde zu ihrem und zu seinem Glücke niemals auf diesen flachen Einfall kommen. Allein auch der nicht gänzlich verlotterte Mann wird selbst in Deutschland sich auf die Dauer nicht der Einsicht verschließen können, daß vom Kleide ein Zauber ausgehe. Gelegentlich haben strenge Menschen es einem jungen Mann zum Vorwurf gemacht, wenn er lieber hungert als auf anständige Kleidung und frische Wäsche verzichtet. Dabei liegt es auf der Hand, daß der Untergang mancher Existenz in dem Augenblick begonnen hat, wo sie nicht mehr fähig war, eine Entbehrung auf sich zu nehmen, um sich ihrem Stande oder auch ihren Aussichten gemäß zu kleiden. Von einer anderen Seite her gesehen, ist es doch jedenfalls sehr viel mehr als eine beliebige Spielerei, wenn man sich eine Kleidung anmaßt, für die man nicht Wuchs noch Berufung hat. Stellen wir uns z. B. vor, daß ein vielleicht recht begabter und erfolgreicher General in einer schwachen Stunde versucht sei, sich den Hut Napoleons oder Friedrichs des Großen aufzusetzen; würde ihn jemand in dieser eigentümlichen Lage überraschen, so wäre er durch solches Zusammentreffen unrettbar lächerlich gemacht, mehr, man kann ohne Übertreibung behaupten, daß ein Riß durch die Person dieses Mannes gehen muß in dem Augenblick, wo er wirklich die malerische und befehlerische Kopfbedeckung sich aufs Haupt setzte. Die geheimen „Dämonen“ in der Maske selbst würden ihn innerlich verletzen müssen. Andererseits kann es sehr wohl geschehen, daß ein Mensch, der Berufung zu einem Amte hat, ihrer ganzen Wucht und Fülle erst in dem Augenblick inne wird, wo er das Kleid eines Amtes anlegt, sei es nun eine Uniform oder ein Königspurpur, ein Ordensgewand oder eine Mitra. Mag die Psychologie und die Psychopathologie, die Conrad Ferdinand Meyers Novelle vom Heiligen trägt, in vielen Punkten fragwürdig, ja verfehlt sein, so ist doch mit dichterischem Tief-

sinn und Feinblick jene Unterredung erschaut, wo der Thomas Becket der Novelle seinem Könige sagt:

„Ich weiß nicht, Herr, ... ob Du je von jenen plötzlichen Wandlungen gehört hast, die mit einem Menschen vorgehen können, der sein Kleid wechselt und geistliches Gewand anzieht. Es ist kein Geringes, den Hirtenstab zu ergreifen ...“ (C. F. Meyer, *Der Heilige*. 26. Aufl. Leipzig 1901, S. 134.)

Wie die Magie der Kleidung gegenwärtig außerordentlich stark und unbezweifelbar ist, haben auch die Einsichtigen aller Zeiten auf sie einen Wert gelegt, den man einer bloßen und leeren Zeremonie sicher niemals zuwenden würde. Eben weil die Kleidung so wesentlich wichtig ist, hat die katholische Kirche von jeher auf alle ihre Einzelheiten die größte Sorgfalt verwendet, die gewiß von Eitelkeit nicht diktiert ist.

Nach alledem wird man der Behauptung seine Anerkennung nicht verweigern können, daß Dämonenmaske und Tanzkleidung weit mehr ist als Verkleidung. Wer die Maske des Dämons aufsetzt, in den fährt der Dämon, so will es der magische Glaube. Wer in Maske und Gewand eine Rolle spielt, der wird von dieser Rolle besessen. Man darf es also wagen, zu erklären, daß der Tanz in seinem Ursprung ein Besessenheitsphänomen ist. Sieht man den ungebrochenen Tanz des magischen Menschen an, so kann ein Zweifel dagegen nicht obwalten. Der Dämonentänzer pflegt sein Haupt durch eine gewaltige Perücke zu überhöhen, die furchtbar eindrucksvolle Maske des Dämons vor das Antlitz zu pressen, seinen Fuß auf den Kothurn oder gar auf Stelzen zu setzen und seine ganze Gestalt mit eigentümlich flatternden und peitschenden Gewanden zu umkleiden. Der bis dahin ruhige, vielleicht dumpf brütende Mensch verwandelt sich alsbald in einen lebhaft vibrierenden, und zuckende Bewegung überkommt ihn. Er beginnt, in eine übersteigerte Gebärdensprache auszubrechen, und bald ist er in einen exaltierten, immer rascher drehenden Wirbel verstrickt. Sein Auge selbst rollt so weit nach oben, daß fast nur das Weiße sichtbar wird, und bald erscheint in seinen Mundwinkeln Schaum. So steigert sich der wilde, leidenschaftliche und besessene Wirbel des Tanzes bis zum Höhepunkt eines außerordentlichen Kraftaufgebots;

ein jäher Abstieg pflegt zu folgen, erschöpft, von Sinnen und wie in Ohnmacht bricht der Dämonentänzer zusammen.

Auch dieses Phänomen ist im Grunde von dem Menschheitsgedächtnis, von der Mneme der tieferen Schichten unvergessen. Es sei erinnert etwa an den Korybantentaumel der bacchantischen Dionysosfeste mit ihrer Besessenheitsraserei; die Mäna-den sind ersichtlich dämonisch besessen. Es sei erinnert an die sibirischen Schamanen oder selbst an die rasenden und heulenden Derwische mancher mohammedanischer Kulte. Sie alle sind unmittelbare Erben magischer Dämonentänze der Medizin-männer; aber auch in dem Europa der Nachvölkerwanderungszeit finden wir Epidemien der Tanzbesessenheit. Da gibt es die Tarantella, von der man sagte, daß ihr rasender und drehender Wirbel von dem Biß des Insektes herrühre; die Erklärung ist wahrscheinlich oberflächlich, der Biß des Insektes ist nur auslösende Gelegenheitsursache; gibt es doch auch Tanzepidemien in Ländern, denen die Tarantel fremd ist, so z. B. den berühmten Veitstanz im Mittelalter, an den noch heute die Springprozession in Echternach erinnert, deren eigentümliche Bewegungen ja aus dem Veitstanz entwickelt sind und als Bußübung zu dessen Abwehr gedacht waren. Zwar nicht rituell, wohl aber ästhetisch hat man auch den Taranteltanz überwältigt, indem man die heute noch getanzte heißblütige und reizvolle Tarantella daraus entwickelt hat.

Gerade unserer von des Gedankens Blässe angekränkelten Epoche ist es notwendig, diese Phänomene der tänzerischen Besessenheit anzuschauen, um nicht die matten und künstlichen Figuren unserer ausgeklügelten Gesellschaftstänze mit der eigentlich vollblütigen Kunst zu verwechseln. Ein lebendiger Tanz ist überall nur da vorhanden, wo der Tänzer im Boden seiner Heimat verwurzelt ist und aus der Atmosphäre seines Volkes, seiner Landschaft heraus lebt. Dessen wird man sofort inne, wenn man auch reizvolle und menschlich lebenswürdige Tänzerinnen Westeuropas etwa den russischen vergleicht, in deren Geblüt noch etwas von der alten Tanzkunstmagie lebt. Die westeuropäische Kunstübung verblaßt dem gegenüber zu einem Schatten; es sei denn, daß gelegentlich ein Geschöpf mit eigentümlichen Erb-

massen durch wunderliche Schicksalsfügung in unser Klima verschlagen wird, wie es in der Gegenwart etwa die Mary Wigman ist, die ja deutlich genug von Schauern magischer Ergriffenheit geschüttelt wird, durchaus aus einer magischen Haltung heraustanzt; gerade weil sie sich im Tanze ebenso anmutig wie anerotisch bewegt, ist sie der überwiegenden Mehrheit des bürgerlichen Westeuropa von heute so durchaus unverständlich. Deren ästhetische Auffassung ist so weit depraviert, daß sie die makrokosmischen Komponenten des Tanzes gar nicht mehr zu sehen vermag und nur die allerdings meist irgendwo vorhandenen erotischen Komponenten herausabstrahiert.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß gerade diese einseitige Betrachtung die an sich nicht anfechtbare erotische Komponente zu einem lüsternen Reizspiel herabgewürdigt hat. Gerade weil in der Kunst der Russen und der Kunst der Wigman diese erotische Komponente hinter der magischen zurücktritt, kehrt der lüsterne Betrachter aus diesen Darstellungen enttäuscht zurück. Wo in den profanen Tanz, der noch urwüchsig ist, die erotische Komponente eingebaut ist, da erscheint dieser Tanz weder aufreizend noch lüstern, selbst wo er wie etwa der „Schuhplattler“ ganz ersichtlich nichts anderes als ein Gestalt gewordenes Werbe- und Eroberungsspiel ist. Unsere Zeit freilich hat es fertiggebracht, auch aus dem magisch rasenden Negertanz nur die erotische Seite herauszuarbeiten; weshalb denn die Neger tänzerei Amerikas und der europäischen Großstadt so zynisch und so widerwärtig geworden ist. Im Lichte Afrikas würden alle diese Dinge sehr anders aussehen.

Man muß schon versuchen, den Tanz im Lichte nichteuropäischer Landschaften zu sehen, um zu begreifen, was hier wesentlich vorgeht. Nicht mit Unrecht hat man von der Seele der Landschaft gesprochen. Es hat einen guten obgleich nicht einen wissenschaftlichen Sinn, vom heitren Himmel, von düsternen Wolken, leidenschaftlichem Sturme, von drohendem Vulkanausbruch, von stiller und gelassener Nacht, von mildem Mondschein zu sprechen. Wir machen nur oft den Fehler, von dieser Landschaft so zu sprechen, als ob sie eine ferne und fremde und nicht eine „eigne“ Landschaft sei. Ebenso recht hat man

auf der anderen Seite, wenn man mit dem Dichter von der Landschaft der Seele redet. Man darf von sonnigem Gemüt, von bewölckter Stimmung, von nächtiger Dunkelheit der Verzweiflung, vom Nebel der Unklarheit, vom Sonnenaufgang der Erkenntnis, vom Regen des Trostes und in all solchen Gleichnissen sprechen. Den magischen Tänzer wird man erst verstehen in dem Augenblick, wo der Betrachtung aufgeht, daß in ihm die Seele der Landschaft identisch wird mit der Landschaft seiner Seele.

In diesem Sinne gibt es Tänze der Pflanzenbesessenheit; eine Tanzform ist das, die dem westeuropäischen Aktivisten sehr unbekannt und fremd ist. Er liebt das oberflächliche Vorurteil, als ob ein Tanz stets in der Hauptsache mit den Beinen getanzt werden müßte. Und er ist sehr verwundert, wenn etwa eine indische Tänzerin auf einen kleinen Teppich oder in eine kleine Schale tritt in der von vornherein erkennbaren Absicht, sie während des Tanzes nicht zu verlassen. Auf diesem engen Raum führen die Füße gewisse zarte und suchende Bewegungen aus, die dem Suchen und Tasten einer Wurzel gleichen. Die eigentlich intensive Bewegtheit selbst nimmt von unten nach oben, nimmt gegen das bewegte Haupt, zumeist aber gegen die Arme und gegen die Fingerspitzen hin zu. Der Pflanzentanz ist ein Tanz der Zweige, will sagen ein Tanz der Arme und der Fingerspitzen. Man muß das Fingerspitzenspiel einer Asiatin gesehen haben, um von ihrer bedingungslosen Überlegenheit in dieser Kunstform überzeugt zu sein. Auch die Russinnen sind des Pflanzentanzes fähig. Dem Pflanzentanz gegenüber steht der Tanz der Tierbesessenheit, auch er ist uns vom russischen Ballett her bekannt genug. Es sei etwa an den berühmten sterbenden Schwan erinnert, wie er der Pawlowa und der Karsawina gelungen ist.

So wie mit der Pflanze und dem Tiere ist die Seele des Tänzers mit der Seele der Landschaft verbunden. Es gibt nicht nur Formtänze, sondern Tänze der Naturkräfte überhaupt, Tänze der Sonne und des Mondes, Tänze des Gewitters. Besonders aufschlußreich für uns ist vielleicht der Mondfinsternistanz mancher Neger. Der Mond selbst ist bei seiner Verfinsterung ersichtlich „in Gefahr, von einem Dämon verschluckt zu werden“.

Dieser Dämon ist auch der germanischen Sage bekannt genug; da heißt er der Fenriswolf. Es wird also notwendig sein, den Dämon in seine Gewalt zu bekommen, indem man ihn auf die Erde herunterholt. Dies eben tut der Tänzer, der seine Maske und sein Gewand anlegt. Der Dämon treibt den Tänzer bis zur Raserei, verbraucht darin alle seine Kraft und bricht schließlich mit dem ohnmächtigen Tänzer selbst ohnmächtig zusammen. Dabei ist der Mond wieder klar geworden, die dämonische Gefahr ist abgewendet und gleichzeitig ist die Seele des Tänzers von der düsteren Besessenheit gereinigt, sie leuchtet wieder mit dem milden und ungetrübten Lichte des heilsamen Himmelsgestirns. Wenn überhaupt von einer Katharsis, einer Reinigung durch Kunstübung geredet werden kann, so findet eine solche gewiß im magischen Tanze, im echten Tanze statt.

Eine entsprechende Nutzenanwendung auf den erotischen Tanz in seinen guten und reinen Formen liegt nahe. Der Tanz erfüllt den Liebeswunsch in der Weise des Traumes und des Kindes und reinigt und läutert ihn eben dadurch. Wo natürlich die magische Haltung in Vergessenheit gerät, da ist es auch um die reinigende Wirkung auf der anderen Seite geschehen, so daß der Gesellschaftstanz häufig statt beruhigend erregend und aufreizend wirkt.

Von der Betrachtung des Tanzes aus wird unsere Forschung sich in die verschiedensten Richtungen bewegen können. Ein Weg führt von Maske, Gewand und Mimik zum Drama hinüber; ein anderer rührt an die Wurzel des Rhythmus und begibt sich in die Richtung der Musik und des lyrischen Gedichtes. Eine andere Linie erhebt sich noch über das Drama hinaus und vergleicht die Gestalten des Tanzes mit den kultischen Bewegungen der liturgischen Choreutik, in deren Nähe man übrigens auch den Ursprung des Epos finden wird. Eine gebundene Form des rhythmischen Tanzes ist schließlich der Marsch — der Marsch, der ja eine eigene Magie der kriegerischen und nationalen Besessenheit hat.

Die Gemeinsamkeit, die alle diese zum Teil außerordentlich verschiedenen Gestalten der Kunst beseelt, ist die Gemeinsamkeit der rhythmischen Bindung. Immer mehr erhellt sich unsere

Einsicht, daß auch die makrokosmischen Prozesse rhythmisch gebunden sind. Dabei ist es durchaus nicht nötig, wie es gelegentlich oberflächlicher Weise geschieht, daß man regelmäßige oder periodische Prozesse als solche schon rhythmisch nennt. Sie sind über viel zu große Zeitspannen ausgedehnt, als daß man neben der periodischen Ordnung noch die spezifisch rhythmische Form, die ja stets einen dominanten Kern hat, wahrnehmen könnte. Allein heute scheint eine eingehendere Betrachtung zu zeigen, daß alle Bewegungen, wenn man das Kleinste ansieht, in rhythmische Vibrationen der Elementarpartikel aufzulösen sind. Auf das seltsamste beginnen die Emissions- und die Undulationstheorien des Lichtes einander zu durchdringen; und selbst im Umlauf der kleinsten Gestirne der Atompartikelchen wird die rhythmische Erschütterung errechnet. So wäre denn der ganze Makrokosmos bis ins letzte rhythmisch durchwoht. Genau wie unser Leben an die großen Perioden des Sternenumlaufes, an die Jahreszeiten gebunden ist, oder wie das intime Leben des Weibes in einem Mondrhythmus verläuft, mag das nun welche Ursache immer haben, so sehen wir gerade die organischen und belebten Wesen auf das intensivste erschüttert von rhythmischen Schwingungen und durchschauert von rhythmischen Wogen. Rhythmisch geregelt ist der Schlag unseres Herzens, rhythmisiert unsere Atmung, rhythmisiert die Tätigkeit des Vasomotorensystems, rhythmisch reagiert der musculus tensor, der die Spannung des Trommelfalles reguliert. Ohne den Rhythmus ist auch kein Tanz.

Der feinempfindende Besessenheitstänzer, der Pflanzen, Tiere, dämonische Leidenschaften oder gar die Mondfinsternis tanzt, er entdeckt in sich eben den eurhythmischen Parallelismus zwischen dem makrokosmischen und dem mikrokosmischen Prozeß. Er bannt und beschwört den großen Rhythmus in das kleine Gefäß seines Leibes und schenkt dem Rhythmus der Landschaft die Ausdruckskraft seines rhythmisch und anmutig bewegten Leibes. Von jeher hat das Bedürfnis bestanden, das formgebende Element des Tanzes, den Rhythmus des Tänzers, sichtbar zu machen. Von jeher ist der magische Tänzer von Trommelschlag begleitet gewesen. Wie sehr z. B. Mary Wigman der Welt des

magischen Tanzes verbunden ist, zeigt sich schon darin, daß sie auf den dumpfen Klang von Trommeln und Becken zurückgegriffen hat. Genau ebenso ist der Trommelklang untrennbar von der rhythmisch gebundenen Bewegung des Eroberungsweges im nationalen Geiste: die Nation in Gestalt des Heeres marschiert im Takte zum Klange der Trommel.

Darüber hinaus besteht natürlich die Möglichkeit, die Rhythmik des Tanzes musikalisch reicher zu instrumentieren. Zunächst darf man sich darauf besinnen, daß die Höhepunkte des magischen Tanzes vokal markiert sind, nämlich durch den Schrei, wie ja die Endaktion des Männermarsches, der Sturmangriff, auch durch den Ausbruch des Hurrarufes unterstrichen ist. Dem Aufschrei entspricht in der Instrumentalistik der Ton eines starken Blasinstrumentes, der Flöte oder der Posaune. Zu den rhythmisch-choreutischen Bewegungen des sakralen Tanzes gehören daher schon früh Pauken, Zimbeln, also Schlagzeug auf der einen Seite, Posaunen auf der anderen. Man denke etwa an die Posaunen der Priester vor Jericho. Das Blasinstrument, die schrille Flöte, die Trommel und die Pauke sind zusamt dem Schlagzeug bis auf den heutigen Tag die bevorzugten Instrumente der kriegerischen Musik; wo andere Instrumente hinzukommen, da hat sich meist die Musik schon von der ursprünglichen Quelle im Tanze entfernt, beginnt absolute Kunstform für sich zu werden, was natürlich nicht hindert, daß der Tanz seinerseits da, wo er Gesellschaftstanz wird, sich des Instrumentariums der gesellschaftlichen Musik, nämlich der Oper, daß er sich des Opernorchesters bemächtigt.

Ebenso wie anderen Künsten ist es dem Tanze beschieden, sich aus der magischen Umdüsterung zu lösen, ohne daß deswegen die Kraft des Temperamentes, die Durchblutetheit der magischen Haltung zu leiden brauchte. Der Tanz geht keinesfalls zugrunde, wo die Dumpfheit des magischen Bannes schwindet. Aus dem Tanz des griechischen Chores lassen sich ganze Bewegungen der liturgischen Choreutik und Orchestik zwanglos entwickeln. Auch der israelitische Kultus hat einen Enthusiasmus, also die eigentliche Gottbesessenheit oder Gottbegeisterung oder Begeisterung im allerwörtlichsten und treffendsten

Sinne gewürdigt; es sei nur erinnert an die Gestalt des Königs David, der vor der Bundeslade tanzt.

Wenn hier die ganze Zeit vom Tanz gesprochen worden ist, gleich als sei er ein unverzweigtes Phänomen, so ist man seiner erotischen Komponente noch nicht ganz gerecht geworden. Es ist nicht schwer, zu sehen, daß sich der Tanz nach der Eigenart der Geschlechter in zwei recht verschiedene rhythmische Gebilde differenziert; nämlich in den eigentlichen Marsch und in den „Tanz im engeren Sinne“. Dabei ist es einleuchtend, daß der Marschtakt der des Mannes, der Tanztakt der des Weibes ist. Der Marsch ist kraftvoll und sinnbildet auch da, wo er nicht der effektiven kriegerischen oder jägerischen Leistung dient, die Kraft des Mannes; seine Gebärde ist angreiferisch. In manchen, besonders in den volkstümlichen Kunstformen durchdringt die Marschfigur die Tanzfigur, es entsteht der Reigen. Der unverbildete Reigen aber, der Volkstanz, wird vom Manne eigentlich gestampft und nur vom Weibe getanzt. Je mehr das Hauptgewicht auf die eigentliche Tanzbewegung gelegt wird, um so mehr sinkt der Mann zur Staffage, schließlich zum bloßen Zuschauer des Tanzereignisses herab. Auch werden die zu Ehren des Dionysos gefeierten Tänze vom Weibe, von der Mänade, getragen. Überall, wo umgekehrt die Bewegung des Mannes vorherrscht, so in der kultischen Choreutik und im Chorreigen des Dramas, da weicht die Tanzfigur, und die Figur des feierlichen Marsches setzt sich durch („umwandelnd des Theaters Rund“).

Man muß sich der kleinbürgerlichen Auffassung des Tanzes als eines Gesellschaftsspieles gründlich und weitrückschauend entschlagen haben, um seine großartigen Gestalten auch nur zu bemerken. Man darf nicht ausschließlich der vom Weibe her beherrschten anmutig-spielerischen Art der schönen Bewegung gedenken, die heute Tanz im engeren Sinne genannt wird, wenn man der religiösen Formen ansichtig werden will; denn die kultischen Tänze sind weit mehr vom gottergriffenen Manne her bestimmt und stehen also unter den Bildekräften des hieratisch-choreutischen Marsches. Sein Schritt wird fühlbar unter dem hallenden Einzug des Chores in der attischen Tragödie. Dessen Takte werden sublimiert, wo etwa eine Schar benediktinischer Mönche zur Feier der Messe in den Chor einer Abteikirche einzieht. Bei den sanften Völkern des fernen Südostens fesselt der Weihetanz den Mädchen die Füße und läßt sie

zur Blume werden, die sich schlummernd im Anhauch des Geistes wiegt, am regsamsten mit den Fingerspitzen tanzend. Immer geht jedenfalls die gottsuchende Seele durch ihre Geschichte den Weg von dämonischer Besessenheit (und noch darin sucht magischer Glaube irrend und ahnend den Gott) bis zur feierlichen Gottergriffenheit des vor der Bundeslade tanzenden David. Die Erinnerung auch an diese Kultform ist im orthodoxen Judentum des europäischen Ostens nicht ausgestorben. (Man vergleiche etwa in Werfels Roman „Barbara“ das Kapitel, welches überschrieben ist: der Tanz des Wunderrabbi.) Auch sollte man den Weiheklang heiligen Tanzes nicht nur im Gottesdienste suchen. Etwas von seiner strengen Gottverbundenheit klingt noch nach in den Volksreigen manches Feiertagabends und selbst im Marschtritt eines christlichen Kreuzheeres.

Musik

Über kein Gebiet der Ästhetik ist so schwer ein vernünftiges Wort zu sagen wie über die Musik. Allerdings gibt es eine ganze Fülle von erfreulichen exakten, mitteilbaren und nachprüfbaren Theorien, die sich, so scheint es, mit der Musik selbst beschäftigen. Wir wissen nicht nur Genaueres über die Bemessungen schwingender Saiten, über ihr Material, über die Hölzer, die man zum Geigenbau zweckmäßig verwendet, wir kennen auch die verwickelten Anordnungen von harmonischen und disharmonischen Obertönen, aus denen die Klangfarben entstehen. Ja, neuerdings hat uns Stumpf die außerordentlichen und verwickelten Schwingungsverhältnisse und Resonanzrelationen errechnet, die für die Vokalisation bestimmend sind. Mit großem Eifer haben wir die verschiedenen Tonleitern aufgezeichnet, die in den mannigfachen Weltgegenden in Gebrauch sind und haben den Grad systematischer Geschlossenheit errechnet, welche manchen anderen Tonleitern gegenüber ein auf den Quintenzirkel, die Dur- und Moll-Abtönung, die Temperierung, die enharmonische Verwechslung fundiertes Tongefüge enthält. Alle hohen Verdienste um diese Art von Erkenntnis können nur mit dankbarer Verehrung gewürdigt werden. Allein die Erwägung ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß ein großer Teil dieser Erkenntnisse der Akustik, d. h. eigentlich der mathematischen Physik der Vibrationen, angehört, also Naturwissenschaft und nicht Musikästhetik ist. Die Schwingungen sind nicht die Musik, wenn auch die Musik natürlich nicht ohne die Schwingungen ist.

Schon für die psychologische Betrachtung, die doch auch nicht musikästhetisch ist, reden alle diese Maßzahlen nur vom Reize und nicht vom Ton. Der Reiz ist aber nicht der Ton und die Musik hat, wenn nicht alles trägt, mit Tönen und nicht mit Reizen zu tun. Was man ästhetisch an einem Musikwerk „reiz-

voll“ nennen mag, ist ersichtlich ganz etwas anderes und meint eine psychonervöse Erschütterung eigentümlicher Art. Die Psychologie ihrerseits hat zweifellos Verdienste, wo sie über Konsonanzen und Dissonanzen und über die Verschmelzungsgrade für Intervalle und Harmonien sorgfältige und ziemlich gesicherte Aussagen macht. Werden ihre Ermittlungen durch historische Betrachtungen ergänzt, aus denen erhellt, wie sehr die Konsonanz- und Dissonanzauffassungen sich im Wandel der Stilarten verschieben, dann ist manches gewonnen, was kulturhistorisch sehr wissenswert ist. Und doch zeigt eine einfache Überlegung, daß alle diese Gesetzmäßigkeiten und Gleichförmigkeiten ebensosehr für gute Musik wie für schlechte Musik gelten, ja auch für Tonanordnungen, an denen kein Mensch irgendeine musikalische Form, irgendeinen Stil oder irgendeine Schönheit entdecken könnte. Sinnvolle und sinnlose Tongebilde unterliegen ganz gleichermaßen allen diesen Abhängigkeiten.

Selbstverständlich heißt das nicht, der Musiker höherer Kultur solle alle diese Zusammenhänge mißachten oder gar vergessen; Tatsache ist nur, daß alle diese schöne Physik und alle diese löbliche Psychologie sogar noch vor der technischen Musiktheorie liegt, indem sie nichts über Rhythmik, nichts über Melodik, nichts über Harmonik und Kontrapunkt, nichts über irgendeine musikalische Kunstform verrät. Und doch ist, wer alle diese musiktheoretischen Zusammenhänge theoretisch einsichtig und technisch meisternd beherrscht, immer noch erst ein Virtuose und durchaus noch nicht deswegen ein Musiker. Es gibt z. B. intelligente und dabei unmusikalische Menschen, die sich eine Wissenschaft vom technischen Gefüge der Musik aneignen können, ohne daß für sie diese Tongefüge mehr als einen geordneten Lärm zu bedeuten brauchten. Je mehr ein Tonsachverhalt jenseits der Musikalität liegt, um so leichter, umso charakteristischer, umso wissenschaftlicher kann man darüber reden und schreiben; immer aber scheint das eigentlich Musikalische seinem Wesen nach ein Unanalysierbares zu sein, jedenfalls widerstrebt es dem allgemeinen Begriff mehr als alle andere Kunst sonst. Daß es dies tut und warum es dies tut, das sollte eben gerade die Musikästhetik ausmachen.

Auffallend und allgemein anerkannt ist es, daß diese scheinbare Irrationalität der Musik das schärfste Mißtrauen von Logikern und logisch talentierten Völkern herausfordert. Die französische Nation, so bedeutende Musiker sie hervorgebracht hat, ist doch nie das Mißtrauen losgeworden, daß Musik eigentlich mit der klassischen und vernünftigen Logizität der Stilgebung nichts zu tun habe; der logische Genius Frankreichs wird den Verdacht nicht los, daß alle Musik im Grunde unklar, nebelhaft, ungeistig sei, eine Angelegenheit für deutsche Barbaren, für Kosaken und Zigeuner. Freilich hieße es die französische Kunstwelt allzu eng, allzu einseitig und zu ungerecht beurteilen, wollte man nur auf diese allerdings dominante Stimme hören. Man darf natürlich nicht vergessen, daß Frankreich einen Berlioz besessen hat, daß es die singende Lyrik Verlaines hervorgezaubert hat, daß es einen Musiktheoretiker vom Range Romain Rollands besitzt. Wenn diese für die französische Seele sprechen, so eben für eine Seele, die stets italienische, deutsche und russische Musik leidenschaftlich applaudiert. In einem Punkte hat der französische Verdacht keineswegs unrecht; man muß in der Tat zu den Barbaren und den Naiven gehen, wenn man einsehen will, wo die Musik eigentlich ihre Wurzeln hat.

Man sollte nie vergessen, daß auch die komplizierteste Musik kümmern muß, wenn sie von ihren Wurzeln abgeschnitten wird, wenn sie alle Verbindung mit dem Marsch und mit dem Tanz verliert. Dies sagen, heißt nicht, die Musik zur angewandten Kunst, zur Begleit-, zur Militär- oder Kaffeehausmusik herabsetzen. Man braucht nur daran zu erinnern, daß die Beethovensche Symphonie mehr als der erste Blick zeigt, mit Marschmusik verbunden ist (z. B. wie Schmitz gezeigt hat, mit französischer Marschmusik), daß die Pastorale die Tanzform nicht scheut. Man darf daran erinnern, daß auch die Wagnersche Oper bis in ihre letzten Verzweigungen hinein auf Marschformen zurückgreift. Man sollte andererseits nicht leugnen, daß es sehr hochstehende Musik gibt, die keinen anderen Anspruch hat, als Tanzmusik zu sein; die Walzer von Johann Strauß sind nur ein Beispiel. Dennoch bleibt die Musik als Kunst eigener Art nicht dem Marsche und dem Tanze verhaftet;

nach einem Beethovenschen Trauermarsch braucht niemand in der Wirklichkeit zu marschieren und soll niemand marschieren. Nach Wagnerscher Ballettmusik (siehe den Tannhäuser) soll höchstens auf der Bühne getanzt werden, wenn man die hier gewollten Figuren noch Tanzfiguren nennen will. Der Tanz ist in diesem Falle die Wurzel, nicht die Blüte. Des Marsches und des Tanzes aber war zu gedenken, weil die Musik ihnen durch den Rhythmus verbunden ist, und weil man ohne Erwähnung des Marsches und des Tanzes vergißt, daß der Rhythmus aller uns bekannten Musik der Rhythmus des Menschen ist: Rhythmus seines Herzens, Rhythmus seines Blutes, Rhythmus seiner Atmung, Rhythmus seiner Gliederbewegung. Wenn Hans von Bülow einmal gesagt hat „am Anfang war der Rhythmus“, so hat er damit etwas musikästhetisch Fundamentales geäußert. Auch die Auflösung der rhythmischen Figur, wie die ganze jüngste Musik sie bringt, dispensiert nicht von dem Bülowschen Axiom; denn ihre Form gewinnt Maßstab nur durch den Grad der Abweichung vom rhythmischen Kanon; ihr Ausdruck, ihr Stil, ihre Gebärde ist durch die Abweichung gekennzeichnet. Es geschieht hier nichts anderes als in der Plastik und Malerei auch, wo es ihr beliebt, von der wesentlichen Kanonik des menschlichen Leibes abzuweichen; sie kann abweichen, aber immer nur so, daß die Abweichung als solche augenfällig und stilbildend wirkt. Für manchen Modernen, der den Rhythmus bricht, gilt nichts anderes als etwa für Greco oder für Hans von Marées, der die hellenische Kanonik aus irgendwelchen Gründen der Expression nicht stilwidrig bricht. Wirklich arhythmische Musik kann es nicht geben; die rhythmischen Elementarformen aller Musik sind sogar verhältnismäßig einfach und übersichtlich, daher oft theoretisch behandelt.

Wenn man sich einmal deutlich gemacht hat, daß die rhythmische Form die grundlegende Formkomponente aller Musik ist, dann wird man auch bald irr an jener Theorie, die für den Musikgenuß eine unbeteiligt interesselose Betrachtung verlangt; denn der Rhythmus, der aus dem Blute kommt, geht auch wieder in das Blut. Damit ist ja nicht gesagt, daß der zivilisierte Mensch, ähnlich wie der primitive, die angehörte Musik mit

Füßen und Händen taktierend begleiten soll; aber wenn er die äußere Mitschwingung auch anders als der primitive Mensch unterdrückt, so kann er doch die innere Mitschwingung nicht los werden. Und quittierte er sie wirklich, so würde er in demselben Augenblick auch an der Musik nicht mehr teilnehmen. Der musikalische Rhythmus wäre also bis auf seinen Ursprung aus der einheitlichen und durchbluteten Persönlichkeit verfolgt.

Die zweite Formenkomponente aller Musik ist die magische. Für unsere Kulturstufe erscheint die melodische Horizontalbindung auf den ersten Blick von ihrem Ursprung losgelöst. Es ist dem modernen polyphonen Kunstwerk möglich, einem jeden Instrument die Melodie anzuvertrauen. Dennoch, obgleich das Kunstwerk der modernen Symphonie, welche im eigentlichen Sinne absolute Musik ist, oft ganz auf die menschliche Singstimme verzichtet, ist es doch keine Frage, daß die menschliche Stimme die Quelle aller Melodien ist. Die Urmelodie ist gesungen. Niemals verliert die instrumentale Melodie den Zusammenhang mit der gesungenen ganz, und eine ihrer expressiven Formen wird immer noch am treffendsten mit „Cantabile“ bezeichnet. Selbst das objektive Instrument der Orgel verzichtet nicht auf ihr Register *vox humana*. Auf die gesungene Melodie zurückgehen, heißt aber nichts anderes, als auf die rhythmische Schwingung, das Erzittern des ganzen Menschenleibes, zurückgreifen. Gewiß ist der Brennpunkt dieser Schwingung in den Stimmbändern zu suchen, allein näher betrachtet, ist die Resonanz doch nicht auf Zwerchfell, Lunge, Mund- und Nasenhöhle beschränkt; sondern sie ergreift den ganzen Leib. Und diese Schwingungen sind alles andere als etwa nur ein körperliches Phänomen, jede Schwingung entspricht vielmehr auf das innigste einer seelischen Schwingung, einer individuellen Nuance des Gefühls.

Es wird sich schließlich als allzu oberflächlich herausstellen, nur von Gefühlserregung und Gefühlsschwingung zu sprechen; es wird notwendig sein, noch eine Schicht tiefer zu graben. Einstweilen ist es aber durchaus richtig, festzustellen, daß jeder Gefühlsschwingung eine Tonschwingung entspricht. Die Probe auf das Exempel ist ja nicht schwer zu machen. Versucht man,

in Worten von Gefühlen, Affekten, Stimmungen zu sprechen, so wird die ganze Armut der Begriffssprache offenbar. Mit wenigen und dazu recht schlechten Gleichnissen, wie warm und kalt, hell und dunkel, bunt oder grau, mit einigen vom Wetter hergenommenen Gleichnissen, wie heiter oder düster, ist man bereits am Ende. Das Gefühl hätte keine Sprache, wenn Sprache nur Begriffssprache wäre. Die Musik ist zwar keineswegs dazu da, die subjektiven Gefühlsnuancen einer beliebigen und im Grunde recht uninteressanten Individualität auszusprechen; man könnte höchstens tonale Gefüge dazu gebrauchen oder, wenn man will, mißbrauchen. Jedenfalls aber vermag die Musik da, wo es einen Sinn gewinnt, jeder (auch der leisesten) Nuance des Gefühls, jeder Umstimmung, jeder Abschattung durchaus gerecht zu werden. Für einen musikalischen Menschen hat es einen guten Sinn, zu sagen, diese Persönlichkeit ist auf h-Dur gestimmt, ihr Gefühlsleben hat die Klangfarbe einer Geige und was alles dergleichen für den unmusikalischen Menschen gänzlich sinnlose Äußerungen wären. In der Tat gibt es große musikalische Kunstwerke, die, wenn man den Ausdruck nicht pressen will, als eine vollständige Enzyklopädie aller menschlichen Gefühle gelten können. Man darf etwa das „wohltemperierte Klavier“ und seine denkwürdige Systematik erwähnen; wobei es natürlich nur eine triviale Anmerkung wäre, wollte man ergänzen, daß dies Bachsches Kunstwerk weit mehr als eine solche Enzyklopädie ist. Die Irrationalität theoretischer Unaussagbarkeit des musikalischen Gefüges beruht wenigstens mit darauf, daß die Tonschwingung in engster Korrelation an die Gefühlschwingung gebunden ist, die Klangnuance an die emotionale Nuance.

In dem Augenblick, wo man alles dies ausspricht und zu fassen versucht, wird es einem wiederum fast erschreckend deutlich, wie unzulänglich und dürftig im Grunde ein solcher Ausspruch „die adäquate Korrelation der emotionalen Nuance und der Klangfarbe“ eigentlich ist; es mangelt diesen Ausdrücken jederlei Eindringlichkeit bis zur Wurzel der echten Einheit, die wir nur finden werden, wenn wir etwas tiefer in die „barbarische“ Seele schauen. Die barbarische Seele weiß von allen

diesen Parallelitäten und Korrelationen ebensowenig wie von den Saitenlängen. Dabei beherrscht sie die wesentlichen Gefüge und Gebilde sicherer als die zivilisierte Reflexion. Ein Zigeunergeiger hat nie gelernt, eine Note zu lesen, er hat sich nie um die akustische Physik der Saiten gekümmert, und er weiß vom temperierten System nicht das mindeste; aber seine Fingerspitzen finden haarscharf mit einer unübertrefflichen Sicherheit eben den Punkt der Geigensaite, den er niederdrücken muß. Mit untrüglicher Unterscheidungsgabe wird er ein cis von einem des zu sondern wissen, auch wenn die entsprechenden Schwingungen so nahe beieinanderliegen wie 80 und 81. Seine Finger, ja seine Person haben sich des Instrumentes magisch so sehr bemächtigt, daß das Instrument zu einem Teil seines Leibes, ja seiner Person geworden ist; nicht anders, wie es die Stimmbänder oder vielleicht die Lippen eines Pfeifenden wären. Man muß schon auf die magische Identität der Seelenschwingung und der Luftschwingung zurückgreifen, um Worte für das Wesen der Musik zu finden.

Es wäre gewiß theologisch sehr irrig, metaphysisch ein bißchen schwachsinnig und hirnpfysiologisch geradezu absurd, was der primitive Mensch sich eigentlich unter einer Seele vorstellt. Aber für die Ästhetik und insonderheit für die Musiktheorie kann es kaum etwas Aufschlußreichereres geben. Die Seele ist für ihn natürlich Dunst oder Nebelgebilde, lebendiger Nebel, kraftvoller Nebel, fühlender und bewußter Nebel, mit allerhand Willens- und Zauberkraft begabt. Da dieser Dunst (den unsere modernen Okkultisten gelegentlich „photographieren“) beseelt und lebendig ist, kann er nicht anders als heiß und feucht sein; denn heiß und feucht ist für den Barbaren lebendig, während der Tod kalt und trocken sein muß. Diese Dunstseele nun wohnt da, wo eben „Platz“ für sie ist, nämlich vor allen Dingen im Rumpfe, in den Eingeweiden und in der Lunge. Verläßt sie den Leib, so hat sie dafür den Ausgang des Mundes. Diese wissenschaftlich schwachsinnige Weltauffassungsweise wird gleichwohl von der Mneme der Menschheit auf das zäheste festgehalten. (Auch unsere Okkultisten sind durchaus noch der Meinung, daß, wenn etwas Nebelhaftes, Heißes und Feuchtes in

größeren Massen aus einem weit aufgerissenen Munde hervorquillt, es die Seele oder der Geist sein müsse. In manchen Fällen hat man ihnen nachgewiesen, daß es nichts anderes als Chiffon oder Gaze war, was da zum Munde herausquoll; aber auch wenn es nicht Gaze wäre, wenn es wirklich magischer Nebel ohne rechtes spezifisches Gewicht wäre, den man photographieren könnte, woher wollen sie eigentlich wissen, daß dieser Nebel nun ausgerechnet Geist oder Seele wäre? Ich sage dies alles nur, um bis zur Evidenz zu demonstrieren, daß kraft solcher Anschauungsweise nicht über die Sache, nicht über die Wirklichkeit, nicht über die psychologische Realität ausgesagt werden soll, sondern daß erklärungsfrei das Urphänomen der Musikalität ausgemacht werden soll.) Diese Seele der barbarischen Theorie wohnt, wie gesagt, in den Eingeweiden, ist zu Hause in den Lungen und fährt gelegentlich zum Munde heraus, wie man dies übrigens auf vielen malerischen Darstellungen auch der mittelalterlichen Gemälde recht naiv und drastisch erblicken kann. So unrecht der Okkultismus hat, wenn er einen Nebel für eine Seele hält, so sehr ist doch der Maler in seinem Rechte, wenn er eine Seele als Nebel malt; denn er soll ja keine wissenschaftliche Erklärung abgeben, sondern er mag die Seele unmittelbar beschwören, so wie sie vor einem inneren Auge des naiven Menschen nun einmal untilgbar schwebt.

Wir halten also nochmals fest, daß es die willensbegabte und fühlende Seele ist, die in den Lungen zu Hause sein kann und die warm und feucht aus dem Munde herausfährt. Wir betonen ausdrücklich, daß diese heiße und feuchte Seele in schwingende Erregung zu geraten vermag und daß ihre Schwingung eben die Erregung des Willens, der Leidenschaft, des Effektes und des Gefühls „ist“. Jetzt sind Korrelation und Parallelität verschwunden, und wir haben die magische Identität von Seelenschwingung und Nebelschwingung. Es ist nur noch übrig, den Seelennebel als das zu bezeichnen, was er für den Primitiven von einer anderen Seite her gesehen ist. Dieses Heiße und Feuchte, das in den Lungen zu Hause ist und zum Munde aus- und eingeht und in rhythmische Schwingungen versetzt werden

kann, ist natürlich nichts anderes als der Atem. Man braucht nicht eben viel Urphilologie, um zu bemerken, wie sehr der Atem mit dem Selbst und der Seele identisch ist. Im Sanskrit z. B. bedeutet das Wort *atman* ebensosehr den Atem wie die Seele; darüber hinaus den Urgeist, den Geist, die Gottheit. Nicht nur im Sanskrit dient ein Wortzeichen für den Atem und für den Geist, sondern das ist auch sonst der Fall. Der Heilige Geist heißt auf Griechisch auch nicht anders als *Pneuma*; und *Pneuma* ist ebensosehr ein Zeichen für den Geist wie für den Atem. Im Sprachgebrauch der Menschheit hat dieses Zeichen ja die eigentümlichsten Brechungen und Spiegelungen erfahren; so nennt der gnostische Philosoph z. B. einen durchgeistigten Menschen einen pneumatischen Menschen, während die Technik der Gegenwart von dem pneumatischen Gummireifen eines Automobils spricht. Dies auch nur zum Beweis dessen, daß unser menschliches Gattungsgedächtnis die ursprünglichen Anschauungen von Geist und Natur, von Seele und Atem niemals preisgibt.

Zurück zur Musik. Wir sind auf die hier entscheidende magische Identität der schwingenden Seele und des schwingenden Atems gestoßen. Der schwingende Atem tönt. Es ist jetzt nur noch notwendig, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß der Ton so gut wie die Farbe für den Primitiven nicht eine Eigenschaft, sondern eine fluidale Substanz ist; d. h. der Atem ist substantiell der Ton, der Ton bildet den Atem nicht ab, ist nicht eine Eigenschaft des Atems, der Ton bildet die Seelenschwingung nicht ab oder steht nicht in Korrelation zur Seelenschwingung, sondern der schwingende Ton „ist“ die schwingende Seele. Die Schwingung ist also nicht ein ferner objektiver Reiz, irgendeine materielle Bewegtheit, die (niemand weiß wie) an die psychische Erregung korrelativ gebunden ist; sondern der Ton ist die fluidale Substanz der psychischen Schwingung.

So unsinnig dies gesagt ist, wenn man es metaphysisch auslegt, so vollkommen zutreffend klingt es, wenn man das ästhetische Phänomen beschreiben will. Das Tongefüge ist keine Wiedergabe eines Gefühlsgefüges, das Tongefüge ist nicht gesättigt mit Gefühlsgefügen, sondern das Tongefüge ist magisch

identisch mit dem Gefühlsgefüge. Wir sind schon wieder fast unvermerkt in eine gewisse Oberflächlichkeit abgeirrt, wenn wir sagen „magisch identisch mit dem Gefühlsgefüge“; sondern es muß eigentlich heißen: das differenzierte, das gegliederte, das beschwingte, das rhythmisierte, das gefärbte, das abgestimmte Gefüge der Klangwelt ist magisch identisch mit dem Mikrokosmos der fühlenden, der erregten, der schwingenden, der auch willenserregten Seele selbst. In dem mystischen Atman ist kraft magischer Identität die Seele gegenwärtig. Sie selbst spricht ohne Vermittlung von sich selbst, von ihren Gefühlen nicht nur, sondern von ihrem eigensten, tiefsten, unaussagbarsten Geheimnis, von ihrer mystischen Einmaligkeit. Und eben die Einmaligkeit ist unaussagbar dem Begriff. Folglich gibt es keine nur rationale Theorie von der Musik, gibt es kein sogenanntes vernünftiges Sprechen von der Musik; dagegen gibt es eine durchaus klare, sogar eindeutige Besinnung auf das Urphänomen der Musik, das einem da am deutlichsten wird, wo man in das Geheimnis und die eigentümlich „unsinnige“ Anschauungsweise des Barbaren hinabzutauchen sich nicht scheut.

Wenn man so das Urphänomen der Musik einmal geschaut hat, wenn man die magische Haltung begriffen hat, vor der die willenserregte, d. h. die im Tiefsten fühlende Seele magisch identisch ist mit dem rhythmischen Klang, wenn man einmal begriffen hat, daß der Mikrokosmos der Seele dasselbe Gefüge hat wie der Mikrokosmos der Symphonie, dann weiß man etwas von dem sonst unaussagbaren Geheimnis der Musik.

Das läßt sich, wenn man will, auch in die Einzelheiten hinein verfolgen. Die Gefühle im psychischen Leben schwingen nicht alle in gleich intimer Nähe des Personkerns; sondern stets gibt es eine Schwingung der fühlenden und wollenden Seele, die eigentlich ihre echte, ihre personale ist. Diese ist melodisch führend, diese ist das immer wiederkehrende Thema, diese ist die älteste Schwingung, die dominante Atemschwingung. Andere Gefühle gehören entfernten Peripherien und immer weniger echten Schichten an; ja auf der ersten Oberfläche des Gefühlslebens spielt stets ein Gewoge von unechten, maskenhaften, nicht ernst genommenen Gefühlen, die dem symphoni-

schen Gefüge ebenso lose verbunden sind wie jene musikalischen Gebilde, die man als Verzierungen, Koloraturen und Triller bezeichnet. Der Vielschichtigkeit, der wechselseitigen Durchdringung, der Ebbe und Flut der Gefühle, ihrem Zurückweichen und Vordringen, ihrem ganzen so unsäglich verwickelten und doch so wohlgeordneten Gefüge entspricht die polyphone Symphonie nur deshalb so außerordentlich innig, weil hier im Grunde eben die magische Identität vorwaltet. Mag unsere theoretische Reflexion doch sagen, was sie will; sobald die Musik uns ergreift, ist unsere Haltung wieder die ursprünglich unvergeßliche, in die wir willig, ja sogar ohne Störung, ohne schmerzhaften Übergang hinübergleiten. Nur dann, wenn die Technik dieser Zivilisation uns plötzlich aus der Konzentration des musikalischen Reproduzierens oder Kunstempfangens herausreißt, bemerken wir mit Erschrecken, wie unendlich weit abwesend wir dieser äußeren und zufälligen Gegenwart eigentlich gewesen sind. Je geordneter, je wohlgestalteter, je schöner gefügt die Seele eines Menschen, einer Epoche, einer Kultur ist, um so wohlgestalteter und klassischer muß auch die Symphonie sein, die der Genius einer Rasse und eines Zeitaugenblicks zu schaffen vermag. Eine metaphysisch verwahrloste, eine anarchische, skeptisch zerrüttete Epoche kann unmöglich die großen Symphonien schaffen; sie hat nicht einmal mehr die Möglichkeit, ein geschlossenes Thema zu produzieren und überhaupt melodisch zu singen. Das kann einer Kunst natürlich nicht zum Vorwurf gemacht werden; im Gegenteil, bloße Künstler (sic) könnten melodische Schönheiten, konsonante Harmonien, einfache rhythmische Linien, stilisierte Klangfarben in einer Zeit zu schaffen versuchen, deren seelisches Gefüge von all dieser Ordnung und Wohlgestalt nicht das Mindeste besitzt, noch schicksalsmäßig besitzen kann. Dennoch leugnet auch die musiktheoretische Einsicht dieser anarchischen Gegenwart keineswegs mehr die wesengemäße Prädominanz in der Melodie; sie zeigt dies in allen Versuchen der Stilgewinnung, welche rücksichtslos die horizontale melodische Bindung über die vertikale harmonische stellen in der sicheren und richtigen Ein-

sicht, daß nur so ein strenger Satz entsteht, der kontrapunktisch und nicht harmonisch die beherrschenden Bindungen enthält.

Wenn ein Volk nach langen Perioden der zivilisierten und nervösen Zerrissenheit sich kraft antiker Tradition und mit antiker Besonnenheit zu den Wurzeln der Musik zurückfindet, dann verteidigt es stet die Vorherrschaft der Melodie; es verteidigt die singende Seele. So willigt Italien immer noch eher in das Gitarrenorchester des Donizetti, als es die vielleicht manchmal schmachkende und schmelzende Cantilene aufgibt; es hat mehr Unschuld in der Musik als der Norden. Dafür ist vielleicht dem Norden das letzte Geheimnis der Polyphonie zugänglicher.

Das Geheimnis der Polyphonie entschleiern heißt entdecken, daß Musik so wenig wie irgendeine andere Kunst ausschließlich aus mikrokosmischen Komponenten, aus emotionalen Schwingungen und meisterlicher Instrumentation erklärt werden kann, heißt entdecken, daß Musik so gut wie jede andere Kunst eine makrokosmische Komponente birgt. Dies darf nicht in dem Sinne verstanden werden, als ob das rhythmische Gewoge der Außenwelt, des Meeres und der Stürme, der Getreidefelder und der Wälder, als ob die Musik der Wasserfälle und der klingenden Höhlen irgendwie von zentraler Bedeutung für die Musik wäre. Der Tänzer ist es, der von allen diesen Dingen besessen werden kann und den eine entsprechende Musik vielleicht dabei unterstützen wird; allein diese Musik wäre immerhin nur begleitende Musik. Zwar ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß eine Musik von Rang auch die natürlichen Rhythmen der sicht- und hörbaren Außenwelt in sich spiegelt. Beethoven hat dergleichen in der Pastorale nicht verschmäht, Berlioz und Richard Strauß sind darin vielleicht noch weiter gegangen; allein es wird dann immer nur eine gewisse oberflächliche Stimmungssättigung gesucht. Hier ist es wirklich nur die Widerspiegelung der Außenwelt in der Seele, die sehr viel matter als etwa in der malerischen Landschaftsgestaltung bleiben muß und bleiben soll. Die Musik ist Kunst der Seele, nicht Kunst der Landschaft; sie ist sogar vielleicht der Landschaft mehr entfremdet als irgendeine Kunst sonst. Sogar die Lyrik kehrt vielleicht gerade, seitdem

sie die musische Melodie entbehrt, leidenschaftlicher und schier reuig zur Landschaft zurück. Die Musik ruht und schwebt in ihrer schwerelosen Form so absolut, fast landschaftsfremder als selbst die Architektur.

Wenn Musik im Raume eine Heimat hat, so stets in der Architektur. Es ist durchaus nicht zufällig, daß mancher musikalische Stil eine Heimat in einem bestimmten Kathedralen- oder Kirchenstil hat. Die gregorianische Liturgie klingt am besten in einem romanischen Dom, die barocke Musik der Holländer und Spanier, auch die Brucknersche vielleicht, in barocken Kirchen oder Klöstern. Ja physisches Erzittern der Kathedralenwände unter dem Angriff der Orgelpfeifen gehört in den Gesamteindruck des musikalischen Kunstwerks mit hinein und ist bei der großen Orgelmusik Bachs z. B. kaum ohne Verstümmelung des Kunstwerks zu entbehren. Der Orgelklang gehört unter eine Wölbung, wie vielleicht das erste ungestörte und in sich freie Erklingen der Naturmenschentimmen unter die Wölbungen einer Höhle. Vielleicht daß in der Höhlenuzucht erklingende Stimmen des Windes oder fallender Wasser, singender Tropfen, dem Menschen zuerst erfinderische Einfälle von Resonanzen und Instrumentenhöhlen erschlossen haben mögen. Sobald sich der Mensch jedoch des Instrumentes meisterlich bemächtigt, wird es mehr ein Teil seines Leibes, besser gesagt seiner totalen Person als ein Teil der Außenwelt. Die schwingenden Luftsäulen sind ja unmittelbar von menschlichem Atem erfüllt; und noch die Geige ist unter das Kinn gepreßt und steht in intimum Zusammenhang mit den Resonanzhöhlen des menschlichen Leibes.

Diesen menschnahen subjektiven Instrumenten stehen die objektiven gegenüber, in denen mehr der Atem der Welt als der Atem der Seele zu rauschen scheint. Allein diese pantheistische Auslegung der Orgelmusik, als ob der Atem der Landschaft in ihr rausche und klinge, ist doch oberflächlich genug; zwar atmet die Orgel, aber was in ihr gegenwärtig ist, ist nicht der Wind der Welt, sondern der Sturm Gottes. Technisch gesehen hat die Orgel zwar ein pneumatisches Bälgerwerk; aber was ihren Klang erfüllt und durchstürmt und mächtiger er-

greift als subjektive oder private Seelenschwingungen, das ist eben der Sturm des *pneuma hagian*. Alle Orgelmusik ist mystische Musik, es gibt keine profane Orgelmusik; ebenso wie die große Lichtmalerei ist und bleibt die große Orgelmusik an den Kultus, näher an den christlichen Kultus gebunden. Das Erschwingen geistiger Persönlichkeit ist das musikalische Mysterium. Wenn man also von makrokosmischer Komponente in der Musik spricht, so muß man dabei weniger an das Naturreich als an das Übernaturreich denken. In der Tat hat sich noch niemals ein Skeptiker, ein Materialist, ein theoretischer Atheist des Eindrucks erwehrt, daß große Orgelmusik objektiv mystisch ist, d. h. Gottesdienst-Musik sein muß. In den subjektiven Instrumenten und in der nicht chorisch behandelten Menschenstimme spricht zwar mehr die Seele des Anbetenden als der absolute Geist; aber auch die subjektive Musik ist da, wo sie am tiefsten, und da, wo sie am entschiedensten Musik ist, Musik der einsamen Seele vor dem ewigen Geist. D. h. jedes personale Gefühl, das auch in der einsamsten Musik schwingt, ist alles andere als bloßes Privatgefühl. Die letzten Beethovenschen Sonaten und Quartette sind zwar die einsamste Musik, die je ein Mensch geschrieben hat, sie sind aber auch die schlechthin mystische Musik, die außerhalb der mystischen Haltung überhaupt nicht einmal verstanden werden kann (was auch, soviel ich sehe, niemals einem ernstlichen Widerspruch begegnet ist). Es ist immerhin kein Zufall, daß die große polyphone Musik, daß die Symphonien, daß die Orgel- und Chorwerke samt und sonders im Bannkreise der christlichen Religion entstanden und groß geworden sind.

Demgegenüber scheint die orientalische Musik ganz auf den magischen Marsch, den magischen Tanz und das einsame Lied der magischen Seele beschränkt zu sein. Kein pantheistischer Kultus ist über eine gewisse monotone Melodik mit zum Teil sehr reizvoller Begleitung herausgewachsen; d. h. er hat, so gut und schlecht es ging, die magisch verhaltene Musik in seinen Dienst gestellt, ohne darüber hinaus schöpferisch geworden zu sein. Ich glaube nicht, daß diese Sätze eine Verachtung oder ungerechte Beurteilung der mongolischen oder javanischen Mu-

sik enthalten, deren Orchester doch wohl wesentlich aus solchen Instrumenten besteht, denen nur eine begleitende Rolle möglich ist und für die nichts anderes als begleitende Wirkung gewünscht zu sein scheint. Wenn es so schwierig ist, daß ein abendländischer Mensch sich in morgenländische Musik einfühlt und umgekehrt, so beruht es doch wohl darauf, daß beide Musikarten sozusagen vor anderen Ohren erklingen. Die orientalische Musik wendet sich an den Dämon, die abendländische christliche Musik ertönt vor dem Ohre Gottes.

Rein pantheistische Musik könnte eigentlich nur Programmsymphonie sein. Wie nur allzu deutlich, ist doch alle Programmmusik ein zweifelhaftes und gebrochenes Gebilde, dem scheinbare Formeinheit nur durch gewisse Kunststücke der reflektierenden Konstruktion ermöglicht wird. Die Programmsymphonie ist sogar ohne das gedruckte Wort nicht verständlich, was für jedes wirklich musikalische Kunstwerk eine vernichtende Kritik sein muß. In jeder wesensgemäßen, jedenfalls in jeder voll entfalteteten Musik musiziert eine willenserregte und gefühlsschwingende Seele vor dem ewigen Geist, den sie preist oder vor dem sie sich freut. Dies gilt natürlich im unbedingten Sinne nur für die absolute Musik, nicht für jene, die lediglich als Begleiterin des Marsches, des Tanzes oder vielleicht einer dramatischen Handlung da ist; wobei die letzte Formgebung nicht aus dem Rhythmus, nicht aus der melodischen Führung, nicht aus der Kontrapunktik, nicht aus der Klangfarbenabschattung kommt, sondern aus dem Spiel der bewegten Glieder oder gar aus der dramatischen Handlung als solcher. Sobald jedoch sogenannte Opernmusik über die Begleitung eines bloß gesellschaftlichen Bühnenerignisses hinauswächst, mit der Tragödie zusammenschießt oder gar wieder symphonische Form gewinnt, da ist es auch mit der bloßen Diesseitigkeit und Gesellschaftlichkeit des musikalischen Ereignisses vorüber, und es beginnt wiederum zu transzendieren.

Wenn man auch nirgend sonst darenwilligen wollte, angesichts der Musik hilft kein Sträuben mehr, man muß anerkennen, daß der entscheidende Gehalt der Musik nicht im Diesseits immanent, sondern religiös-transzendent ist; wie denn auch

alle große Musik stets religiöse Kunst gewesen ist. Das schließt natürlich keineswegs aus, daß neben ihr eine profane Kunst entstehen kann; sie hat jedoch niemals den Rang der religiösen Kunst erreicht. Dem ist eben stets nur scheinbar so, wo etwa das Thema eines Gemäldes oder eines Nocturnos recht diesseitig zu sein scheint. Ein Gemälde kann auch ein Zunftbild sein, ein Musikwerk mag sich als Phantasie einer träumenden Dame am Klavier geben; sobald es von Rembrandt gemalt ist, sobald es vielleicht von Chopin komponiert ist, entschleiert es über die bloße Darstellung lebendiger Gestalten hinaus stets etwas von seinem metaphysischen Hintergrund, und zwar ohne den Begriff, ohne Lehrhaftigkeit, ohne Demonstration, nicht aus einer theoretischen Haltung heraus, sondern aus der magischen Haltung, die sich um so freier und ungezwungener entfalten kann, je weniger sie von massivem Aberglauben verdumpft und verdüstert wird.

Nach alledem wird schließlich eines ganz deutlich sein, daß nämlich alle die so wunderbar und reichhaltig wiederklingende, emotionale Erregtheit der Musik nicht die private Gefühls-erregung porträtiert. Durch nichts verrät sich der eigentlich unmusikalische Mensch mehr, als wenn er angesichts einer musikalischen Aufführung in seinen ebenso privaten wie belanglosen Gefühls-erregungen und Sentimentalitäten schwelgt, nirgends mehr, als wenn er stolz auf die Fülle seiner kleinen Seele vielleicht einen Haufen landschaftlicher Vorstellungsbilder hinzuproduziert, die er sehr schön findet, und die doch, könnte man sie ihm objektiv vor die Seele stellen, ihre ganze Dünne, ihre ganze Fadenscheinigkeit, ihre ganze Kläglichkeit im Vergleich mit der Fülle, dem Reichtum, dem Tiefsinn eines musikalischen Werkes zu seiner äußersten Beschämung enthüllen müßten. Der wirklich musikalische Mensch ist nicht versucht, dem Kunstwerk gegenüber seine matten Privatgefühle zu beflügeln oder seine mehr oder weniger beschränkte Phantasie ins Werk zu setzen; sondern er gibt sich, wenn man so sagen darf, aus voll einatmender Seele dem Strome und der Wohlgestalt eines großen Kunstwerkes samt dessen reichem Geiste, samt dessen unverkümmerter, dessen tieffühlender „Seele“ hin-

Dieses Gefühl hat seine Heimat alsdann nicht in der Privatperson, sondern eben in dem Kunstwerk selbst. Ist einmal deutlich geworden, was das musikalische Kunstwerk für eine Seele in magischer Haltung bedeutet, dann weiß man auch, daß es einen Sinn hat, von dem Geistgehalt und von der Seele der Symphonie zu sprechen, die eben eine erfülltere, eine größere, eine heiligere, eine reinere, eine vollkommenere und wohlgestaltete ist als die Seele des bloßen Empfängers, wobei die Seele des Hörers wirklich, die des Kunstwerks wesentlich gegenwärtig ist. Gerade weil das Kunstwerk größer und tiefer ist als der Hörer, kann es ihn beschenken, bereichern und innerlich reinigen, kann es ihn emporheben; anderenfalls könnte es ihm ja nichts verraten, als was ihm so schon hinlänglich bekannt ist, nämlich die Mattigkeit, die Enge, die Unzulänglichkeit, die Schwunglosigkeit seiner privaten und beschränkten Regungen und Erregungen. So aber reißt das musikalische Kunstwerk ihn aus dem emotionalen Alltag heraus und kleidet die mystisch enthüllte Seele in das Feiertagsgewand einer ewigen und geistigen Glorie. In diesem Sinne kann es auch allein verstanden werden, wie stets die religiöse Gleichnissprache sich die Himmel ebenso sehr von Licht wie von Musik erfüllt denkt. Die letzte Identität des schwingenden Atems mit dem Pneuma, des Lichtes und des Logos wird da deutlich, so wie in den Bildern des Beato Angelico oder des Melozzo da Forli der Himmel als eine lichte Landschaft erscheint, wo die Orchester der Engel musizieren und die Stimmen der Seligen im Chor ertönen. Dann ist es auch kein Zufall mehr, wenn die mystische Theologie da, wo sie von den jenseitigen Geistern spricht, mit Vorliebe den Ausdruck von den englischen Chören gebraucht.

Von den bisher betrachteten Künsten unterscheidet sich die Musik vor allem dadurch, daß sie eigentlich ohne echtes Material ist. Zwar ist man versucht, an die Reinheit und den Wohllaut der Stimme, an die ungestörte Resonanz eines Geigenkastens und somit an die besonders sorgfältige Auswahl von Hölzern mit bevorzugter Maserung zu denken; jedoch wird bald deutlich, daß man die Eigenart solcher Klänge durch die Errechnung bestimmter Schwingungsverhältnisse ermitteln kann,

daß man sich also in diesem Zusammenhang schließlich wieder um das Reizmaterial und noch nicht um den Ton als solchen bemüht hat. Der Ton ist aber so wenig material, wie eine Farbenqualität material ist. Der musikalische Ton verrät das Holz nicht in demselben Sinne wie ein Gemälde die Ölfarbe. So wäre denn Musik ohne eigentliches Material; dem entspricht, daß der Musikgenuß durchaus auf die reine Form gerichtet ist. Hat diese Form aber kein Material, so hat sie doch auf der anderen Seite Gehalt, und zwar einen Gehalt, der auf andere Weise als durch die Musik nicht angemessen ausgedrückt werden könnte. Innerhalb dieser reinen Formenwelt, die Wesentliches in Ungetrübtheit, ganz Zufälliges nur in mattester Scheinwiedergabe darstellen kann, heben sich drei große Formkomponenten hervor. Ähnlich wie in der Malerei ergeben sich drei Stilgruppen, je nachdem eine dieser Formkomponenten in die entschiedene Herrschaft einrückt. Der ursprüngliche, der naive, der immer wiederkehrende Stil ist von einer einzigen melodischen Linie beherrscht. Ihr gegenüber sinken alle anderen Töne zu bloßer Begleitung herab, sie können also lediglich harmonisch, nicht etwa echt kontrapunktisch betrachtet werden. Solchen Begleitungen dienen vorwiegend eine Anzahl von Saiteninstrumenten, die gezupft oder geschlagen werden. Ihre letzte instrumentelle Ausgestaltung ist das Klavier, das sich dann freilich in ganz eigentümlicher Weise verselbständigt hat. Die reine Vorherrschaft der melischen Linie findet sich im Liede und dann in einigen Formen der Musik für ein Sonderinstrument, das ausschließlich mehr oder weniger nachdrücklich begleitet wird. In den meisten Fällen werden es Violinkonzerte sein, welche diese reine Form bewahren.

Das gesungene Lied oder auch die unbegleitete Cantilene einer Violine werden oft aus einer großen Einsamkeit der Seele aufklingen, einer Seele, die sich nicht eigentlich darstellt, sondern so eindringlich und so rein in sich schwingt, daß sie in ihrer Identität mit sich selbst verharrend in die Melodie überquillt. Auch Lieder, die der Wortmeinung nach an eine gewisse Person gerichtet sind (adressierte Lieder, wenn man sie so nennen will), haben die Eigenart, sich in jene Einsamkeit

des Liedes zurückzuffüchten. Ein Liebeslied oder ein Wiegenlied werden häufig auch ohne Adressaten in die Nacht hinaus oder auch im Konzert, wo es keine Adressaten gibt, gesungen werden. Denn wenn ein Mensch auch seine Liebe in einem Liede improvisierend hinaussingt, so ist es im Grunde doch nicht seine private Neigung, sondern das Wesen des Lebensgefühles selbst, das aus einer den Privatinteressen notwendig entfremdeten Seele hinausdringt und Ton gewinnt. Diese Liebe ist gewiß gefärbt und nuanciert nach der Eigentümlichkeit des Singenden oder des Schaffenden, aber was nuanciert und was gefärbt ist, bleibt doch eben der aller Menschenliebe wesentliche Jubel oder die ebenso wesentliche Klage. Wenn etwa in einem Konzert ein Werbelied gesungen wird, so ist der Adressat durchaus vergessen und das Allgemeinsame der Liebesstimmung schwebt objektiv und formvollendet über allen Personen der lauschenden Konzertgemeinde. Die Liebe wendet sich an alle und ebenso sehr an keinen; sie jubelt und klagt um ihrer selbst willen. Wenn also das Herz eines Mädchens etwa durch ein Liebeslied erobert wird, wenn ein sonst sprödes Gemüt bei dem Klange einer Violine schmilzt, während das Ständchen dargestellt wird, so sind das weniger Erfolge als Nebenerfolge der Musik; die Musik wird hier mehr mißbraucht als gebraucht. Schließlich ist ein Lied kein Schlummermittel. Nur da, wo der Gehalt des Liebesliedes oder des Schlummerliedes sich ins Allgemeine, ja bis in mystische Ergriffenheit der Seele hinein vertieft, können sich Seelen in den Tönen der Musik begegnen; dies wird am ersten noch geschehen, wo eine Mutter die Melodie an ihr Kind adressiert oder wo eine Liebesverbundenheit, losgelöst von allen privaten Süchten und Interessen, sich in Tönen aushaucht wie etwa eine Tristanmusik. Niemals aber wird der Wert eines Musikwerkes dadurch vertieft, daß man sich etwa die Entstehungsgeschichte aus dem zufälligen erotischen Schicksal des Komponisten heraus erklärt. Richard Wagners „Treibhauslied“ würde eines der denkwürdigsten lyrischen Gebilde bleiben, auch wenn gänzlich in Vergessenheit geriete, wer einmal Mathilde Wesendonck gewesen ist; und dies, trotzdem der Text des Liedes von ihr herrührt.

Etwas über das Wesen der Musik erfährt man immerhin aus der Tatsache, daß es überhaupt möglich ist, ein Lied wenn im Grunde auch nur allgemein zu adressieren. Das Lied hat nämlich wie jeder künstlerische Hauch eine magische Funktion; „adressieren“ ist wieder einmal ein vager und unzureichender Ausdruck für einen ganz anderen Akt, der nur „beschwören“ genannt werden kann. Die javanische Mutter etwa beschwört im Wiegenliede ihr Kindchen „sei gut, sei friedevoll, sei den Menschen milde“, nicht als ob das kleine Wesen sie verstehen könnte, sondern beseelt von dem Willen, die Knospe der kleinen Seele den Sonnenstrahlen einer großen Güte der überirdischen Mächte zu erschließen. Es sind die guten Dämonen, von denen geglaubt wird, daß ihre Geister sich willig der Resonanz des Liedes öffnen.

Das Lied bricht ungehemmt und freien Klanges eigentlich seit dem Augenblick von den Lippen der Singenden, wo die Laute der menschlichen Kehle nicht mehr in die Beschwörung finsterner Mächte hineingezwungen werden. Es ist der gemeinsame Geist der Güte und der Liebe, worin der Beschwörende und der Beschworene des Liedes einander finden. Der finsternen Dämonenbeschwörung dient eben mehr der Tanz, die Trommel, der Schrei der Stimmen und der Flöten und der noch unartikulierte Laut.

Von hier aus werden wir später die Brücke zur Betrachtung der Dichtung überschreiten. Zuvor mag schon gesagt sein, daß am Anfang der Kunst nicht das gesprochene Wort der Umgangssprache steht; sondern das rhythmisch gebundene Wort steht vor dem prosaisch gebundenen, das gesungene Wort vor dem rezitierten. Die epische Rhapsodie wird durchaus nicht gesprochen, sondern in einem Tone monodischer Liturgie eintönig, weil suggestiv beschwörend, vorgetragen. Es ist die Erinnerung an die Väter des Stammes, an das Eingreifen der Geister, an die Kundgebungen der Vatergottheit, an das Suchen des Ur-ahnen, die rezitiert, d. h. eben in einem psalmodierenden Rezitativ vorgesungen werden. Nebenbei bemerkt dürfte unsere ganze Unsicherheit im Vortrag epischer und lyrischer Dichtung daher rühren, daß es keine Form gibt, in der sie ein-

fach umgangsmäßig gesprochen werden könnten, und daß wir nicht mehr den Mut und auch nicht mehr die traditionelle Form haben, in der sie eben im eigentlichen Sinne rezitiert werden müßten, Das gilt für den Vortrag in allen Dichtungsarten. Man erinnere sich z. B. an die Konflikte Goethes mit den Schauspielern in Weimar.

Die gesungene Melodie, die Cantilene der Violine, sie wenden sich gleichermaßen an die Seele und an die Leiblichkeit der ergriffenen Person, indem sie beide vom Atem im magischen Sinne her erschwingen lassen. Der polyphone Stil, die zweite große Stilart, kann unmöglich auf die ungetrübte Resonanz in einer einzigen Brust rechnen; daher die chorale Musik eben objektiver ist, sie ist weniger seelische als geistige Musik. Umgekehrt beansprucht der dritte Stil, der Klangfarbenstil, vorzüglich das nervöse System. Wenn man die Geschichte der Musikkritik verfolgt, so kann man bei jeder Bereicherung der orchestralen Palette immer wieder den Einwand finden, diese Musik reize auf, weil sie an die Nerven appelliere. Es ist dies der Einwand Platons gegen die Flöte, der Einwand der Wiener Kritik gegen die Mozartsche Oper, ein Einwand Hanslicks und Nietzsches gegen Wagner.

Es ist natürlich nicht so gemeint, als ob die stilwirkende Abschattung der Klangfarben nur durch orchestrale Instrumentation erreicht werden könne, sie bleibt allerdings das grundlegende Beispiel für die kontrastreichste und differenzierteste Klangfärbung; daß aber übrigens der Anschlag eines geübten Klavierspielers auch auf der schwarzweißen Palette seines Instrumentes den Klangfarbeneindruck des Orchesters nachzubilden vermag, ist ja bekannt genug. Selbst die Orgel, das Instrument einer sakralen Musik, die ihrem Wesen nach weniger an Blut und Nerven appelliert als etwa Tanz und Marsch, verzichtet deswegen doch nicht darauf, ihren Klang zu färben; d. h. sich außer an Geist und Seele des Menschen an seine Leiblichkeit zu wenden, sofern die Orgel zwar nicht instrumentiert, dafür aber registriert.

Auf den Einwand selbst ist nur zu bemerken, daß die spätere Generation sich stets leicht an eine nervöse Beanspruchung gewöhnt,

die der vorhergehenden noch unerträglich schien; daß die Musik, wenn sie nur erst schöpferisch groß ist, die vermehrten Möglichkeiten der intimsten Nuancierung nicht deswegen aufzugeben braucht, weil sich zufällig die Generation der Gleichzeitigen dadurch nervös gereizt fühlt. Klangfarbenstilisierung anerkennen heißt allerdings wieder, von einer anderen Seite her die Theorie der interesselosen Betrachtung in der Musik preisgeben und sich entschlossen für die Totalresonanz der Person auf den ästhetischen Eindruck erklären. Insonderheit wird ein Geschlecht von zivilisierten Anarchisten und Skeptikern nur eine Möglichkeit haben, sich musikalisch auszudrücken, nämlich mit Hilfe einer symphonischen Form, welche die schöne Cantilene zerbricht, die gebrochene melodische Linie horizontal mit eiserner Hartnäckigkeit durchführt (ziemlich unbekümmert um die Härte mancher dabei entstehenden Harmonien) und die jede Verfeinerung ihrer differenzierten nervösen Resonanz durch Bereicherung der Klangfarbenpalette ausdrückt.

Wenn sich im Wandel der Epochen die geistige Fassung der Kultur so gründlich ändert, wie das etwa beim Wechsel von magischer Gebundenheit zu magischer Haltung geschieht, dann ändern sich mit der geistigen Fassung auch die nervösen Resonanzen und nervösen Beanspruchungen. Daß dem Abwandlungen in der Kunstempfänglichkeit folgen müssen, versteht sich nur von selbst; da die Kunst ja stets für den ganzen Menschen da ist, an den ganzen Menschen, also auch an seine Nervosität appelliert. Daher erklärt es sich z. B., daß unbeschadet der inneren Einheitlichkeit vergangener Kunststile die Auffassung einzelner Formgebilde und Stilkomponenten sich ändert. Das fällt vielleicht am meisten angesichts der Musik auf. So hört z. B. das Altertum eine Oktav als konsonant, eine Quinte als besonders wohlklingend, eine Terz als dissonant; ja, sie faßt unter Umständen ein Gefüge aus zwei Tönen bereits als Akkord, während uns gegenwärtig eine Oktav als monoton, eine Quinte als leer, eine Terz als konsonant erscheint. Bestimmte frühere Zeiten empfinden die Dissonanz als bloße Störung des Gefüges, während sie später einen Übergangswert bekommt. Da die Empfänglichkeit der Hörer sich später wandelt als die Gestaltungsart des schaffenden Künstlers, so wiederholt sich in jeder Übergangszeit der leidenschaftliche Widerspruch des Publikums gegen einen musikalischen Stil, und zwar jedesmal mit den gleichen Argumenten. So verurteilt z. B. Platon die Flöte als schreiend, aufregend, nervenzerreißend, während sie für Friedrich den Großen das Instrument klassischer

Gelassenheit ist, während sie den Gegenwärtigen leicht als klangarm, als fade, als zu wenig obertongesättigt klingen mag. Wir sind sehr erstaunt, wenn wir hören, daß die Kritik am Figaro von der allzu dicken, überinstrumentierten Palette des Mozartschen Orchesters gesprochen hat, wo wir heute ein dünnes, fast kammermusikhaft zartes Klanggebilde zu hören glauben. Wir müssen uns erst dareinfinden, daß der Vorwurf, dies sei keine Klangkunst, sondern irgendein betäubender, auf die Nerven spekulierender Klangnebel, ein orchestrales Choriform, ebensowohl gegen Beethoven wie gegen Wagner wie gegen Richard Strauß erhoben worden ist und wer weiß wie lange noch erhoben werden wird. Dabei vergißt man nur, daß im Laufe der Zeiten den menschlichen Nerven sowieso immer mehr Belastung zugemutet wird. Das perikleische Athen hätte das Beethovensche Orchester so wenig ertragen, wie die Helden des Trojanischen Kriegs einen Gasangriff.

Gegen die Theorie, daß im musikalischen Klanggefüge eine bedeutende Seele wesentlich gegenwärtig sei, daß sich in der temperierten oder nichttemperierten Stimmung der Musik die Stimmung der Seele wiederfinde, kann nur solange Einspruch erhoben werden, als man vermeint, daß hier von der Erregung privaten Gefühls auf privater Vorstellungsgrundlage die Rede sei. Der große Musikkritiker Hanslick hatte durchaus nicht unrecht, wenn er dieser letzten Meinung entschieden und nicht ohne Erbitterung widersprach. In der Tat ist es ja der unmusikalische Mensch, der in dem Gewoge seiner eigenen beschränkten und privaten Vorstellungen, seiner eigenen kleinen, engen und dürrtigen Stimmung wühlt und der Auffassung lebt, als ob die Musik zu dem Zwecke geschrieben sei, ihm diesen höchst fragwürdigen und entnervenden Genuß zu bereiten. Allein es hat auf der anderen Seite ebenso große Bedenken, um der Ablehnung einer solchen falschen Gefühlstheorie willen die Musik mit Hanslick als erklingende Mathematik aufzufassen.

Manchmal kann es scheinen, als ob die mathematisierbare Vor-einsicht, kraft welcher man die akustischen Grundlagen in der Musik und vielleicht sogar die Psychologie der Musikempfänglichkeit begründen kann, ausgerechnet auf diese Kunstart beschränkt sei. In Wahrheit ist es jedoch möglich, all dasjenige Kunstgefüge, das kraft virtuoser Technik gestaltet werden kann, ebenso exakt mathematisch zu unterbauen. Das gilt freilich nur eben für den virtuosen und technischen Aufbau, genau so gut also für die Sonate wie für die Etüde, genau so gut für die Kathedrale wie für irgendein langweiliges Architekturmodell, genau so gut für den geschaffenen Vers wie für den Scheinvers. Damit ist dann freilich nicht ausgeschlossen, daß auch der große Künstler zunächst auf die virtuose Beherrschung seines Handwerks angewiesen ist, weil er ohne dies die einmalige

und originale Gestalt nicht vollenden könnte. Daher findet es sich auch, daß oft die größten Künstler zunächst auf die Beherrschung dessen, was technischer Virtuosität erreichbar ist, besonderes Gewicht legen. Mit welchem Ernst hat z. B. Bruckner sich in Musiktheorie vertieft. Was die Musiktheorie für die musikalische Kunst, das ist die Statik für die Architektur, und die Statik ist genau so wie die Akustik exakte mathematisierbare Physik. Dasselbe, was die Statik für den Architekten, bedeutet die Farnekunde und die Theorie der Perspektive für den Maler, bedeutet Phonetik, Metrik und Rhythmik für den Dichter. Man hat oft übersehen, daß die phonetische Rhythmik einer ebenso exakten und mathematisierbaren Behandlungsweise zugänglich ist wie die Musiktheorie, lediglich aus dem Grunde, weil manche Philologen es noch vorziehen, die sehr anfechtbaren Kundgebungen ihrer privaten akustischen Wahrnehmungen für das Publikum aufzuzeichnen, statt die physikalischen, psychologischen und messenden Methoden der echten Phonetik zu beanspruchen. Auf die Dauer kann die Methodenunkenntnis und mathematische Unbegabtheit einiger Philologen kein Grund sein, auf die Ausgestaltung einer exakten Kunsttheorie der Dichtung zu verzichten, einer Kunsttheorie der Dichtung, die genau desselben Grades der Klarheit und Deutlichkeit fähig ist wie die Musiktheorie und zu ihrem Verständnis etwa den gleichen Grad von Müheaufwand voraussetzt wie die Musiktheorie auch, nicht mehr, aber auch nicht weniger. Da aber Statik, Perspektivenlehre, Musiktheorie und Phonetik nur das Phänomen des virtuoson Werkes, nicht das Phänomen der Kunst selbst erhellen, gehört die Betrachtung dieser Zusammenhänge nicht in die Ästhetik, nicht in die Phänomenologie und Metaphysik der Kunst, sondern vor die Ästhetik.

Ich sagte schon an einem anderen Ort, daß auch ein intelligenter Unmusikalischer dasjenige, was an der Musik erklingende Mathematik ist, auch fassen könne. Wenn demgegenüber von Stimmung der Musik die Rede sei und von ihrer Seele, so eben von der bedeutenden Seele und nicht der unbedeutenden, so von der wesentlichen Stimmung und nicht der zufälligen.

Wir müssen uns schon darein finden, daß die objektive Stimmung des Musikwerks nicht erklärt werden kann aus der sogenannten Projektion der in dem Zuhörer erweckten Stimmung auf das Kunstwerk. Wie sollte denn eine solche Projektion im Gegensatz zu der willigen Aufnahme und Hinnahme der objektiven und wesentlichen Stimmung überhaupt zustandekommen? Man braucht nur an die entscheidende Tatsache zu erinnern, daß die Stimmung eines Musikwerks durchaus konstant bleibt, ganz gleichgültig, welches im Augenblick des Kunstempfanges die private Stimmung ist. Wenn ich etwa von kleinlichem Ärger erfüllt bin, hört eine Mozartsche Cantilene

nicht auf, von göttlicher Heiterkeit zu sein. Wenn ich in irgendeinem kleinen Behagen schwimme, wird deswegen der Trauermarsch der Eroica, den ich anhöre, weder klein noch behaglich, sondern der Kontrast zwischen den beiden Stimmungen bleibt bestehen und wird unter Umständen in voller Schärfe empfunden. Der Fall läßt sich sehr wohl vergleichen mit der Lage eines betäubten Menschen in heiterer Landschaft. Daß ein blauer Himmel mit weißen Wölkchen und lächelnder Frühlingssonne heiter ist, kann nicht wohl bestritten werden; gesetzt nun den Fall, ich befinde mich privatim in düsterer und niedergeschlagener Stimmung, so ist die Landschaft weit entfernt, durch die Projektion dieser Traurigkeit selber düster zu werden: sondern im Gegenteil, je dunkler meine Stimmung, um so heiterer lacht der Himmel. Wenn der Mensch mittels der Projektion seiner Gefühle die Stimmung einer Landschaft ändern könnte, so würde er in solchen Augenblicken wohl bereitwillig Gebrauch davon machen. Statt dessen können wir erleben, daß ein Trauriger seine Vorhänge zuzieht, weil er die lächelnde Freude eines Morgenhimmels nicht zu ertragen vermag. Ebensowenig könnte der Sanguinismus eines Kölners etwas daran ändern, daß die Val d'Arolla ein melancholisches Tal ist. Woher die Melancholie dieses Antlitzes rühre und wie unsere Empfänglichkeit dafür zu erklären sei, das zu untersuchen, ist hier ebensowenig der Ort, wie es uns kümmern kann, zu erfahren, wieso vor eine kleine Seele die große der Beethovenschen Symphonie hintritt. Das Urphänomen aber, daß auch eine kleine Seele sich vor der überragenden Größe des Beethovenschen Werkes beugen kann, wird durch die Schwierigkeit, es, wie man so sagt, zu erklären, nicht hinweggetilgt. Die seelische Stimmung der Neunten Symphonie wird also nicht durch die Güte des Publikums in das Werk hineingeführt oder projiziert, sondern sie wird, wie immer dies geschehe, darin wahrgenommen. Diese Einsicht sollte genügen, um einen Widerspruch im Sinne Hanslicks auszuschalten.

Einmal abgesehen von den mathematisch zu erfassenden Verhältnissen der virtuoson Komposition, deren Formen auch in leeren und kalten Musikwerken äußerlich gewahrt sein können, läßt sich der wesentliche Gehalt der polyhymnischen Kunst nur aus der Mystik der Seele und des Geistes begreifen. Eben deshalb gipfelt alle musikalische Schöpfung in religiösen Werken, auch wenn diese nicht den Kultus als solchem dienen. Ja, ein Teil dieser Werke verliert geradezu jeden Sinn, wenn man sie nicht als religiöse Kunst verstehen darf. Die geheimnisvollen h-Moll-Sätze des wohltemperierten Klaviers, Beethovens späte Kammermusik und Klaviersonaten sind rein mystische Musik oder sie sind nicht; daher sie auch einen Materialisten entweder nicht oder doch nur in dieser Richtung erschüttern.

Kein Zufall dann, daß eine transponible Polyphonie nur von den Völkern des christlichen Abendlandes geschaffen werden konnte und nur da verständlich ist, wo die magische Weltauffassung (unbeschadet der magischen Haltung) gewichen ist. Die Orgel vollends als das Instrument des absoluten Geistes tönt wesensgemäß nur in Kathedralen; nur dort klingt die Orgel mit den ihr notwendigen architektonischen Resonanzen, und umgekehrt ist die Atmosphäre des Domes erst künstlerisch gesättigt, wenn sie mit Orgelklang erfüllt ist. Die einfachen, ganzzahligen Maßverhältnisse, denen die architektonische wie die musikalische Form genügt, beweisen für die Verwandtschaft der monumentalen Grundkünste des Raumes und der Zeit. Diese kann nur da vollwirksam zutage treten, wo dem musikalischen Rhythmus die adäquate Raumgestalt durchaus entspricht. Im einzelnen ist z. B. die barocke Musik besonders auf die barocke Architektur abgestimmt. Komponisten ersten Ranges können profane Musik hohen Ranges schaffen, wie etwa Mozart seine Opern; keiner von ihnen ist ohne religiöse Musik. Dagegen kann ein Meister nie ausschließlich profane Musik komponiert haben und doch ersten Ranges sein. Was wäre Mozart ohne sein Requiem, Beethoven ohne die Missa solemnis? Die deutsche Musik gipfelt in den religiösen Kunstwerken der drei großen B: Bach, Beethoven, Bruckner, von denen auch Bach seine hohe Messe schuf.

Wenn gesagt wurde, daß die Musik im strengen Sinne eine „ästhetische“ Kunst ist, daß es darum schwer ist, in vernünftigen Begriffen etwas Entscheidendes über sie zu denken, weil die wesentlich bedeutende Seele als Menschenseele in ihrer unaussagbaren Eigenart in den Tönen selbst mit all ihrer Erregung des willentstammten Fühlens schwingt und erzittert, so ist das nicht eine überstiegene schwärmerische Aussage, mit der dem Einzelphänomen gegenüber nichts anzufangen wäre. Nicht nur im allgemeinen ist es so, daß manches Kunstwerk wie etwa Beethovens Dankgebet eines Genesenden an die Gottheit nicht anders verstanden werden kann, denn als Singen einer einsamen Seele im Angesicht des ewigen Geistes; sondern auch bis in die Einzelheiten der Formgebung hinein muß mit der Mystik der Musik ernst gemacht werden. Das musikalische Kunstwerk gibt ja nicht, wie man sonst wohl meint, ein Gefühl wieder oder erregt ein Gefühl, sondern trägt das objektive und gegenständliche Gefühl auf ihren Tönen. Nicht Wiedergabe ist es, sondern Vergegenwärtigung.

Man ist versucht, Vergegenwärtigung noch strenger zu beschreiben. Wie gleichgültig wird hier alles Gewesensein, wie gleichgültig der Zeitablauf. Zwar nicht wirklich wahrhaftig, aber wesentlich ist Beethovens bedeutende Seele mit ihrem ganzen tiefen, reichen Ernste, mit ihrem echten Gefühlsleben in den Formen seiner Symphonie gegenwärtig. Demgegenüber ist es ganz gleichgültig, daß der Mensch Beethoven zu einem bestimmten Datum gestorben ist. Zwar braucht ein musikalisches Kunstwerk Zeit, um gespielt zu werden, die Aufführung einer Symphonie dauert so und so viel Minuten; aber nichts ist im Grunde für die Form des Kunstwerkes gleichgültiger als die Tatsache, daß es zu seinem Ablauf immer wieder einer endlichen Zeit bedürftig ist. Es hat keinen Sinn, zu sagen, daß man in der Mitte einer Sonate gleich weit von ihrem Anfang wie von ihrem Ende entfernt sei. Das ließe sich am deutlichsten belegen, wenn man an eine musikalische Kunstform, an die Reprise des Themas, erinnert. Sobald das Thema wieder aufgenommen worden ist, bin ich musikalisch da, wo ich war, nämlich am Anfang; da, wo das Thema zuerst ertönt ist. Es ist zwar mathematisch und physikalisch so, daß dieselbe Tonfolge nochmals ertönt, aber vor der magischen Haltung der Seele, vor der allein das Wesen des Kunstwerks besteht, gilt das principium identitatis indiscernibilium; ein Thema, noch so oft wiederholt, ein Thema auch in einer anderen Tonart wiederkehrend, ein Thema rhythmisch umgewandelt, ein Thema nach Moll abgebogen, ist seiner Essenz nach immer dasselbe Thema, das wiederholte, bereicherte und vertiefte Thema ist magisch identisch mit dem ersten. D. h. das rhythmische Werden des musikalischen Kunstwerks ist ein Vorgang, der den Zeitablauf fortwährend aufhebt.

Ich befinde mich immer wieder in der Gegenwart einer bedeutenden Seele, in der Gegenwart der Töne, die ihr nur so zugängliches Gefühl tragen und bergen. Man überlege sich doch nur, daß es keinen Sinn hat zu behaupten, in einem Musikwerk ereigne sich etwas. Eine Symphonie ist doch keine Begebenheit. Was soll denn darin geschehen? Wenn man etwa erzählt, daß erst die Schafe blöken, dann der Hausherr gähnt, dann seine Frau ihn zankt, dann schließlich das Kind dreinquietscht,

so mag das ja eine Begebenheit sein, von der auf einem Programm die Rede ist; wenn aber Symphonie nichts sein soll als eine Nachahmung solcher Tonbegebenheiten, dann ist sie wahrlich eine elende Symphonie, kein Kunstwerk, sondern ein Kunststück. Es gibt zwar einige bedeutende Symphonien, die von sich selbst auf einem Wisch Papier behaupten, daß sie so gebaut seien, z. B. die Phantastique von Berlioz; sieht man aber das Kunstwerk unbefangen an, so bemerkt man, daß das Programm nur ein Vorwand ist, daß die Töne nicht das sagen, was auf dem Programm steht. Macht aber eine Symphonie mit dem Programm ernst, so kann man sie selbst nicht mehr ernst nehmen, man wird sie so wenig beachten wie einen Geiger, der sein Instrument dazu mißbraucht, das Miauen einer Katze sinnfällig nachzuahmen. Im Gegenteil, je mehr ein Musikwerk absolute Kunst ist, um so weniger kann man eigentlich sagen, wo es seinen Anfang und sein Ende hat. Man hat z. B. über die Brucknersche Musik nicht mit Unrecht gesagt, daß man immer gleich mitten drin sei. Das ist eben gerade ein Kennzeichen für die gewaltige, zeitüberwindende Kraft aller echten Musik. Hat man sich nun so sehr in die Höhe des Mystischen verflogen, wie man es muß, um der Musik überhaupt einen Sinn abzugewinnen, ist man über das Gebiet des diskursiven Urteils hinübergestiegen (hat man also von der Musik, wenn man will, so „verstiegen“ geredet, wie man eigentlich von ihr überhaupt erst zu reden anfangen kann), so fragt man sich vielleicht einen Augenblick, wie von da aus die Rückkehr zur Erde möglich ist, oder wie, was uns hier notwendig wäre, der weitere Schritt zu einer anderen Kunstart.

Dichtung

Es liegt nun einmal an der Systematik der Sache, an der Wesensstruktur des Phänomens Kunst, daß gerade der etwas eigentümlich überraschende Weg, den wir soeben gegangen oder vielleicht geflogen sind, uns an die Ursprünge der Dichtung geführt hat. Daß dem so ist, dessen wird man sofort inne, wenn man daran denkt, daß in der Entfaltung der Kunst nicht das gesprochene Wort am Anfang steht, sondern das rhythmisch gebundene und gesungene Wort. Das Epos ist vor dem Roman da, das Versdrama vor dem Prosadrama, das gesungene Lied vor dem gesprochenen Gedicht. Ich erinnerte schon einmal an die Schwierigkeiten der sogenannten Rezitation, die sich stets daraus ergeben müssen, daß jedes lyrische Gedicht (seinem Ursprunge nach zu urteilen) gesungen ist, daß man es also gar nicht natürlich sprechen kann, daß jedes Epos von einem Rhapsoden, nicht von einem sprechenden Erzähler vorgetragen worden ist. Heute fallen allmählich die Nebel, und man bemerkt wieder, daß es gar kein Ziel der Reproduktion sein kann, das dichterisch gebundene Wort im natürlichen Tonfall des Alltags vorzutragen. Das Konversationsdrama ist nichts als eine Episode. Wir tadeln heute oft Bauern, Großmütter und Kinder, weil sie Märchen in einem seltsamen singenden Tonfall vortragen; in diesem Tonfall schwingt nichts als eine ungestörte Menschheitserinnerung daran, daß eben Sagen und Gedichte im liturgischen Tonfall litaneihaft vorgetragen worden sind, und zwar über sehr viel langwierigere Zeiträume hinweg, als für das sogenannte natürliche Sprechen jeweils zur Verfügung gestanden haben.

Noch kurze Zeit, und wir werden auf der Bühne wiederum Racine darin recht geben, daß der Alexandriner auch als Alexandriner deklamiert werden soll, und daß es keinen Zweck hat, ein Versdrama, welcher Art immer, in Prosa aufzulösen. Wer

etwa der Meinung ist, daß dies nur eine gestelzte, geschraubte, gekünstelte französische Frostigkeit sei, der mag vor seinem Urteil bedenken, daß Goethe von seinen Schauspielern in Weimar durchaus nichts anderes verlangt hat; er mag vorher einmal anhören, wie etwa in einem Kloster mit Tradition ein alter oder ein neuer Text über Tisch vorgelesen wird. Dann wird er bemerken, daß es auch hier einen stilisierten Tonfall gibt, an dem durchaus zu Recht unverbrüchlich festgehalten wird. Und wer vielleicht außerordentlich modern ist und gesonnen, sich weder um Racineschen noch um Goethischen Plunder zu bekümmern, der mag sich überlegen, daß auch Stefan George verlangt, man solle seine Verse mit liturgischem Tonfall und nicht mit irgendeiner beliebigen Natürlichkeit sprechen.

Das ursprünglich gesungene Wort der Dichtung hat keinen anderen Ursprung als das Lied; auch das Wort der Dichtung stammt aus dem Atman, aus dem Selbst der mystisch erklingenden Seele. Nur weil unser Wortgebrauch so unsäglich ausgeleiert ist, weil wir aus unseren Worten blecherne Rechenpfennige gemacht haben, deswegen verstehen wir gar nicht mehr den tiefen Ernst, die feierliche Inbrunst, mit der eigentlich ästhetisch ergriffene Zeiten das Wort handhaben, indem sie es mit einer feierlichen Gebärde wie eine kostbare Patene emporheben. Wir brauchen nur an den Ernst zu denken, mit dem etwa die Dichter und Phonetiker der Veda jeder Intonation des Wortes, seinen metrischen, rhythmischen und grammatischen Bindungen nachzusinnen für gut befunden haben. Selbst der mäßigste Sophist des nachperikleischen Zeitalters kann uns noch durch den tiefen Ernst beschämen, mit dem seine Scholiastik die Köstlichkeiten des Wortes, des Tonfalles und der Rhythmik würdigt. Alle hellenischen Rhetoren und Grammatiker würden uns Gegenwärtige, besonders uns Deutsche, mit unserer unerhörten Wortvernachlässigung für verächtliche Barbaren halten. Ist es doch eben der Logos in aller seiner vielschichtigen und vieldeutigen und doch so einheitlichen Innigkeit, der in dem Worte der Dichtung schwingt und seinem Wesen nach beschworen ist. Nimmt doch der Inder selbst die Interjektion, den ersten Aufschrei, den ersten Seufzer des wer-

denden Wortes so ernst, daß er nicht weniger als vierzig Arten und Weisen angibt, auf die man das mystische Urwort Om ertönen lassen kann. Er verfügt über eine genaue Kenntnis einer jeden Atembewegung und aller Resonanzen, die ihm den eigentlichen und würdigen Klang geben. Diese adäquate und feierliche Einstellung zum Wort besitzen mehr als die Gegenwärtigen sogar noch jene wenig gelehrten Frühscholastiker, die einmal erklärt haben, daß in dem flatus vocis, in dem Hauche des Wortes das Universale, d. h. die wesentragende Idee von allen vollkommenen Dingen schwingend enthalten sei.

Wenn man sich einmal einiger übler Tertianerangewohnheiten entschlagen hat, so wird man den tiefen Sinn einer solchen Aussage und ihre ungemeine Fruchtbarkeit für die Ästhetik nicht mehr verkennen, weil diese Männer zufällig einige Jahrhunderte früher als wir ebenso gelehrten wie trivialen Ästhetiker gelebt haben. Wollen wir bei alledem an die letzten Ursprungswurzeln des dichterisch gebundenen, rhythmisch geformten und melodisch intonierten Wortes rühren, so müssen wir auch in diesem Falle nicht einer verflossenen Hypothese, sondern dem Wesen zuliebe bis auf die Haltung des magischen Menschen zurückgehen, für den das so getreulich bewahrte, so sorgfältig überlieferte Lied sicherlich nichts anderes gewesen ist als eine Zauberformel. Wenn heute auf den Inseln der Südsee noch Lieder in einer den Lebenden unverständlich gewordenen Sakralsprache gesungen werden (so genau überliefert, daß uns noch die Rekonstruktion der Ursprünge möglich ist), so liegt es eben daran, daß diese harmlosen Menschen jene Lieder als Zauberformeln ernst genommen haben. Daher das getreue Festhalten am Rhythmus, daher die sorgsame Aufbewahrung jedes Wortes und jeder altertümlichen Wendung, daher die Untrüglichkeit des Gedächtnisses trotz des Schwundes der alten Sprachen, trotz aller Überwucherungen durch Alltagsidiome.

In seinem Ursprung ist das lyrische Wort eine Zauberformel. Darum wird es mit einer Behutsamkeit für den Buchstaben sondergleichen eingeprägt. Wie es sich versteht, ist es nicht die tote Letter einer mechanisierenden und zeitungsdruckenden Zivilisation, für die man behutsam sein könnte; sondern das ist der Hauch und der Atem des lyrisch gebundenen Wortes, die metrische, melische und

oberrhythmisch geführte Gestalt des Kunstwerks in all seiner formalen Vollkommenheit und Geschlossenheit. Vollkommenheit sage ich; denn auch das „kleine“ lyrische Gedicht ist Welt für sich, es beschwört eine Landschaft gebannter Seele, worin nichts zu vermissen bleibt. So eben beschwört das primitive Wiegenlied einer jungen javanischen Mutter in der Seele ihres noch durchaus nichts davon begreifenden Wiegenkindes eine Welt, von religiösen und sittlichen Vorbildgestalten erfüllt: „sei sanft, sei liebevoll, Kindlein, sei deiner Mutter Freude“.

Sind wir kunstempfänglich gestimmt, so beschwört auch für uns das dichterische Kunstwerk nicht eine beseelt gemalte Landschaft (nach dem horazischen *ut pictura poesis*), sondern eine Landschaft und die Blumen der Seele. Das ursprüngliche Wort der Dichtung ist keinesfalls ein erschöpfend bestimmtes Zeichen, das, eindeutig an den wohldefinierten Begriff gebunden, die theoretische Erkenntnis von der Wirklichkeit und dem Wesen der Dinge vermittelt. Wenn Goethe vom Monde dichtet, so definiert er nicht einen Satelliten des Planeten Erde und verlangt nicht die Höhe seiner Vulkanerhebungen zu messen. Das gesungene Gedicht nennt und bannt mit dem Namen der Dinge unmittelbar das zufallsentlastete Wesen der Gebilde, wie sie dem landschaftlichen Mikrokosmos einer bedeutenden Seele angehören. Der Mond ist alsdann etwa der freundliche Gefährte der Nacht (Klopstock). Das dichterische Wort greift somit, unerschöpflich in seiner individualen Fülle und in seinem Nuancenreichtum, in die Sphäre nachbarlichen Wortes über. Dieses Wort erklärt nicht, es beschreibt nicht, es beschwört in urmagischer Haltung. Das Wesen des Genannten ist gegenwärtig in einer bedeutungsvoll beschwörenden Seele.

Weil also zum Lyriker nicht die Kunstfertigkeit eines liebenswürdigen Gesellschaftsspielers mit Versikeln hinreicht, sondern weil dazu die einmalige und bedeutende Seele eines weltweiten Genius, die eigentlich leibnizische Monade, unbedingt notwendig ist, — darum sind echte, rein lyrische Gedichte die seltensten aller Kunstwerke. Die Seele des großen Lyrikers ist eigentlich die Menschenseele als solche mit ihrem unwiederholbaren Ton, mit ihrer eigenen Weise sich zu geben. In ihrer Weise bleibt die bedeutende Seele nicht wirklich gegenwärtig, sondern wesensgegenwärtig. Darin ist die Lyrik der Musik verwandt, darin verrät sich beider Künste gemeinsame Wurzel.

Das Wort der Lyrik, aus der melischen Linie kristallisiert, hat in seiner bestimmteren Differenziertheit der Musik gegenüber die Möglichkeit, umfänglicher und treffender in Einzelheiten zu „nennen“. Dazu ist es gewiß nicht nötig, daß sich die lyrische Dichtung in einen Wust durcheinanderwogender und höchst anschaulicher Vorstellungsbilder verliere (denn es soll ja hier nicht gemalt sein). Dennoch kann

nicht verkannt werden, wie häufig reine Lyrik Landschaftslyrik ist. Zuvor ist es freilich wichtig, zu sehen, daß sie dies nicht zu sein braucht. Selten wohl, aber doch in überragenden Werken, spricht die Lyrik die Stimmung auch in naiven Stimmungsworten aus: Freude, schöner Götterfunken . . . „Aus meinen großen Schmerzen mach' ich die kleinen Lieder . . .“

Ohne den Umweg über das Bild sagt Hölderlin den betenden Wunsch: Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen . . .

Auch der Gedanke hat in der reinen Lyrik Heimatrecht. Das ist alsdann der individual geprägte, in unnachahmlicher Wortfügung eingefangene, im schöpferischen Entstehen belauschte, manchmal prophetischem Munde reinentsprungene Gedanke. Er ist von einer bedeutenden Seele so und nicht anders gedacht und mehr als ein Gefüge zweckmäßig geordneter Zeichen für allgemeingültige Begriffe. Die Assoziationsästhetik des neunzehnten Jahrhunderts hat die Gedankenlyrik als blaß herabgewürdigt, weil ihr das Erlebnis im Geiste fremd geworden war. Hölderlins herrlichste Werke sind Gedankenlyrik. Oder wo wären die Vorstellungsbilder zu dem Verse: Ein Rätsel ist ein Reinentprungenes . . .?

So wenig wie manche lyrische Besinnung Baudelaires, Verlaines und Georges sind Hölderlins Gedankendichtungen schuld daran, daß verkennende Engherzigkeit das schöne und ernste Wort Gedankenlyrik unnütz belastet hat. Stets ist es die bedeutende Seele, die sich alsdann eigenen Wortes ausspricht, indem sie die Welt beschwört; und ebenso selten wie edel ist es, wenn die beschworene Welt die der Ideen ist. Die in sich selbst erklingende und eratemende Seele spricht da in Eigengedanken wie Dantes Apostel- und Scholastikerrede im Paradiso.

Das Feinste kann niemals das Häufigste sein. Das seiner Eigenart nach bestimmende Wort drängt zur Einzelheit, nicht des Begriffes, sondern eben jener Seele der Landschaft. Auf dem Wege dahin liegen jene Werke, die sich mit dem Aufschimmern einer vagen und leisen Geste begnügen. „Mir ist, als ob ich die Hände aufs Haupt dir legen sollt.“ Ganz einfache und schlichte Geberden sind das eines tiefen und bedeutsamen Gefühls. Darüber hinaus aber ist reine Lyrik in erheblichem Umfange und keineswegs zufällig Landschaftslyrik. Wie der Maler in einer etwa Ruysdaelschen oder Lorrainschen Landschaft deren Seele durchleuchten läßt, so sagt der Lyriker mit seiner bedeutenden Seele deren Landschaften aus. Mit die bedeutendsten Goethischen Dichtungen sind Landschaften seiner Seele. „Über allen Gipfeln ist Ruh.“ „Füllest wieder Busch und Tal . . .“ „Ich ging im Walde . . .“ Goethe selbst gibt das Schlüsselwort: „lösest endlich auch einmal meine Seele ganz.“ Manches Gedicht des west-östlichen Divans hat außerordentliche Landschaftsnähe. Niemand könnte den sehnsüch-

ligen Atem östlicher Seele zwingender beschwören als Marianne von Willemer: „Ach, um deine feuchten Schwingen, West, wie sehr ich dich beneide ...“ Am allermerkwürdigsten kontaminiert sich die Landschaft in dem schier allzu-gedichteten:

Du beschämst wie Morgenröthe — Jener Gipfel ernste Wand,
Und noch einmal fühlet Goethe — Frühlingshauch und Sommerbrand.

Goethe spricht sich hier selbst unumwunden aus, ist also in der lyrischen Landschaft mit seiner bedeutenden Seele magisch gegenwärtig. Die Landschaft „steht nicht für“ die Liebesglut, sondern „ist“ Glut, Ausgedurstetsein. Die Gegenspielerin, unberührbar gleich der Morgenröthe und schön wie sie, bringt erst der Landschaft das Licht; läßt sie erglühen und beschämt sie, weil die Lichtspenderin schöner bleibt als die beleuchtete. So viel ist jenseits der Deutlichkeit von Begriffen spürbar in die wenigen Zeilen hineingeheimnist. Es tut nichts zur Sache, daß Goethe in der gedruckten Ausgabe seinen Eigennamen durch das Zeichen Hatem ersetzt hat. Der geopferte Reim würde hinreichen, die erste Fassung zu erraten, wenn wir sie nicht sonst besäßen. Wie oft ist die Seele als ferne Märchenlandschaft gestaltet worden: „Du bist Orplid, mein Land, das ferne leuchtet ...“ Auch Stefan George kennt eben die Landschaften der Seele, die hängenden Gärten, die Wolken und Gestirnbilder, die Jahreszeiten der Seele. In solcher Landschaft verrät auch das scheinbar Gedankenlose die Tiefe der Seele: „... und nichts zu suchen, das war mein Sinn ...“ Man kann nicht weniger suchen; aber die ganze Welt der Lyrik ist gegenwärtig.

So also verstehen wir die Dichtung aus einer magischen Haltung heraus, ohne daß es der Massivität dämonischen Aberglaubens bedürfte. Aus seinem Mythos aber bleiben zwei Geisterbilder übrig, die immer wieder von der intuitiven Psychologie angewandt werden, wo man von der Seele des Dichters spricht: der Genius und der Dämon. Allda gilt der Genius als der Enthüller der klaren und objektiven Schau, als der auf die wandellosen Ideen hinüberweisende Finger, als der Einsprecher des sinnigen und gestaltordnenden Gedankens, als der Hüter des Maßes. Der Dämon aber fordert die Hingabe des Blutes und gibt dafür einmaliges Leben der Gestalt, er schenkt die unvermutbaren Übergänge, er gibt im Traum die sonst fehlende und aufschlußreiche Einzelheit; dem schöpferischen Menschen erregt er das Blut und entzündet ihm den Rausch des von Platon gemeinten Wahnes. Die Psychologie des Genius mag über das apollinisch-geniale und über das dionysisch-dämonische Element der gestaltenden Seele das Nüchternere sagen. Man dürfte denken, daß die französische Klassik mit Recht stolz ist auf die überwiegende und lateinische Genialität ihrer Werke und daß Shakespeare mit dem Aischylos die Erschütterung durch die Erinys teilt, der die Oresteia aus tiefen

Gründen beschwichtigendes Opfer und Ehrerbietung immerdar gewährt. Aber man darf nicht engherzig schematisieren, d. h. man soll Frankreich seine Balzac, Baudelaire, Verlaine gönnen mit allen dunkeln Gewalten, die sie durchherrschen, und soll die apollinische Linienklarheit der klassischen Malerei Englands nicht verkennen. Vermag doch Baudelaire aus jedem Zimmer eine magische Landschaft umzuschaffen, worin sich katzenhaft dämonische Leiber dehnen, in deren geheimnisvoll schimmernden Pupillen uralte Erinnerungen an grausam-traurige Zauberkulte aufblitzen. Demnach ist es keineswegs zufällig, wenn in späten Zeiten fast schon zersetzter Kunst die Erinnerung an die magische Landschaft und die primitive Menschheit so lebendig wird wie in der Lyrik Baudelaires und in der Malerei Gauguins.

Wenn also die Dichtung als solche im Worthauch die Weltlandschaft der bedeutenden Seele aussagt (stammend aus der Wurzel der Musik), dann ist lyrische Dichtung die Poesie *κατ' ἐξοχήν*; kein Wunder, wenn Musik und Lyrik sehr formverwandt gestalten. Ich werde fortfahren, zu behaupten, daß es mit ganz vergleichbaren Denkformen möglich ist, die technische Struktur der Dichtung, soweit sie virtuoserweise beherrscht werden kann, und den Kontrapunkt zu bearbeiten. Der Kontrapunkt des lyrischen Stils und Gedichtes kann natürlich nur die gebundene Kunstform idealen gesprochenen Werkes untersuchen, ebenso wie der Kontrapunkt des Musikwerkes eine ideale Aufführung voraussetzt. Die philologische Untersuchung individueller Sprechweisen und Sprechunarten steht auf einem anderen Blatt, ebenso wie die Untersuchung subjektiver Phrasierungen und Vortragsarten (etwa an Schallplatten studiert) in die spezielle Phonetik — aber nicht in die eigentliche Musiktheorie hineinpaßt.

Die höhere Metrik vermag die dynamischen und melischen Wellen, die in einem vollendeten lyrischen Gedicht einander störungsfrei überlagern, zwecks exakter theoretischer Erkenntnis auseinanderzulegen und so dem Auge eines begabten Hörers vorzustellen in Analogie zur Notenschrift. Dabei entdeckt sich ein staunenswertes Gleichgewicht aller rhythmischen Abschattungen (das Gleichgewicht aufsteigender und absteigender Gleitformen, wie ich das andernorts innerhalb einer Spezialuntersuchung genannt habe). Darauf beruht eben die gründliche Geschlossenheit des lyrischen Gebildes, die ihm wie auch dem Musikwerk zukommt. Auch die Lyrik, möge sie nun odisch oder reimend formen, hat ihre Reprisen. Mit jeder Strophe stehen wir wieder formal am Anfang, also in der wesentlichen Gegenwart eines Kunstwerks, dem der Zeitverlauf nichts anhaben kann. Solches rhythmische Werden gehört mythischen Zeiträumen an. So wenig wie Penelope (nach jener faustischen Anmerkung Goethes) altert, so wenig das vorgetragene Gedicht, das nicht

verfließt, sondern total praesent klingt. Wie eng Musik und Lyrik verwandt sind, zeigt sich schon darin, daß die gesungene Form, das Lied, die ursprüngliche ist, und daß nur sehr reife Kulturen Lyrik sprechen oder gar still lesend feiern. Selbst die Nürnberger Meistersinger verlangen Weise und Ton. Die selbständige und mehrfache Komposition ist später Epoche Kind.

Das von der sangbaren Melodie losgelöste Gedicht ist nun gleichfalls rhythmisch und melisch gebunden. „Am Anfang war der Rhythmus“ sagte Hans v. Bülow. Das heißt für das Gedicht, die rhythmischen Wellenzüge müssen die melischen überherrschen. Nur Meister ist es erlaubt, gelegentlich mit dem Worte einmal zu singen, die Kurve einer Sprachmelodie rein und maßgebend ausschwingen zu lassen. So etwa Heine: „Süßer Mond, mit deinen Strahlen scheuchest du das nächt'ge Grauen ...“ oder Lenau: „Weil auf mir, du dunkles Auge, übe deine ganze Macht ...“. Diese Gedichte singen aus sich heraus wie in der französischen Lyrik Verlaine, dessen Gedichte manchmal sich in traumhaft stammelnden Gesang auflösen, in herrlichsten Gesang.

Lyrik ist also nach alledem Dichtung an sich, dichterische Dichtung; der Lyriker ist der Dichter schlichthin. Seine bedeutende Individualität wiegt so schwer, daß sie das Gedicht zu einer kleinen Welt für sich ründet. Wie die lyrischen Gedichte die kleinen Welten der Dichtung, so sind die Epen die großen Welten. Ihre Grenze ist auch die Grenze des Kosmos (am deutlichsten bei Dante), ihr Zeitumfang ist eine Epoche, die Ära (am deutlichsten bei Zola). Auch diese große Welt hat ihre seltene und unwiederholbare Einmaligkeit. Auch sie ist ein Gebilde bedeutender Individualität; nur daß sie nicht der einzige Charakter ist, der das Epos bestreiten muß. Der Lyriker gibt sich; der Epiker erzählt die Menschheit der Menschheit. Er tritt hinter seine Gestalten im Er-Epos (Homer) zurück, wandelt unter ihnen im Ich-Epos (Dante). Gleichwohl bleibt die Individualität des Dichters nicht nur für den unmittelbaren Eindruck unverkennbar; sie läßt sich auch in jeder Einzelheit der Versgebung nachweisen. Ein Dichter kann soweit hinter seinem Werk verschwinden wie Homer, die Dichtung bleibt doch homerisch. Der Schluß von dem großen Werk auf die Wirklichkeit des großen Schöpfers besteht. Mag doch immer kritisch nachgewiesen sein, daß in einer Zeit, wo es so viel geistiges Eigentum gab, daß alle es verschwenden konnten, niemand es zu hüten brauchte, genug der Rhapsoden-Dichtungen lebten, die Homer sich aneignen konnte, die Odysseia als solche wollen wir dennoch mit Goethe „als Ganzes freudig ... empfinden.“ Sein Atem weht noch durch alles Angeeignete, in seiner Glut ist alles nochmals geschmolzen und zu eigener Gestalt erstarrt. Mag er geboren sein wo er will; ob er blind gewesen, ist unwichtig.

Auch von Shakespeare wissen wir wenig Nachweisbares; aber daß ein überlegener Geist nochmals schöpferisch und erntend am Werke war, darin täuschen wir uns nicht. Es sind nicht wohl vier Augen denkbar, die eine Gestalt des Odysseus so gleichartig und eigenartig zu schauen, mit seinem Wuchs und seiner Geste, mit seinen Stärken und seinen Schwächen, mit seinem Mut und seiner Kriegslust, mit seiner Kampfkraft und seiner bezwingenden Anmut, mit seiner unbesiegbaren Geduld. Homer ist so sehr in seinem Epos der antiken Seele gegenwärtig, das den Odysseus singt, wie Dante in seinem Epos der modernen Seele, die den Dante singt; auch wenn das selbstvergessene Ich des Homer sich nur einmal, im ersten frommen Musenanruf nennt (*ἴδωρα μοι ἔννεπε, μοῦσα*), um dann zu erzählen, während Dante sich vom ersten bis zum fast letzten Verse seines Weltgedichts ausspricht (*mi ritrovai — mio velle*). Erst in der christlichen Welt steht die eigene Seele im Mittelpunkt der Weltbegebnisse; der antike Autobiograph sagt von sich Er (Caesar *flumini pontem imposuit*), erst Augustinus sagt von sich selber Ich.

Durch die Ichform wird nun das Epos keinesfalls zerbrochen; nur darf man sich nicht durch Dantes kurzgefaßten Dialog verleiten lassen, derartige Wechselreden (*ed io a lui*) im dramatischen Tonfall vorzutragen. Wenn auch von sich, stets erzählt doch Dante, wie er den Makrokosmos durchmißt. (Er mißt manchmal sehr genau.)

So extensiv deutlich wie sonst höchstens die ägyptische Malerei ist das Epos durch die Grenzen des Makrokosmos umrissen. Die Edda endet nicht, ehe nicht alles untergeht, Götter und Menschen, Riesen und Gezwerge samt allen Ungeheuern. Ein neues Weltall erst müßte kommen, und ein neues Epos hübe an. Erst wenn im zweiten Teile des Nibelungenliedes alles niedergemetzelt ist, hört das Epos auf; der überlebende Dietrich führt eine neue Ewe herauf. Dementsprechend versetzt uns der epische Dichter zu Anfang eines Werkes meist mitten in den Strom der Begebnisse hinein. *Nel mezzo del cammin di nostra vita* — beginnt Dante. Odysseus erzählt erst den Phäaken seine Anfänge im Rückblick; er steht im weltalten Zeitverlauf. *Infandum regina jubes renovare dolorem*, auch Vergil setzt den Anfang in eine Erzählung in einer Erzählung.

„Willst du ins Unendliche schreiten, so geh nur im Endlichen nach allen Seiten.“ Daher ist die Irrfahrt der epische Weg. Dante war lange verirrt, Gilgamesch, Odysseus, Aeneas, Don Quixote, Orlando sind fahrende Ritter, Simplizissimus ein Abenteurer. Nicht zufällig führt die Irrfahrt oft an die Grenzen des Kosmos. Odysseus, Aeneas, Dantes Odysseus, Gilgamesch gelangen ans End' der Welt.

In der sublimierten Form der christlichen Dichtung ist es Parsifal, der auf Abenteurer zieht, das Heil zu suchen. Er läßt Schuld auf sich und büßt sie reuig; Duldersein enthüllt sich ihm als Menschenlos.

Entrückt wird er schließlich über die Grenzen der Zeitlichkeit und lebt zu Monsalvat vom Anblick des Kelches. Immer von neuem verjüngt leben die Gralsritter jeden Morgen ihrer undatierbaren Epoche auf, ebenso wie der Gesang stets von neuem gesungen werden kann, ohne zu veralten. Erst im Angesicht des eucharistischen Gottes endet seine Wanderung. Vorsehungsgüte, nicht Zufall, ließ ihn die scheinbar regellose und sinnwidrige Fahrt durch die ganze Welt durchmessen. Das erfährt er von Gurnemanz im Dienste Gottes selbst.

Das Epos erscheint der ungebrochen und ungetrübt ursprünglichen Schau als Welt totaler Fülle. So ist es stilisiert, daß alles sich rundet, keine Einzelheit zu mangeln scheint. In diesem beschworenen Makrokosmos geht es magisch zu: Im Gilgamesch z. B. aus selbstverständlich primitivem Glauben. Aber auch der Odyssee fehlt die Kirke keineswegs, und in Dantes versinnlichter Landschaft herrscht das Naturgesetz nicht. Das ist für die Comedia besonders denkwürdig; steht doch dort „hinter dem Schleier seltsamen Gedichts“ das ausdrücklich übermagische Offenbarungsdogma von übernatürlicher Wahrheit und die mystische Theologie, die sich mit bündiger Bestimmtheit von jeder Mantik distanziert. Wo aber das, was eigentlich übersinnlich ist, versinnlicht werden muß, damit es dichterisch mögliche Gestalt gewinne, da begibt sich das Magische. Wo quillen die Fluten her, die sich strömend in das Inferno ergießen? Warum hebt sich der Spiegel des untersten Höllensees keinen Zoll, auch wenn diese Wassermassen donnernd in den untersten Abgrund stürzen, von wo kein Abfluß? So sind sehr viele Bewegungen des reisenden Dante physikalisch nicht zu erklären. All das wirkt um so erschütternder, wo Dante manche Bemessungen gewissermaßen physikalisch untermalt. Auch begegnen ihm alle Seelen just in der Gestalt atmen- und tönenden Nebels, den wir aus der Welt des primitiven Menschen so wohl kennen. Im Augenblick der Begegnung mit Dante sind sie von ihrem Leibe getrennt. Der Dichter trägt sogar eigens eine Theorie vor, um mit Kunstgriff die Ausdrucksform der magischen Szene einzuführen. Hinter der zauberhaften Landschaft schimmert aber der mystische Gehalt nach dem ausdrücklichen Willen des Florentiners durch.

Das Epos geht zugrunde, wo die magische Begebenheit nicht mehr ernst genommen wird. Das ironische Epos ist das letzte einer Kultur. Es gibt keinen magischen Witz. Man sieht es an den epischen Szenen Ariostos, wo etwa ein Soldat weiterkämpft, weil er nicht bemerkt, daß er getötet worden ist, oder wo Orlando einen Stein so hoch wirft, daß er nicht wieder zur Erde fällt. Im Märchen hören wir es gläubig an, die kritische Frage hat überhaupt nicht Raums. Aber wenn Ariosto uns das erzählt, dann blinzelt er uns ein

wenig zu, lächelt als der talentierte Hofmann, der er ist; und wir wissen mit schmerzhafter Kälte: ganz so hoch nicht.

Damit ist das epische Werk gesprengt. Aus der undatierbaren epischen Epoche sind wir in die Ara geworfen, wo man weiß, daß derlei unmöglich ist. Was meint das Wort von der undatierbaren epischen Epoche? Das lyrische Kunstwerk, so dünkt es uns, ruht gegenwärtig in nur rhythmischem Werden, es nimmt in mystischer Haltung den Zeitverlauf nicht recht ernst. Im Epos begeben wir uns im Gegenteil in die Breite der zeitlichen Begebenheit. Dem steht entgegen, daß jedes Epos sich jederzeit begibt; es spielt zu einer nicht festlegbaren Epoche. Wieviel Zeit- und Nationalkostüm trägt nicht die Hochzeit zu Kana auf verschiedenen Gemälden. So sind die epischen Gestalten auch nicht recht historisch gekleidet. Wie das Märchen fängt das Epos sofort wieder an, kaum daß es verklungen. Tausendundeinmal kann man Tausendundeine Nacht erzählen.

Ersichtlich läßt sich angesichts des Epos unterscheiden die Reihenfolge der Begebenheiten und die Reihenfolge der Erzählung. Gewiß stünde für eine äußerliche Betrachtung nichts im Wege, beide zusammenfallen zu lassen. Nicht so die große epische Kunstform, die mit Kraft die breite, unerschöpfliche Fülle der epischen Begebenheit mit der kurzen und streng gemessenen Erzählung in ihre undatierbare Eigenepoche hinübrückt. So tun mit besonderer Kunst Homer und Vergil. Es entstehen mehrere Schichten der Erzählung, vergleichbar mit dem shakespearischen Spiel im Spiel (Hamlet, Sommernachtstraum). Aber auch in jeder Episode enthüllt sich in immer neuer Beleuchtung wesentlich immer derselbe Charakter. Dieser immer erneute Beginn vom Mittelpunkte her wird im homerischen Epos durch die stereotypische Wendung mit großartiger Schlichtheit ausgedrückt. Thomas Mann hat diese Form in seinen Romanstil übertragen, wobei sie den merkwürdigen Umweg über das wagnerische Leitmotiv genommen hat.

Die typischen Wendungen rahmen im Epos breite, abwechslungsreiche und mannigfaltige Episoden, die von allen Seiten den Zentralcharakter des Werkes beleuchten, die einzigartig ausgeprägte und reichbegabte Persönlichkeit; die so bedeutende Seele, daß sie für die menschenwesentliche Seele selbst stehen kann, sie repräsentiert, sie ist magisch vergegenwärtigt. Daher enthüllen die oft locker geknüpften Episoden in ihrer unbekümmerten Breite die Fülle und Tiefe des menschlichen Charakters. Die Handlung wird in dem Maße gefördert, als sie den Charakter gestaltet, anders als im dramatischen Ereignis, wo die Handlung maßgeblich wird. So individuell, so unverwechselbar die großen epischen Charaktere sind (wer könnte Dante und Odysseus verkennen?), so kommen sie doch als Repräsentanten der Menschheit und in der Art ihres Schicksalsverlaufs auf das merk-

würdigste überein. Wodurch zeigen sie sich schlichterdinge menschlich? Weil sie mitten im Getriebe der umgebenden Welt als Kämpfer und als Dulder stehen, als Dulder eines Schicksalsgewirres, dessen Sinn und Heilsamkeit ihnen zunächst und auf weithinaus verschleiert bleibt. Der göttliche Dulder ist das eigentliche Epitheton des Odysseus. Und dennoch lebt irgendwie in seiner glaubenden Brust die untilgbare Überzeugung, daß alles was ihm widerfährt, einen Sinn hat, daß die Weisheit und Macht seiner Gottheit es so fügt. Aber was sich in jeder einzelnen Zeitspanne begibt, bleibt für ihn undurchsichtig. Dies stumme und fromme Erdulden eines begehrenden Schicksals, dessen Einzelsinn nicht enträtselt werden kann, ist durchaus charakteristisch für ein endliches Geschöpf inmitten einer sehr weiten und unerforschten Umgebung, zwischen überlegenen Kräften und Intelligenzen, gegenüber mechanischen Zufällen und dämonischen Einflüsterungen, gerüttelt von den Launen des Hungers und der Leidenschaft, deren Maß und Tragweite es nicht absieht — kurz für den Menschen selbst. Dieses Aushalten ist im tiefsten Grunde heldenhaft. Auch im letzten Kriege bedurfte nicht der endlich vorgetragene Angriff des meisten Mutes, sondern das wehrlose Aushalten in betrommelten Unterständen, wo der Mensch oft nicht wußte, ob nicht sein Opfer in diesem Augenblick sinnlos, ohne daß es dem Lande ein mindestes nützte. So auch Odysseus in der umgetriebenen Irrsals seiner Weltfahrt. Stets trägt dieser kanonische Mensch, wenn schon aller menschlichen Anfälligkeit unterworfen, sein maßvolles hellenisches Antlitz durch eine von Fratzen, Barbaren, Halbtieren wimmelnde Welt. Kein Zufall, daß ihn der Gang der Begebenheit dem zyklischen Ungeheuer, den Tieren der Kirke gegenübergestellt. Durch alle diese Unmenschlichkeit und Widermenschlichkeit geht er ungebrochen hindurch in seiner edelmenschlichen Haltung. Nur sehr gelassen hellt der Dichter all dies Dunkel auf; er ist nicht eilig, diesen Dulder zu erleuchten über den Wert und Sinn jedes einzelnen Schrittes, der ihm vorgesehen ist. Nur selten kreuzt seine Gottheit, Athene-Mentor, ihm den Weg. Um so eindringlicher und erschütternder leuchtet sich allmählich der Königsweg des Dulders.

Ebenda erreicht Odysseus seine eigentliche menschliche und vorbildliche Größe, wo er der geborene und rechtmäßige König, berufen von der Gottheit und für das Reich der Gerechtigkeit vorbestimmt, immer tiefer in die Verkennung hineingestoßen wird. Beraubt wird er der Freunde, des Schiffes, des Ruhmes, der Waffen, bis er als nackter Bettler an den Strand der Heimat gespült wird. Wo er nur noch Mensch, nur noch Ärmster, nur noch Dulder ist, da bricht seine verborgene Königsherrlichkeit aus Wesenstiefen unaufhaltsam und siegreich hervor. König ist er in jeder Gestalt, König der Hirten,

König der Schaffnerin, König des alten Hundes und dabei eben auf's erschütterndste Mensch unter Menschen, nur mit der verletzlichen Haut bewaffnet in einer waffenstarrenden Umgebung, unter den Fittichen der Gottheit verborgen den Augen der Frevler. Man hat sich oft gefragt, was denn eigentlich menschlich sei. Wenn man in Bildern und Werken antworten darf, dann müßte man am besten immer noch mit dem Homer antworten. Wo nur das treue Tier den König im Bettler wittert, da geht es menschlich zu. Menschlich ist es, wie die alte Amme an der Fußnarbe des Bettlers den Fürsten erkennt und aufjauchzen will, weil der duldende König seinem Volke erschienen ist. Menschlich, wie Odysseus die liebevolle Schaffnerin an der Kehle würgt, damit sie das offenbare Geheimnis nicht herausschreie, daß dieser der König ist. Dem Mittelalter war der Begriff des Vorbildlichen deutlicher als uns. Ursprünglicher sah man damals und unverblendet. Man muß ja an die evangelischen Worte erinnern werden: und er verbot ihnen zu sagen, daß er es sei. Nachdem nun der Bettler das Äußerste erduldet, bricht der Tag herein, der ihm den Sieg und das Gericht und den Thron seiner Herrlichkeit bereitet.

So gewirkt ist das menschliche Schicksal im großen Epos; keineswegs etwa einmalig und zufällig. Man vergleiche nur den Weg des Dante, den er inmitten seines Lebens gefunden hatte. Auch er begegnet zuerst den teuflischen Fratzen. Allein dieser Weg war noch offen ihm zu retten. Sein Weg als Dulder durch das Purgatorio läutert ihn, und erst geläutert erkennt er im Angesichte des Dreifaltigen den ganzen Sinn der Fahrt. Deswegen beruhigt kehrt er auch in die Wirrsal des Erdenlebens zurück, eben an den ihm zubestimmten Platz, an sein Werk, zu seinem Tode und Triumph. Erst in der zeitlosen Mitte aller Begebnisse wird ihr Sinn sichtbar. So sieht im Epos das Schicksal aus wie ein magisches Gewirk; nicht das kausale Einandergreifen der Begebnisse ist wesentlich, sondern ihre Steuerung und Auslese. Aber nur was der dichterischen Haltung angehört, ist noch magisch; die Finsternis magischen Aberglaubens ist gewichen. Hinter dem dantesken Kunstwerk steht deutlich das Reich der Ideen in seiner Klarheit, Ordnung und übersinnlichen Schönheit. Wo uns der Dichter einmal gewährt, mit ihm das Kunstwerk zu durchschauen (hellsichtig wie Dante), da sehen wir ein, daß Platon, Plotin und Thomas, Aristoteles, Augustinus und Hegel die allgemeine Wahrheit darüber gefunden haben.

Wie in der Malerei die mystischen Gehalte unter der Gestalt eines Lichteinbruchs sichtbar werden, so auch bei Dante der zunehmende Sieg der mystischen Beatrice über die satanisch-magischen Gewalten. Lichtgestalten wie Virgilio, Beatrice, Bernhard fehlen keinem Epos ganz. In den nordischen Epen leuchtet Baldr vor; Baldr als Herr der

genialen Sphäre; Loge als Herr der dämonisch-magischen bleibt an die düstere Flamme gebunden. Zwischen der genialen und der dämonischen Sphäre schwebt nicht nur der Held aus dem Epos, aus der Dichtung der Begebenheiten, sondern auch der Held aus der Dichtung der Ereignisse, nämlich der dramatischen. Der epische Held duldet bis zum Äußersten, aber im Überlebenden triumphiert die Idee. Der dramatische Held geht unter, aber in seinem Untergang siegt seine Idee. (Das Nibelungenlied endet in dramatischer Zuspitzung und hat so Hebbel zur Umschmelzung verlockt.) Der Mensch mit seiner Fehle (*ἀμαρτηρία*) wird doch vom großen Schicksal erlesen und seinen Königsweg geführt, büßend im epischen Geschehnis, sühnend im dramatischen Ereignis. Dort sehen wir den bedeutenden Menschen und hohen Dulder, auf dem die tragische Schuld liegt, mitten durch die notwendigen, anfangs dunkeln, mählich sich erhellenden Ereignisse seines Schicksals, bis in das Weltgericht der gerechten und gnadenvollen Gottheit hineingedrungen. So gewaltsam spitzt sich das Ereignis im Drama zu. Ein Vergleich mit der epischen Begebenheit lehrt noch manches über diese.

In der Malerei ließen sich drei große stilbildende Momente unterscheiden, die graphische Linie, die symbolisch-kontrastreiche Koloristik, der lichte Ausdruck. Je nach der Vorherrschaft eines Momentes bestimmt sich die Stilart. So auch in der Musik, wo melodischer, kontrapunktischer und klangfarbensatter Stil sich unterscheiden lassen. Für die Dichtung hob schon Aristoteles die Fabel (Mythos), die Charaktere (Ethos), die Motive als solche stilbildenden Momente hervor. Dabei wird deutlicher, wie sehr im Epos der Charakter das vorwaltende Moment ist. Das Epos hat sozusagen einen Kuppelhimmel über sich (Dante). Von allen Seiten vermögen wir um den dreidimensional gestalteten Menschen herumzugehen. Der Rhapsode führt uns eben so; damit wird sein Stil episodisch. Das alles bedarf gelassener Zeitverschwendung; das Epos geht in die Breite. Die Erzählung zieht Schleifen wie der Planet auf seiner Bahn, manchmal scheint die Fahrt zu stocken. Alles dient der Herausarbeitung des Charakters, der schließlich in unerhörter Plastizität im hellsten Lichte dasteht. Das Motiv wird gelegentlich in Erinnerung gebracht, hilft die Begebenheiten gliedern, steht aber an dritter Stelle (*αἴτιον αἰτίου, θεά*). Der Zorn des Achill, das Heimweh des Ulysses bestimmt nicht mit novellistischer Prägnanz die Fabel. Nicht der Fabel, wohl aber dem Charakter gibt das Motiv die Bündigkeit und Übersichtlichkeit. Homer weiß es, und sagt es gleich eingangs: Singe mir Muse den Mann ... Dann erst gedenkt er der Fabel.

Braucht man diese Stilkriterien als Unterscheidungsmerkmale, dann legt sich kennzeichnend eine Kluft zwischen dramatische und epische Gestaltungsart. Ebenso scharf trennt sich Epos und Novelle,

nicht aber Epos und Roman. Der große Roman ist vielmehr das Prosa-Epos. Der Unterschied zwischen dem Vers-Epos und dem Prosa-Epos liegt im Epochalen. Das Vers-Epos, die ursprüngliche Form, entsteht in den Zeiten der Glaubenseinheit, der Roman in hochstilisierter Prosa (der Unterhaltungskram zählt nicht) aber in den Zeiten der metaphysischen Anarchie. Sogleich mit der Glaubenszersetzung ist der große abendländische Roman da (Cervantes, Rabelais, Grimmelshausen).

Die Diskussion der metaphysischen Wahrheit nimmt im Roman immer breiteren Raum ein, je weiter die metaphysische Anarchie fortschreitet. In der Gegenwart verwischt sich geradezu die Grenze zwischen dem Roman und dem philosophischen Essay. Auch der komische Roman hat seinen Helden, seine schicksalhaltige Fabel, sein Motiv; auch sein Held hat die Idee, um deren willen er leidet und der auf seine Weise zur Wahrheit durchdringt. Man lese nur Don Quixote und den abenteuerlichen Simplizissimus eindringlich genug. Don Quixote ist im Kerne der unbedingte Idealist und ebendarum in der wirren und sündigen Welt unter dem Monde eine komische Figur. Verkenne man nur nicht, wie sehr ihn sein Dichter liebt. Er lacht Tränen über ihn und führt ihn doch in jene fürstliche Gartenlandschaft, die ihm tröstend Erfüllung vorgaukelt, ja schließlich geraden Weges mitten in die Arme der göttlichen Barmherzigkeit (wo auch Simplizissimus seinen Frieden findet). Auch Don Quixote ist weltweit wie nur ein Epos und sein Held eigenartig und bedeutend. Wer möchte ihm schließlich den Sancho Pansa vorziehen? Wohl nur jemand, der einen Eseltreiber der Provence höher schätzt als einen alten legitimistischen Grandseigneur der französischen Aristokratie. Wie reich geflochten ist die Guirlande der Episodik des Cervantes, wie vielschichtig das ganze Werk von der lächelnden Zeitsatire wider die Ritterromane bis zur religiösen Grübelei des sonderbaren Abenteurers. Unvergleichlich andersartig baut sich die Novelle auf.

In der großen Novelle dominiert das Motiv über Fabel und Charakter. Das Motiv dient der Novelle zur Überschrift; sie expliziert das Motto. Eine epische Gestalt steht allseitig lichtumflossen da, plastisch wie eine Gestalt Tintoretts; eine novellistische flammt vor unserem Auge auf, wie vom Licht einer jäh entzündeten Kerze im Stile Honthorsts beleuchtet. Von dem Charakter wird nur soviel sichtbar, wie das Motiv erhellt. So wenig wie das Drama (aus anderen Gründen allerdings) ergeht sich die Novelle in psychologischen Analysen oder Intuitionen. Man tut dem Novellisten keinen Gefallen, wenn man die Novelle episierend „vertieft“. Boccaccio, der Schöpfer der klassischen Novellistik, weiß warum er „oberflächlich“ bleibt; nur so kommt die Kunstform rein heraus. Völlig stilsicher beherrscht

er die Dichtungsart. Man denke etwa an die Ringgeschichte, die Lessing in seinen Nathan eingeflochten hat. Da macht sich keine aufgeklärte Humanität breit, keine „tiefe“ Toleranzphilosophie wird langatmig vorgetragen, keine verzwickte Verwandtschaftsfabel schafft weltanschauliche Verlegenheiten. Saladin ist nicht der Fürst der Fürsten, Nathan (oder bei Boccaccio Abraham) ist keine lichtumflossene, mit Weisheit gesalbte Vorbildgestalt. Wie klar umrissen aber stehen die Silhouetten da. Der kluge Sultan in Geldverlegenheit als Darlehenssucher, der witzige Jude als Darlehensgeber in einiger Verlegenheit um die gute Ausrede, Saladin wenig wählerisch in seinen Mitteln und keineswegs religiös tief ergriffen, der Jude geschmeidig auf die höflichste und ungefährlichste Lösung bedacht, gerettet von seiner feinen Schlaueit. Nirgends wird Tiefsinn geredet; aber in herrlicher Klarheit steht jedes Wort als unentbehrlich der echten Erzählung novellistischer Form. Also ist die Novelle Stilart für sich; einen Übergang findet sie nur in die Ballade, keineswegs aber ins Drama. So oft man es auch versucht hat, gute Novellen zu dramatisieren, stets hat das Drama darunter leiden müssen (Hans Sachs, Lessing). Gestaltlose Fabeln in chronistischen Notizen, geschichtliche Aufzeichnungen wie die Plutarchischen in charakteristischer Auswahl, Berichte in der Scheinform schlechter Novellen (wie die von Hamlet) regen den großen Dramatiker an. Die gute Novelle genügt sich selbst und kann nicht umgeschmolzen werden. Merkwürdigerweise wollte es C. F. Meyer sein lebelang; sein Genius hat ihn bewahrt, indem er ihn bei jedem solchen Fehlansatz ermüdete und entmutigte. Denn ganz anders ist eben das Drama gefügt.

Im Drama herrscht nun einmal der Mythos (die Fabel) vor, das unentrinnbar notwendige Ereignis, von wenigen und nicht einmal sehr abwechslungsreichen Voraussetzungen aus zum unausweichlichen Ende eindeutig bestimmt. Nur soviel Charakterzüge können den dramatis personis fest zugeschrieben werden, wie sie als Motive der festgefügtten und klareingeteilten Handlung eindringlich glaubhaft werden. Die innerhalb einer speziellen Poetik darzustellende Kunsttheorie des Dramas würde der klassischen Einteilung mit ihrer strengen Symmetrie zu gedenken haben, welche der Beschleunigung der katastrophalfallenden Handlung durch kunstreiche lyrisierende Intermezzi beggnet.

Am eindringlichsten zeigt sich die siebenfache Einteilung des tragisch-dramatischen Ereignisses an der klassischen Tragödie des hohen Altertums, am König Oedipus. Exposition: die Pest wütet, das Orakel gibt dem Vatermörder Schuld. Erregendes Moment: Teiresias beschuldigt den Tyrannos. Schürzung: Der gerechte König eröffnet die unbefangene Untersuchung. Schlingung: Die Indizien deuten nicht auf den Sohn des Polybos. Verstrickung: Oedipus ist

nicht der Polybossohn. Katastrophe: ... ist der Laiossohn, auf den alle Indizien weisen. Finale: Der gerechte König richtet sich selbst. Die Idee der Gerechtigkeit triumphiert.

Die spezielle Kunsttheorie könnte das formale Gleichgewicht des wundervollen Aufbaus Szene um Szene, Vers für Vers verfolgen. Hier ist dafür nicht Raums genug.

Einsichtig wird unter solchen Umständen, daß vom Charakter des Oidipus keine breiten psychologisch denkwürdigen Einzelheiten erhellen. Klar aber werden die Wesenszüge beleuchtet. Der König ist gerecht, die seinen Wert vorwiegend bestimmende Willenshaltung ist die der Gerechtigkeit. Eben so deutlich steht dem die Fehle, das *ἀμαρτημα* gegenüber. Eine der großen tiefmenschlichen Erleidenschaften bewegt den König: der zornige Wille zur absoluten Gewalt, der in seiner hemmungslosesten Form zum Vaterkönigsmord und zur Jokastenehe führt. Nicht da, wo der hohe Verstand des Königs ihn leitet, sondern da, wo die tiefsten Triebe von einsichtiger Hemmung frei werden. Der Tiefsinn des Sophokles weiß, daß hier unter den schweren Verschuldungen des gefallenen Menschen die menschenwesentlichste stattfindet. Er hat den feinsten Zug der ihm überkommenen Oidipus-Legende wundervoll vertieft. Oidipus löst das Rätsel der Sphinx, dessen Antwort ist: der Mensch. Und er selbst ist der Wehe-Zwei-Fuß, der Oi-di-pus. Sein Name sagt auf magische Weise sein Wesen aus. Hier begegnen sich die dramatischen und die epischen Gehalte. Odysseus und Oidipus sind beide Dulder. Nur daß eben der Charakter des Odysseus von tausend Schlaglichtern der Episode aufgehellert ist, während Oidipus die wenigen, strengen und entscheidenden Züge der Maske zeigt. Die magische Maske verbindet das Drama mit dem musikalisch begleiteten Tanz, aus dem es ersichtlich herstammt und dessen Dämonen (Erinyen) und Genien (Apollon und Pallas), durch Masken und Choreutik beschworen, die tragische Orchestra umschreiten und *ἀπὸ τῆς σκηπῆς* gebunden reden. Zwischen Schuld und Gnade, Dämon und Genius schwebt auch das Gestirn der großen aischyleischen Tragödie.

Eben dank dieser strengen Bindung fällt die epische Technik der Geschehensdarstellung. Im Drama kann die Reihenfolge der Ereignisse nicht wesentlich von der Reihenfolge der Szenen unterschieden werden; sondern die Strenge des Verlaufes eint sie beide. Weite Rückblicke und Erinnerungen verwässern die dramatische Form; selbst in der stets leise episierenden und darum so schwierigen Exposition dürfen solche technischen Mittel nur sehr mit Maßen verwandt werden.

Von dahergesehen wird man das klassische Drama Frankreichs weniger streng (lies: weniger einseitig) beurteilen als Lessing. Diese Dichtung zeigt häufig genug nur Silhouettenköpfe, aber wie sind sie

geschnitten. Anderes verlangen, heißt mit den Maßstäben des Epos die dramatischen Gestalten messen. Sophokles zeigt ja seinen Oidipus auch nicht in tausend Situationen, nicht in den Armen der Kalypso, nicht im Palast der Phaiaken, sondern nur als den königlichen Richter. Aber diese scheinbare Äußerlichkeit ist doch, um mit Nietzsche zu reden, Oberflächlichkeit aus Tiefe.

Idee, Leidenschaft und Schicksalsereignis bestimmen die Tragödie und da ist sie wesenthüllend wie keine Kunst sonst. Weist sie nicht die wenigen großen, den Wert des echten menschlichen Charakters zur Bedeutenheit bestimmenden Leitideen auf? Zeigt sie nicht in immer neuen Gestalten die wenigen großen Leidenschaften bedeutender und menschlicher Charaktere, die sie in tragische Schuld verstricken? Stellt sie so nicht das Schicksal der entscheidenden Zeitwenden dar? Sehen wir doch Idee und Verschuldung der Menschen aischyloischen Stils. Aischylos ist einer der größten Seher menschlicher Höhen und Abgründe, Entdecker unwiederholbarer Einblicke, wie Aristophanes das bezeugt.

In Tantalos regt sich die großartigste und gewaltsamste Begierde, die menschenmöglich ist, das Verlangen nach dem Urquell der Ideen. Er sitzt im Rate des Zeus, bis er zu ihm spricht: ego sicut deus. Dieser Königshochmut stürzt den Tantalos in seinen Sündenfall. Die Szene, die vor der Exposition liegt, gibt dennoch Umriß und Leitmotiv der gesamten Oresteia. Sie umspannt die Welt von den Höhen des Olympos bis zu den Abgründen des Tartaros; im szenischen Mittelpunkt dieser ästhetischen Welt aber liegt die Königsbürg von Mykenä. Die nächste leitmotivische Proszene zeigt den Kampf der Brüder um die Königsmacht. Beide sind echtbürtig, beide königlich gesinnt. Der jüngere begreift nicht das schnöde Vorchrecht zufälliger Erstgeburt. Der Wille zur Rache und zur Vernichtung geht bis zum Äußersten, bis zur Schlachtung der Kinder. Die Gesichte Machiavellis begegnen sich mit denen Strindbergs. Mit dem Schicksal des Atriden beginnt die Trilogie selbst. Schon belastet mit dem Opferblut der Tochter tritt er in sie ein. Der König ist im Manne mehr als der Vater, Staatssache mehr als Privatsache; im Weibe aber ist die Mutter mehr als die Königin, die Erhaltung des Geschlechts mehr als der Sieg, dessen Meldung in die Exposition der Oresteia hineinflanzt. Und nun entfaltet sich Zug um Zug das notwendig glaubhafte Ereignis. Cassandra selbst erblickt das Unvermeidliche als Gegenwart; eine Szene, worin Aischylos die Repräsentation, die Vergegenwärtigung des Wesentlichen als Tat der Dichtung dartut. Alle üble Spannung ist vermieden. Notwendig der Fall des Beiles, unentrinnbar der Fluch der Erbschuld. Aischylos ist weder sentimental noch instinktverlassen genug, um dem metaphysisch fundierten Ereignis eine schwächliche psychologische Erklärung

unterzuschieben, an der mindestens dem Drama nicht gelegen sein kann. Das dichterische Wort, gesprochen aus der Tiefe der wesentlichen und einmaligen Persönlichkeit heraus, legt deren innersten Kern frei und zeigt sie bewegt und gesteuert vom Wert und von der Idee her. Tiefblick des Dichters, der schaut, wie viel ungehemmter das Weib von großen Beweggründen zu extremen Entschlüssen und Willenshaltungen hingerissen wird. Klytaimestra, die liebende Mutter, ertötet nach dem Tode der Iphigeneia jedes Erbarmen und mordet die Cassandra so ungehemmt wie den siegreich heimkehrenden Gatten und Fürsten. Aigistheus steht nur als hörige Schattengestalt kläglich genug im Hintergrund. Die an den Vater gebundene Elektra ist es, die dem vor dem Muttermorde zagenden Orestes die alte Königs- und Gerechtigkeitsidee wieder vor die Seele stellt und im Kriege gegen die Mutter ungerührt die unauswaschbaren alten Blutflecken zeigt. Und doch ist der von einem Anhauch des Erbarmens erschütterte Orestes die größere und recht königliche Seele. Der metaphysisch vollendende Teil des Werkes ist der dritte. Hier bricht der königliche Mensch als büßendes Opfer seiner Schuld, gehetzt von der Erinny, die ihm seine eigene Idee (der Gerechtigkeit) drohend vor Augen hält, nieder vor dem Altar des Genius, des gnädigen und lichten Gottes, des Apollon der Tragiker. Nun schwebt die Waage der Themis im Gleichgewicht; weiße Kugeln fallen für den königlichen Träger der Idee, schwarze gegen den Muttermörder in die Urne. Da greift die Gottheit in die verborgene Tiefe ihres innersten Wesens und entscheidet gnädig. Gerechtigkeit des Aischylos, daß er den uralten Daimon der Nacht, wo er selbst die Gerechtigkeit verfißt, durch Ehrerbietung und Weihegabe versöhnt und so die Erinny zum Segen bestimmt, wie denn auch die dämonischen Kräfte in der Brust des Dichters seinem hellen Werke taugen. Diese Oresteia ist das Bekenntniswerk des Aischylos wie der Oedipus auf Kolonos das sophokleische. Was in der Orestie von einem Titanen ausgebreitet worden ist, Michelangelesken Fresken vergleichbar, das wird von dem lionardesken Geist des Sophokles in einzige Gemälde gebannt.

Es gibt in der gesamten Weltliteratur keine Tragödie, die das Wesen dieser Kunstart so sehr enthüllte wie der König Oedipus von Sophokles. Es ist fast, als ob Aristoteles all die weise Einsicht, die er über die Tragödie mitteilt, aus der Betrachtung der Oedipus-Dichtung gewonnen hätte. Und auch späteren Geschlechtern ist die Tragödie des Oedipus sehr oft als die Tragödie erschienen. Damit ist natürlich nicht die Geschmacklosigkeit behauptet, die Sophokleische Tragödie sei schöner als alle

anderen; von einer gewissen Ranghöhe eines Kunstwerkes an ist es unsinnig, solche Werturteilsunterschiede überhaupt machen zu wollen. König Oedipus ist die Tragödie, weil die tragische Idee durch dieses Werk so leuchtend hindurchschimmert wie durch keine andere Bühnendichtung. Wohl nie ist die Fabel voll Ereignis mit so strenger Notwendigkeit so sehr ohne Abschweifung, so sehr ohne ein überflüssiges Wort durchgeführt worden wie gerade hier. Diese Fabel ist durch und durch von Schicksal gesättigt. Dieses Schicksalsereignis aber ist ohne Zufälligkeit, ohne Äußerlichkeit (ohne Schicksalsringe und was dergleichen Mätzchen sein mögen). Dieses Schicksal kann nur in der Brust des Oedipus selbst gefunden werden; nur diesem Menschen konnte dieses Schicksal widerfahren, und nur unter seiner Idee konnte es das seine werden. Alles, was Zufall scheint, und alles, was der Psychologe anmerken könnte über die Klugheit oder über den Jähzorn des Oedipus, ist nebensächlich, im Verlaufe des Ereignisses höchstens indicium für den gerechten Richterspruch des Königs.

Weil dies ein großes Drama ist, ist es keine Charaktertragödie, ist es kein psychologisches Drama, erfüllt es keines der Programme, womit unschöpferischer Scharfsinn seine mangelnde Kraft beschönigt. Durch nichts ist Oedipus scharf charakterisiert als durch die Unbedingtheit, die er über sich vermag. Er ist erstens charakterisiert dadurch, daß er jeder Zoll ein König ist, und zwar der gerechte König; das ist seine Idee, und zweitens durch sein Hamartema, durch seine Schuld, die aus seinem Wesen entquillt. Dieses ist der Mensch, der den Vater erschlug und die Mutter zur Ehe nahm. Die moderne Rührseligkeit pflegt einzuwerfen, daß dies doch ganz äußerlich sei, dem Oedipus nicht angerechnet werden könne, da er beides unwillig und aus einer Zufallsverkettung heraus getan habe. Aber Oedipus, der weise und gerechte König, sieht tiefer, er ist überzeugt, daß dieses Geschick nur ihm widerfahren konnte, weil er dieser und kein anderer ist, und daß jener Zufall einem anderen eben nicht begegnet wäre. Das heißt, Oedipus rechnet sich die Schuld zu, die Schuld, die aus seinem Sein und nicht aus seinem Bewußtsein hervorbricht.

Für die Dichtung und für den Zuschauer wäre ein solches Schicksal bedeutungslos, wenn es das Privatschicksal irgendeines Königs von Theben gewesen wäre. Aber dieser Tyrann ist nun eben der bedeutende Mensch, der wesentliche Mensch, der Mensch, in dessen Einzelschicksal sich das Menschheitschicksal widerspiegelt. Das ist wohl auch die Meinung der Lesenden, die um Oedipus herum sich gebildet haben. Der Held der großen Dichtung, der innerhalb seiner makrokosmischen Umwelt sein Schicksal lebt, ist eben der Mikrokosmos, ist der Mensch selbst mit seinem Schicksal in der Brust. Hier begegnen sich Epos und Tragödie. Odysseus ist seinem Wesen nach der Dulder, und so wird er auch von Homer jederzeit genannt; Oedipus aber ist der Mensch, dessen wesentliches Schicksal das Dulden ist, d. h. er selbst ist der Mensch, den er seiner Zeit der dämonischen Fratze der Sphinx als Antwort des Welt rätsels gegeben hat. Und die Sphinx sagt ihm gewissermaßen jene indische Antwort: du bist es selbst. So hat attischer Scharfsinn, der sich gerne im Wortspiel ausdrückt, den bedingungslosen Namen des Oedipus gedeutet. Angemerkt werden darf, daß kein Wortspiel eine philologische Interpretation ist, daß es aber einen Sinn enthüllt überall, wo es ein gutes Wortspiel ist. Der attische Witz erklärt den Namen Oedipus, indem er an das Sphinxrätsel erinnert; da war gefragt nach jenem Geschöpf, das morgens auf vier Beinen, mittags auf zweien und abends auf drei Beinen geht. Und Oedipus gab die Antwort: ecce homo. Dieselbe Antwort, wie sie die Sophokleische Tragödie der Sphinx gibt, die ihr Rätsel auflösen möchte. Der eigentliche Mensch ist aber der Mensch auf seiner Mittagshöhe, nicht der Säugling und nicht der Greis; entsprechend der Rätselfrage der Sphinx ist es also der Zweifuß, der Dipous. Wollte man das attische Wortspiel demnach etwas hölzern, aber getreu übersetzen, so müßte man Oidipus lesen als den Wehezweifuß, d. h. der Wehemensch oder eben der Dulder.

Sophokles hat das Wortspiel verschmäht, aber seinen Sinn gemeint. Alles, was Oedipus zu erdulden hat, ist also bedeutendes Schicksal, ist sein Schicksal, sofern er der bedeutende Mensch ist. Einmal ist der bedeutende Mensch ein König

in seinem Reiche, kundig seiner Idee gerechten Königtums, und aus seiner Weisheit heraus unbedingt lebend. Außerdem steckt in jedem Menschen, wo der Dämon ihn in den Abgrund seiner Schuld herunterreißt, der Urtrieb, den Vater zu morden, um die Mutter zu gewinnen. Das hat auf seine Weise der Psychoanalytiker Freud recht deutlich gesehen. Es ist zwar unangemessen, aus der Psychoanalyse, die ein Hypothesengefüge ist, eine metaphysische Weltanschauung zu machen, aber daraus ergibt sich ja nicht, daß man die tief sinnigen Einsichten, die in ihr sicherlich hier und da aufblitzen, aus irgendeinem Vorurteil heraus zu verschmähen hätte. Daß kaum ein wirklicher Mensch den Oedipusdrang realisiert, hat nichts damit zu tun, daß diese Möglichkeit in ihm steckt. Man muß nur die Goethische Selbsterkenntnis, die sich selbst jede Möglichkeit des Verbrechens zutraut, besitzen, um zu sehen, daß in diesem Punkte Freud ebenso recht hat wie Sophokles. Auch insofern ist also das Schicksal des Oedipus prototypisches Menschenschicksal, enthüllt bis in die dunkle Tiefe des Menschenwesens herunter. Sehr schwächlich ist also die Meinung guter Bürger des 19. Jahrhunderts, der Fall des Oedipus sei irgendein krasses und pathologisches Einzelereignis, das die Menschheit wenig angehe. Die köstliche Dichtung des Mittelalters ist in diesem Punkte durchaus anderer Meinung; man entsinne sich des Hartmann von Aue in seinem „Gregorius auf dem Steine“, der die ganze Thematik des Oedipus wieder aufgenommen hat. Und er hat es getan, weil das Oedipusmotiv ein ewiges Motiv der Dichtung ist. Aus der Sphinxlegende mag Sophokles das Motiv vom Rätseldeuter Oedipus übernommen haben, nur daß er ihm die tiefsinnigere Wendung gibt, wonach Oedipus in dem Prozesse, den er dem großen unbekanntem Schuldigen macht, das Rätsel seines eigenen Schicksals und seines eigenen Wesens zu lösen unternehmen muß.

Niemals wieder in der großen Dichtung ist eine dramatische Exposition mit solcher Bündigkeit und Treffsicherheit gegeben worden wie in der Oedipus-Tragödie. Als der gerechte König tritt Oedipus mit seinen ersten Worten vor das Volk, vor den im Chore magisch repräsentierten Stamm; er spricht die Schuld

aus, die auf dem Lande liegt, und erhebt den Anspruch des Rechtes auf Buße für den Schuldigen. Noch steht ihm die Schuld, nur verraten durch ihre vorläufige Strafe durch die Pest, vor Augen, die eigentliche Pest Thebens ist der unbekanntere Verbrecher. Die ganze Entwicklung des Dramas bringt nur den von dem gerechten König selbst durchgeführten Rechtsbeweis für die Identität des Richters und des Schuldigen. Zunächst sucht Oedipus, und wie wesentlich menschlich ist dies, die Schuld bei allen anderen, nur nicht bei sich selbst. Sogar den Seher klagt er an, der die Wahrheit weiß, und wirft ihm Blindheit vor. Der ungerechte Zorn des Tyrannen entflammt den gerechten Zorn des Sehers, der ihm sagt: das Licht der Wahrheit wird dich blinder machen, als es mich gemacht hat, du vermagst es nicht zu ertragen, denn du wirst sehen: die Pest, die auf der Stadt liegt, die bist du selbst. Wiederum ertönt das furchtbare und geheimnisvolle „dieses bist du selbst“ des indischen Urwortes. Mit greller Deutlichkeit sieht man das makrokosmische Schicksal in die Brust des mikrokosmischen Menschen hineingelesen und beschworen. Das ganze wirre Ereignis des sich selbst enthüllenden Gerichtes bringt die Verstrickung der Zufälle, die es dahin gebracht, d. h. immer klarer erscheinen die Zufälle nur als unausbleibliche Auswirkungen des notwendig unentrinnbaren Wesensschicksals. All dieses Gewirr des Ereignisses wäre bedeutungslos, wenn nun Oedipus den kleinen Seelen gleich vor dem Anblick der Wahrheit und vor der Erkenntnis der dem Menschen wesentlichen Schuld entfliehen wollte. Die Tragödie vollendet sich zur Größe in dem Augenblicke, wo Oedipus der unbedingt gerechte König bleibt, d. h. er erhebt den Rechtsanspruch auf Buße nunmehr für sich selbst, gegen sich selbst, er setzt seinen Rechtsanspruch auf Strafe entschieden durch. Die Erkenntnis der fruchtbaren Wahrheit blendet ihn im allerwörtlichsten Sinne, vernichtet sein Königsdasein, erhebt aber die Idee des gerechten Königtums in die leuchtende Glorie des Triumphes.

Die Weisheit des Dichters sagt uns, daß Wahrheit etwas anderes ist als das Spielzeug gelehrter Überkrüppel, daß es gefährlich ist, die Rätselfrage des Dämons aus der Weisheit des Genius heraus zu beantworten. Das ist nebenbei etwas, was junge Men-

schen sich gesagt sein lassen können, die etwa der Meinung sind, man möge sich mit Philosophie beschäftigen wie mit irgendeiner technischen Spezialität. Wenn nervöse Gemüter der Meinung sind, dieses alles sei zu furchtbar, um wahr zu sein, so kann man sie fragen, woher sie denn vorher so genau wissen, daß die Wahrheit harmlos sein müsse. Bei alledem darf immerhin nicht verkannt werden, daß in der Sophokleischen Dichtung das Werk vom König Oedipus nicht allein steht, daß in diese Dichtung hinein auch das Werk von der Tochter des gerechten Königs gehört, die den Göttern mehr gehorchen wollte als den Menschen, und daß das Schicksal des Oedipus sich erst vollendet, in dem eigentlich mystischen Drama des Sophokles, in dem Oedipus von Kolonos.

Auch in dieser Dichtung gibt es keinen Zufall. Es ist nicht Zufall, daß der Dichter Oedipus aus seiner wandernden Irrfahrt vor die Tore Athens führt, vor die Stadt der Wahrheitsgöttin. Hier herrscht unter dem Schutze der Besiegerin aller Eumeniden der König Theseus, er, dessen Herrschaft so rein war, daß er selbst ungestraft die Unterwelt des Hades betreten durfte; er ist es, der das letzte Wort über den Fall des Königs zu sprechen berufen ist. Das kleine Volk von Athen selbst zaudert natürlich, ob es den König einlassen soll, und möchte am liebsten sich sagen dürfen: der Göttin sei Dank, daß wir nicht sind wie dieser. Allein in einem Anfall von Einsicht beschließt es doch, die Königsfrage dem König vorzulegen, der nun selbst dem Büßer entgegengeht mit den Worten: ich verdamme dich nicht. Vom Tor Athens an führt den Greis sein Schicksalsweg nur noch die wenigen Schritte bis nach Kolonos; nirgend anders konnte Sophokles seinem König die letzte Ruhestätte bereiten als in der eigenen Heimat, wie denn in jeder Dichtung nicht nur der Held, sondern auch der Dichter seinem Wesen und seiner Eigenart nach magisch gegenwärtig sein muß. Kolonos ist nicht nur die Heimat des Sophokles, sondern dort liegt auch der Gnadenhain des Apollon, der Erlösergottheit, wie sie die Tragiker Aischylos und Sophokles dem Sokrates gleich verehren. In dem Augenblick, wo der Büßer sich dem Hain des Gottes nähert, ergreift ihn der mystische Zug der apollinischen Gnade; unter dem Anhauch des

Gottes lösen sich seine Arme von den Schultern der Töchter. Dem geheimnisvollen Zuge des Schicksals, der magisch identisch ist mit dem Zuge des Menschenherzens, folgend, entschwindet der Büsser Oedipus den Augen des Zuschauers. Wer überhaupt ein fühlendes Herz in der Brust hat, den ergreift hier ein Schauer, welcher an die alttestamentarischen Worte gemahnt, nach denen Gott den Moses begräbt, wo niemand es weiß. Auch Apollon hat den gerechten König, den er schlug, in seine Heimat, in die Erlösung aufgenommen.

Wenn diese aristotelische Betrachtung der Oedipus-Tragödie wesensgemäß ist, dann kann es nur solange eine große Tragödie geben, als der Makrokosmos, der hier auf den Brettern, die die Welt bedeuten, beschworen wird, metaphysische Welt ist. In eine nur empirisch diesseitige Welt läßt sich keine Tragödie, läßt sich nur tendenziöse Chronik hineinbauen. Ebenso kann es keine Tragödie geben, wo der Mensch als individualistisches Atom ohne eine wesentliche Schuld ein zufälliges Leben ohne Sinn und Vorsehung lebt. In der Tat begegnen uns in der großen Tragödie stets nur diese wenigen immer wiederkehrenden Motive, nämlich die wenigen großen Ideen, die der Mensch als die seinen zu tragen fähig ist, die wenigen großen dämonischen Grundleidenschaften, in deren Schuld der Mensch verstrickt werden kann, und die schicksalbestimmenden metaphysischen Gewalten der gerechten Vergeltung und der Erlösung für den Büßer, der unter seiner Schuld zusammenbricht, indessen die Idee, die er verwirklicht, triumphiert, die Idee, in deren Namen er von seiner Schuld freigesprochen werden kann. So denkt auch Hartmann von Aue, der seinen Büßer Gregorius mit einer unerhörten Kühnheit geradezu auf den päpstlichen Thron erhebt. Die Papstwahl des Hartmann von Aue erhebt also nicht den behaglichen und nur leicht bemakelten Bürger, sondern den großen Schuldigen, der wie der Apostel sich fragt, warum gerade er, der Schwächste von allen, der wider die Idee gehandelt hat, berufen ist. Die Antwort des Tragikers ist im Grunde keine andere als die Antwort des Apostels, daß die Gottheit das Charisma für den großartigen Sünder und großartigen Büßer weit eher in Bereitschaft hält als für den mit sich selbst so zufriedenen Pharisäer.

Was für die Tragödie vom König Oedipus gilt, muß, wenn Aristoteles im Rechte ist, auch von jeder anderen großen Tragödie gesagt werden können. Es ist in diesem Kapitel zunächst nicht die Aufgabe, der ganzen Entfaltung aller tragischen Dichtung nachzusinnen, aber es darf darauf aufmerksam gemacht werden, daß auch die Schuld der Shakespeareschen Helden stets aus den wenigen großen und immer wiederkehrenden, den dämonischen Urleidenschaften des Menschen entspringt, wodurch ihr Schicksal eben ein so wesentlich menschliches wird. Und stets ist diese Leidenschaft so geartet, daß ihr Opfer dennoch der Träger einer großen Idee zu sein berufen sein muß. So ist Würde und Untergang des königlichen Lear dadurch notwendig, daß man nicht ungestraft ganz und unbedingt leidenschaftlich Vater sein darf. Wie das Volkssprichwort sagt, gibt Lear in erhabener Torheit den Kindern sein Brot und leidet im Alter selber Not. Geht man auf den Grund der Dinge, so versagt die billige Volkswisheit hier ebenso wie der übliche Psychologismus. Der Psychologe entdeckt beim besten Willen nicht viel mehr als die Tatsache, daß Lear an dementia senilis leidet, daß er, wie er selbst sagt, ein etwas törichter alter Mann ist. Allein das Shakespearesche Geheimnis Lears entschleiern wir nicht, wenn wir seine sogenannte Verrücktheit unter den Titel des Greisenirrsinns bringen, sondern das Bild, welches unsere Seele erschüttert, ist das des törichten, des irrenden, des vertriebenen und verhöhten, des mit den Blumen des Wahnsinns geschmückten und vom Stroh seines Lagers beschmutzten Königs, der gerade in seinem Elend jeder Zoll ein König ist. Nicht mit den Augen des Psychiaters, sondern mit den Augen Kents will er betrachtet werden, und wir erschauen den königlichen Menschen, der ganz Vater und deshalb ganz elend ist. Für diese große schuldige und königliche Torheit hat Shakespeare die Reinheit Cordeliens wie Sophokles die Kindlichkeit der Ismene bereit.

Wie sehr die aristotelische Deutung der großen Tragödie das Wesen dieser Dichtung dartut, das erhellt schließlich aus der merkwürdigsten Duplizität ferner Ereignisse. Das Schicksal der tragischen Dichtung hat es gewollt, daß das Faustdrama zweimal geschrieben werden mußte. Daß Calderon von Goethe nichts

wußte, sagt uns schon der Zeitverlauf; daß Goethe, als er den Faust dichtete, von Calderon nichts wußte, ist eine Tatsache, denn erst nachdem der Faust längst in allen entscheidenden Zügen konzipiert war, hat Goethe angefangen, sich mit Calderon etwas zu beschäftigen. Es zeigt uns die Literaturgeschichte, daß dieselbe Lösung zweimal gefunden worden ist. Die metaphysische Welt des Faust und der Cyprian-Dichtung ist genau dieselbe, gezeichnet etwa durch die Intuition des Prologs im Himmel, d. h. durch die ihm zugrunde liegende Situation aus dem Anfang des Buches Hiob. Schuld, Charakter und Idee des Magiers sind in beiden Werken die gleichen, ja wenn man die Regieanweisungen, die Monologe, den Höllenpakt, die Beschwörung des Gretchenphantoms, die Landschaft, die Lyrik Gretchens oder Justinas vergleicht, stets wird man tausend und eine Parallele finden, eine solche Fülle gleichartiger Lösungen, daß an einen Zufall nicht geglaubt werden kann. Es ist nicht abgeschrieben worden, die Frage des Plagiates ist gar nicht zu diskutieren; dasselbe tragische Problem wird unter zwei verschiedenen Himmelsstrichen von zwei Genien in derselben Art gelöst, und wie bei Goethe die dämonische Stimme „ist gerichtet“, übertönt wird vom himmlischen „ist gerettet“, so auch bei Calderon: das „unendlich meine Schuld“ durch jenes „unendlich größer seine Gnade“.

Die moderne Tragödie unterscheidet sich häufig nur dadurch von der antiken, daß die himmlischen und dämonischen Mächte nicht unmittelbar in magischer Personifikation auftreten. In Hellas erscheinen die Götter und die Dämonen persönlich auf der Bühne, der alte magische Stamm ist im Chore noch gegenwärtig, und sein Exponent, der Chorführer, greift wenn auch nur betrachtend und nicht handelnd in das Ereignis ein. Die alte magische Form des Chortanzes und der Maske wirkt noch herüber. In der neueren Tragödie wirken diese Gestalten in die Bühne hinein; sie treten verhältnismäßig selten auf. Dennoch ist dieser Unterschied nicht absolut; denn Shakespeare hat seine Hexen und seine Geister und Goethe scheut sich nicht, die ganze übersinnliche Welt auf die Bühne zu beschwören. Das christliche Mysterium des Mittelalters ist darin durchaus unbefangen, da

es nicht nur Engel und Teufel, sondern auch Tugenden und Laster in Fleisch und Blut auftreten läßt.

In der tragischen Situation besteht ein Gleichgewicht zwischen dem schuldigen Mikrokosmos und dem schicksalschweren Makrokosmos. Der Widerstand des schuldigen Helden ist so gewaltig, daß das Übergewichtige Schicksal ihn nur im Untergange, meist also im Tode, überwältigen kann. Vielleicht, daß die Tragödie da am größten ist, wo der Untergang nicht unbedingt den Tod des Menschen, sondern nur die Vernichtung des Ideenträgers in sich beschließt wie beim Untergange des Oedipus. Dieses Gleichgewicht von Schicksal und Held ist nur in Tragödien gegeben, wo der schuldige Mensch von unbedingter Größe ist. Für gewöhnlich ist der Anspruch eines Menschen, dem Schicksal das Gleichgewicht zu halten, komisch.

Ja die Situation des Menschen, der sich selbst für eine kleine Welt von Gewicht hält, ist die eigentlich und wesentlich komische. Man wird den Zusammenbruch des Zufälligen, das sich für schicksalhaft und notwendig hält, unter manchen Umständen bis in den Witz, bis in die Anekdote hinein verfolgen können. Deutlich ist, daß die große Komödie die Nichtigkeit des zufälligen Menschleins, das sich zur Weltbedeutung aufbläht, unter dem befreienden Gelächter der Zuschauer enthüllt. Soll ein freies und ungedämpftes Lachen des Hauses möglich sein, so muß die komische Gestalt eine der immer wiederkehrenden Menschentypen sein, die ihr zufälliges Lebensgeschick für ein Schicksal von weltweiter Bedeutung hält, welche die Welt gerettet glaubt, wenn ihr kleines Programm oder ihr kleiner Privatvorsatz sich durchsetzen läßt. So ist der Humpen die Welt des Trinkers, die Kassette die Welt des Geizigen, die erschlichene Ehre die Atmosphäre, worin der Heuchler atmet, die parlamentarische Herrlichkeit von Schicksalsbedeutung für den kleinen Ehrgeizigen. Aristophanes und Molière haben gewetteifert, um diese Seifenblasen, die sich für Weltkugelchen halten, mit den Nadelspitzen des Spottes zum Platzen zu bringen.

Die absolute Komödie wird da gestaltet, wo ein völlig selbstgenugsamer Wicht, den nichts als die kleinsten Interessen des Alltags bewegen, sich zu einem Scheinmikrokosmos aufbläht, der

anspruchsvoll behaglich durch alle großen Situationen einer von echtem Schicksal erfüllten Welt hindurchrollt, unerschüttert von aller Begegnung mit wirklicher Größe, mit großer Schuld, mit großer Tat, mit großem Sieg, mit großem Untergang seines Weges zieht, indem er laut schwadronierend die Bedeutungslosigkeit des Wesentlichen demonstriert. Diese absolut komische Gestalt hat der absolute Dichter des Menschenschicksals, nämlich William Shakespeare geschaffen, als er seinen Falstaff auf die kurzen Beine stellte, über denen sich ein Wanst von Weltbedeutung wölbt. In der ganz großen Komödie ist es durchaus nicht notwendig, daß ein Untergang des komischen Helden herbeigeführt wird, da an ihm nichts Wesentliches ist, was vom Schicksal des Unterganges getroffen werden könnte. Vielmehr kann der große Humor des Dichters, der doch nicht ohne Wissen der eigenen Unzulänglichkeit lächelnd zu Gerichte sitzt, den dicken Ritter zum Schluß des Werkes gelassen zum Abendessen einladen. Schließlich dünkt ja Falstaff, der Liebhaber, nur sich selbst gefährlich, da diese kleine Kugel dem Herzen von Frau Fluth so wenig gefährlich werden kann, wie der Degen Falstaffs der Ehre des Herrn Fluth. So steht ja nichts im Wege, daß Fluth und Page sich mit einem Alles gut, Ende gut an den Tisch setzen, unter den auch Falstaff befriedigt seine Beinchen streckt.

Wird die komische Situation noch etwas weiter vertieft, so ist es nicht mehr möglich, sie mit befreiendem Lachen hinzunehmen, sondern sie läßt sich höchstens mit einem heiteren und einem nassen Auge beschauen. Die Extreme berühren sich; wenn eine Komödie ganz vollendet wird, dann klingt sie schon tragisch. Dies hat Molière wahr gemacht, als er seinen Misanthrope schrieb. Der Held des Werkes ist ja der Dichter selbst, der alle Unzulänglichkeit und Fragwürdigkeit, alle Dünnbrütigkeit und falsche Empfindsamkeit, alle Anfälligkeit und Nörgelei, alle Nichtigkeit der Literatenexistenz erschreckend durchsichtig gemacht hat, indem er sich selbst auf die Bretter stellt. Hier erscheint der Dichter todwund vor schonungsloser Selbstkenntnis im Angesicht der Zuschauer, die kaum vollends durchschauen, wie eben dieser fragwürdige, aus jedem Bann-

kreis vollblütigen Menschentums, aus jeder Verstrickung in die sozialen Interessen des Alltags gelöste Mensch einzig und allein die Seele bergen kann, die einen getreuen und nichts verzerrenden Spiegel der Welt nur unter diesen furchtbaren und lächerlichen Bedingungen bergen kann. Wie groß Molière der Dichter und wie groß Molière der Mensch ist, das beweist er in dem Augenblick, wo er auf der Bühne dem Literaten das Todesurteil spricht, der sein Werk und dessen unvergängliche Bedeutung mit den Zufällen persönlicher Konstitution und persönlichen Leidens magisch identifiziert. Man sieht, daß, wenn ein Dichter nur groß genug ist, auch die tragische Komödie, die Tragikomödie, eine mögliche, ja eine große Gestalt gewinnt.

Wohl hat man eingesehen, daß zur Vollendung einer feinen Komödie höchste dichterische Kraft erforderlich ist, da sich der Schöpfer vom Pathos der Idee nicht in dem Maße tragen lassen kann wie der tragische Dichter, und man gibt gern zu, daß die gelungene Komödie einem der feinsten und seltensten Siege der künstlerischen Schöpferkraft zu verdanken ist. Dagegen bestreitet man der Tragikomödie die Existenzberechtigung, obwohl doch der Misanthrope von Molière bei Licht betrachtet eben nichts anderes als eine Tragikomödie ist, und zwar eine sehr große. Es heißt die Fragwürdigkeit der umgebenden Welt-situation gründlich verkennen, wollte man glauben, daß jedem zur tragischen Größe berufenen Menschen deswegen auch der schicksalsvolle Untergang tragischen Ereignisses und diese Form eines großartigen Triumphes seiner Idee beschieden sein müßte. In Wahrheit ist doch in vielen und oft durchaus nicht unwesentlichen Fällen mit dem zu rechnen, was Hegel einmal die Begrifflosigkeit der Natur genannt hat. Wie oft trifft z. B. eine geniale Begabung nicht die Zeitumstände an, unter denen allein sie ihr Werk durchsetzen könnte. Wie oft mag ein Mensch, der sonst zu entscheidendem Schicksal für einen Thron oder für einen Marschallstab geboren zu sein scheint, an einem lächerlichen Mangel seiner äußeren Erscheinung, an einem Zufall, der im Sinne des Pöbelgeschmacks komisch ist, kränken, so daß ihm nur deswegen sein großes Schicksal mißbrät. Dies ist geschichtlich betrachtet das Los des Cyrano von Bergerac gewesen,

der für die große Komödie zu früh geboren war und wegen seiner Mordsnase der gesellschaftlichen Lächerlichkeit anheimfiel. Innerlich und äußerlich sind also alle Bedingungen der Tragikomödie gegeben, wenn man die Gestalt des Cyrano in den Brennpunkt eines Dramas rücken darf. Rostand hat mit Meisterhand diese Gelegenheit beim Schopfe ergriffen und hat ihn mit einer Verve hingestellt, daß er vielleicht von einer Zeitmode verkannt, doch dereinst in seiner Bedeutung gesehen werden wird. Trüge dieses Werk nicht echte tragische Züge, so wären gerade die Szenen, in denen Cyrano sich in den Schatten der Gnade flüchtet, unmöglich; so gehören sie aber zu den stärksten des Werkes.

Auch unter anderen Umständen kann sich die tragische Szene in die tragikomische verwandeln, das geschieht eigentlich schon überall da, wo das Auge eines skeptischen Dichters in skeptischer Zeit manchen Gestalten tragischen Ausmaßes allzu nahe rückt. Alsdann läßt sich die Lächerlichkeit der Cyranonase und das zufällige Mißlingen, das der Schatten vom Lichte jedes großen Ereignisses ist, überall aufweisen. Oft wird bei solcher Betrachtung nur eine possenhafte Verzerrung der Weltsituation und eine etwas billige Karikatur entstehen, die auf eine Weile ein Modepublikum amüsiert; in glücklicheren Fällen aber können tiefere und reichere Lösungen gelingen. Eine solche ist Bernhard Shaw in seinem vielleicht besten, aber zu wenig gewürdigten Schauspiel von Cäsar und Cleopatra gelungen.

Ist dergestalt das große Drama überall in den Schatten und Bannkreis metaphysischer Jenseits- und Schicksalsgewalten gerückt, so besteht in großen Reifezeiten Möglichkeit und Gefahr, an Stelle des Kunstwerks ein gewaltiges philosophisches Symbolium hinzustellen, womit das Kunstwerk auf fast hegelische Weise in ein Weisheitswerk überginge. Das wäre das systematisch notwendige Ende der Kunst.

Man kann in diesem Zusammenhange darüber streiten, ob das Mysterienspiel auch da, wo es in großer Gestalt erscheint, zur Tragödie zu rechnen sei, ebenso wie man die Frage aufwerfen kann, ob etwa eine Dichtung wie der Klopstocksche Messias oder Miltons wiedergewonnenes Paradies ein Epos im Sinne der

strengen Kunstform sei. Hier ist zwar im wesentlichen der Gehalt und sonst alles gegenwärtig, was wir für Epos und Tragödie charakteristisch fanden. Da ist ein Held, dessen bedeutende Seele als positive Wesenseigentümlichkeit die menschliche Natur, die er angenommen hat, so vollkommen wie möglich repräsentiert. Da ist dieser Held der wesentlich duldende Mensch, da imponiert die scheinbar planlose und doch so sinnreiche Irrfahrt eines hin und her verschlagenen Lebens ohne bleibendes Heim und ohne eigentliche Zuflucht, da geht wie in der Odyssee der verkannte König der Herrlichkeit durch alle menschliche Erniedrigung seinem Triumphe zu. Da triumphiert die Idee wie in der Tragödie nicht vor dem Untergange der von einer ganzen Welt erdrückten, dem schicksalsvollen Plane aufgeopferten Persönlichkeit; da muß der, welcher von der Glorie der Idee umflutet sein wird, zuvor das Schandmal des Verbrechers tragen. Allein, so wird man einwenden, bei alledem fehlt, was den Gehalt des sonstigen Epos ebenso wie der großen Tragödie kennzeichnet, nämlich das Hamartema, die Schuld des Helden, die selbst in der Sokrates-Tragödie nach eigenem Zugeständnis des Meisters nicht verkannt werden kann. Will man also die Messiasdichtung für episch, das Passionsspiel für tragisch halten, so muß man schon die Schuld der Menschheit, die das Lamm auf sich nimmt, als tragisches Hamartema zurechnen, so wie allerdings Dante dies auffaßt, der in dem Spruch des legitimen römischen Gerichtes die Schuld als gesetzmäßig zugerechnet betrachtet. Bei alledem bleibt der klaffende Gegensatz bestehen, daß die Verurteilung vor dem Pilatus wohl wie die Selbstverurteilung des Oedipus oder die tragische Verurteilung des Sokrates in den Rechtsformen erfolgt, daß es aber an der Rechtsmaterie gebricht. Man könnte vielleicht sagen, das Mysterienspiel wirkt tragisch, ist aber nicht tragisch, sondern gerade da, wo ein Mysterienspiel oder ein Passionsdrama wirklich gelingen sollte, da müßte es eine eigene über der Tragödie liegende Sonderform gewinnen, für die Richard Wagner den vielleicht etwas schwerfälligen, aber doch recht bezeichnenden Namen eines Bühnenweihfestspiels geprägt hat.

Alle tiefe Dichtung enthüllt die wesentlichen Charaktere und leidenschaftlichen wie überleidenschaftlichen Motive des Menschen; ihrem Gehalt nach stellt sie die Ereignisse seines eigenen Schicksals als durchwaltet von den ewigen Mächten der Vorsehung dar. Soweit ist alle echte Dichtung ein Wort der Ahndung wie Goethe es will; denn auch in Goethes poetischem Pantheismus ist ein Wahrheitsmoment enthalten, eben die Ahndung der Allgegenwart Gottes.

Darüberhinaus aber gibt es religiöse Dichtung als solche. Zwar ist das Wort der Offenbarung tiefer und geistig schöner als jede Dichtung; es darf nicht nur unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerks betrachtet werden. Nichts aber hindert, die heiligen Texte auch unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerks zu würdigen. Sieht doch auch die Theologie in dem Erlöser den Schönsten unter den Menschenkindern. Dementsprechend müssen seine Worte nicht nur wahr, sondern auch am tiefsten schön sein.

Solche ästhetische Auffassung wird die heilige Schrift, soweit sie überwiegend Heilsereignisse darstellt, als episch gebaut nehmen. Besonders das alte Testament schreibt auf weite Strecken in der Form des Heldenepos. Deutlich sondern sich romanhaft stilisierte Partien heraus wie die Erzvätergeschichten, andere sind novellistisch um ein Motiv herum gebaut wie die Erzählung vom ägyptischen Joseph. Im neuen Testament ist etwa Apostelgeschichte eine durchaus epische Überschrift. Lukas neigt in seinen Evangelien oft zu herrlichen epischen Breiten.

Demgegenüber ist die Schrift auch an lyrischen Gebilden reich. Nicht nur die Psalmen gehören hierher, mit denen ja eine eigene Form des rituellen Hymnus bis auf den heutigen Tag geschaffen worden ist, sondern auch sonst sind lyrische Dichtungen eingestreut, so die Triumphlieder der Deborah und der Judith. Manche Gebete des Herrn weisen strenge lyrische Bindungen auf, so besonders das hohepriesterliche Gebet des Johannesevangeliums.

Die Kunstformen des Gebetes zu untersuchen, wäre eine noch zu lösende Aufgabe für den Spezial-Ästhetiker der religiösen Kunst. Das gleiche gilt für die Kunstformen der Rede, des Briefes und der Sentenz. Die gegenwärtige Mode kümmert sich um keine dieser wichtigen Gestalten, die frühere Liebhaberei bevorzugte einseitig die gewiß hochbedeutende demosthenische und ciceronische Rede. Sie sah kaum, daß z. B. Thomas Münzer und Danton eigentümliche Formen der Rhetorik schufen. Die rein ästhetische Untersuchung der Predigt Christi, der Briefe Pauli, der Sentenzen Salomonis könnte noch auf Entdeckungen hoffen.

Mit alledem ist nicht gemeint, daß nur die Texte der Offenbarung religiöse Dichtung enthielten. Auch die Dichtung dieser Welt ist mystisch geläutert worden; denn dem Epos vom Odysseus und dem

Epos von Aneas folgte das von Dante. Man kann auch im Gilgamesch eine Vorahnung aus magischer Sphäre sehen. Aus der Ode aber wuchs, langsam ihre dichterische Form umschmelzend, der Hymnus.

Aus der Tragödie der Tantaliden, der Oresteia, wuchs das Faustspiel; diesmal ist nicht das Goethische gemeint, sondern der wunderthätige Magus des Calderon, dessen Seele nicht mehr von dem Lichtgott Apollon, sondern vom Lichte des Logos begnadet wird.

Nicht zufällig stellen die dichterisch gesättigsten Dramen der modernen Seele den magischen Menschen in den Mittelpunkt der Tragödie. So werden sie aus den tiefsten Wurzeln der ursprünglichen Kunst gespeist. Damit beschwört sie die Urerinnerungen der Menschheit herauf.

Ja in der Dichtkunst bewahrt die Mneme der Menschheit eine Fülle sonst verschollener Urerinnerungen auf. Die Drachensagen entsinnen sich noch der Saurier. Nicht erstaunlich ist, daß ihnen dämonische und menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden; denn zu den Zeiten der Echsen war den ihnen begegnenden Menschen nichts einleuchtender als die magische Identität von Tier und Mensch einerseits, Tier und Dämon anderseits. Gerade die Gestalten ahnungsvoller, aber erloschener Kulte werden in der Dichtung mit besonderer Treue bewahrt. Götter, zu denen nicht mehr gebetet wird, büßen ihre Schönheit keineswegs ein. In Hölderlins Dichtung atmen sie wahrhaft unsterblich.

Nicht nur alle Verehrungen der Menschheit, auch alle ihre Künste kehren in der Idealität der Dichtung wieder. Alle Tempel baut sie wieder, alle Plastiken gräbt sie aus, alle Genien erweckt sie wieder zu einem geistigen Leben. Alle Tänze rauschen vor ihren Augen auf und durch alle Gärten wandert heimlich ihr Fuß. Getreuer oft als die Chronik bewahren die Märchen einer Legende das Wesensgedächtnis der Heiligen.

Kunst der Gegenwart

Es war unserer ausdauernden Aufmerksamkeit nicht entgangen, daß zu den verschiedensten Zeiten und unter sehr veränderten Kulturbedingungen doch die eigentümliche Begegnung und Durchdringung des weiten Makrokosmos und des menschlichen Mikrokosmos in von der Hand eines sehr persönlichen Meisters ausgestalteten Gebilden nur da gelingt, wo der Meister aus magischer Haltung heraus schafft und der schönheitsempfindliche Mensch, wenn schon ohne magische Gläubigkeit so doch in magisch faszinierter Haltung, solches Werk hin- nimmt. Was soll man unter solchen Umständen von einer Zeit erwarten, die zwar zu gelegentlichem magischen Aberglauben wie alle skeptischen Epochen neigt, die aber einer weit verbreiteten mystischen Gläubigkeit ebenso unfähig ist, wie der ungebrochenen Unschuld der magischen Haltung? Gibt es doch keinen geistigen Gehalt, der von der Idee her durch das Gebild hindurchscheinen könnte, von allen Herzen einer Kultur mit gleich offener Erschlossenheit empfangen. Eine gewohnte Rationalisierung, die auch da noch, wo es sinnwidrig ist, auf technische Art wirkt, zermürbt eben die Haltung, aus der heraus allein Kunstwerke entstehen und Widerhall finden. Dennoch ist es etwas allzu billig, abermals die Symptome zusammenzustellen, die man leicht sammeln kann, um die Kunstentfremdetheit der Gegenwart zu beweisen. Es werden keine lyrischen Gedichte mehr gelesen, die Theater stehen leer, die Arena ist überfüllt, es werden keine Kathedralen mehr gebaut, und die großen Plastiken frieren heimatlos unter einem zu grauen und zu kalten Himmel. Die Gründe anzugeben für das, was Hegel nicht ohne Tiefsinn den Tod der Kunst genannt hat, soll nicht unversucht bleiben. Darüber hinaus ist es aber geboten, daran zu erinnern, daß unsere Zeit eine ihr eigentümliche Kunst besitzt, neben der wie zu allen Zeiten Verpfushtes und Mißbratenes besteht.

Wie reimt sich das aber mit der Behauptung, daß unserer Zeit Gläubigkeit und magische Haltung verlorengegangen sei? Es wird wohl so sein, daß die tiefe Gläubigkeit da, wo sie am wertvollsten wäre, weiten Schichten der Gegenwart mangelt, daß aber die gegenwärtige Menschheit von einem tiefen und verbreiteten Zutrauen zu ganz anderen Gegenständen erfüllt ist. So glaubte z. B. das 19. Jahrhundert an den Mechanismus, und es schuf manche mechanischen Werke, die den Schönheitsreiz eines Linienschiffes besitzen. Heute ist die technische Haltung im Begriff, sich sehr merkwürdigerweise und eigentlich unerwartet mit der magischen zu begegnen. Denken wir doch einmal daran, wie sehr die Technik allmählich dadurch überrascht, daß sie die alten Märchenträume der Menschheit auf ihre Weise erfüllt. Kein Zweifel, daß der primitive Mensch alle Werke der Technik für eitle Hexenkunst erklären müßte. Allein auch ihm könnte nicht verborgen bleiben, daß sie die alten magischen Träume erfüllt. Das Flugzeug hat den Traum des Ikaros verwirklicht, die Technik hat mit gewaltiger Kraft die Menschen schwingen aus dem Reich der „Mütter“ in das Reich der Wirklichkeit hinübergerissen. Was die magische Telepathie je versucht hat, ist durch die Funktelephonie möglich geworden, die Wünschelrute wird durch exakte Meßmaschinen ersetzt, und selbst das Märchen von der Türe, die sich auftut, wenn ein Lösungswort gesprochen wird, könnte heute schon mit geringem Aufwand verwirklicht werden. Kein Wunder also, daß es Gebilde gibt, die kunstfertige Technik in der Schönheit des Kunstwerks erstrahlen läßt. Die Schönheit eines Flugzeugs steht außer Zweifel. Man wird sofort einwenden, daß diese neomagische Haltung doch nur ein höheres Kunstgewerbe produziere; und man muß dies angesichts der Maschine zugeben.

Allein aus dieser Haltung heraus entstehen doch Werke auch von größerer Bedeutung, obgleich sie als Ausgeburten einer verlagerten Gläubigkeit stets irgendwie dem Alltag und seinen Bedürfnissen unterworfen sind, seit die Seele des 20. Jahrhunderts keinen Feiertag mehr kennt. So stellt die moderne Technik Kunstwerke hin, die an uralte Formen erinnern, an Formen aus Zeiten, mit denen sie ihren Mythos teilt. Mag der

Zelotismus kleiner Sekten die Gestalten dieser Erde oft sehr merkwürdig verzerrt sehen, es ist doch so ganz töricht nicht, wenn ein solcher Eiferer den babylonischen Turm in den Wolkenkratzern von Newyork wiedererkennt. Allerdings nicht aus metaphysischem Trotz heraus, sondern aus nüchternen und keineswegs himmelstürmenden Zweckmäßigkeitserwägungen heraus hat der moderne Kaufmann die Hochhäuser den Wolken entgegengetürmt. Es ist dabei sehr aufschlußreich über Glaubenskraft und -art einer Epoche, zu sehen, wie hoch ihre babylonischen Häuser die Kirchtürme überragen.

Hier sollte nur darauf hingewiesen werden, daß die Erhabenheit und Schönheit assyrischer Architektur in manchen modernen Gebäuden unverkennbar wiederkehrt. Der Vergleich ist nicht zufällig. Ägypten hat vor seine Tempel die Pylonen gestellt, es sind Lehmdämme, die ersichtlich genug die Form eines Staudammes haben, eines Staudammes, dessen Gestalt mit dem Niltal unzertrennlich verbunden bleibt. Auch die Gegenwart baut überall vor Tälern, nicht vor Tempeln, Staudämme, die den überwältigenden Anblick ägyptischer Pylonen gewähren. Dabei ist es nicht einmal unwahrscheinlich, daß diese Gebilde aus Beton das Alter der Pyramiden erreichen dürften; denn es besteht viel Grund, sie zu erhalten, und kaum jemand könnte seinen Vorteil darin sehen, sie zu zerstören. Selbst angenommen, daß eine Welle von Barbarei über die Erde hereinbräche, so würde es jener Barbarei an Mitteln fehlen, die Betonwerke zu zerstören. Da unsere Zeit, sie mag nun wollen oder nicht, technisch bestimmt ist, so ist es auch begreiflich, daß sie sich für ihre architektonischen Gebäude aus dem Schoße der Erde andere Stoffe wählt als die Vorzeit, solche, denen sie die wünschenswerten Eigenschaften durch kunstfertige Mittel allererst verleiht. Sie baut in Eisen, in Beton und in Glas.

Hat man diese Gesamtsituation einmal gesehen, dann wird man auch verstehen, Wert und Aussicht der gegenwärtigen Kunst abzuwägen. Sehr wahrscheinlich werden Europa und Amerika auf lange hinaus keine Kathedralen schaffen, weil die rückhaltlose und allgemeine Gläubigkeit, aus der allein Kathedralen geschaffen werden, nicht vermutet werden darf. Nur Kapellen

für kleine Kreise wären sakral-architektonisch möglich. Hier sieht man vielleicht am deutlichsten, wie sehr die Art der Kunstübung vom metaphysischen Glauben her bestimmt ist; denn eine gläubige Epoche würde in Eisen und Beton Mittel besitzen, um Pfeiler von unerhörter Höhe und Gewölbe von unerhörter Leichtigkeit katedralisch emporzurecken. Hingegen bauen wir mit nicht geringen Fähigkeiten die Werke, von deren Notwendigkeit wir überzeugt sind, z. B. Bahnhöfe und Warenhäuser. Niemand kann behaupten, daß wir sie schlecht oder unansehnlich oder geschmacklos bauten. Man hat sich daran gestoßen, daß diese Architekturen so schmucklos seien, aber der Einwand trifft nicht recht, denn wer so spricht, sieht die große einfache Form der außerordentlich sinnreich proportionierten Gebäude nicht und verlangt Zierate, welche die Gegenwart doch nur gestalten könnte, wenn sie siegreich, hell und überströmend wäre wie etwa die Feinkultur des Rokoko.

Unsere Fassaden sind nicht anmutig, aber dafür sind sie aufrichtig, sie sagen uns aus, was wir sind, Eroberer und Kämpfer des Alltags, ohne geistige Heimat und ohne Fest. Solche Aufrichtigkeit ist schließlich mehr wert als die viel zu durchsichtige Lüge des Pseudo-Barock aus der sogenannten Gründerzeit. Die echte Kunst ist hier wie überall wahrhaftig bis zur Unerbittlichkeit. Es gehört natürlich ein nicht geringer Mut dazu, diesen Anblick als seine tägliche Umgebung auszuhalten; aber es ist genau der Mut, der überhaupt die Existenz in dieser Gegenwart möglich macht. Verständlich daher, daß die Klage von zarten und verwundbaren Künstlerseelen die ästhetische Atmosphäre erfüllt. Denn was soll aus jenen Künstlern werden, die eigentlich nur in einem Bannkreis mystischen Friedens gedeihen, wie z. B. aus den Lyrikern.

Erschütternd ist es, einen Mann wie Rodin auf der Suche nach den Kathedralen Frankreichs zu sehen, ist doch der großen Plastik mit den Wölbungen der Kirchen das Dach über dem Haupte weggenommen worden, so daß für Werke von dem Ausmaß der Rodinschen eigentlich nur einige verwilderte Parks übrig bleiben. Damit bricht eine Zerrissenheit in die Seele des plastischen Künstlers ein, die um so unheilbarer ist, als sie ja

nur das Wesen der europäischen Anarchie enthüllt. Begreiflich, daß Übertreibungen und Gewaltsamkeiten, Verzerrungen und Zerrissenheiten der Formen, Abweichungen vom Kanon um jeden Preis auch die besten Künstler der Zeit beherrschen und verwirren. Eine zerfetzte und verwirrte Epoche kann sich nicht in Wohlgestalten bezeugen. So zeigt denn die moderne Plastik eine immer wiederkehrende Vorliebe für den Torso oder das Bruchstück. Häupter und Hände, umwallt von einem Mantel, der vom übrigen Leib nichts mehr vermuten läßt, Rumpf und Glieder, die nicht zueinander gehören, sind das „Ganze“, was jene Kunst uns anbietet; sie versucht unter Umständen, selbst eine Hand alles sagen zu lassen, aus einer Hand einen Mikrokosmos zu machen. Derart sind einige Hände, die Rodin geschaffen hat, recht eigentlich Symbole dieser Gegenwart; es sind dies außerordentlich nervöse und sensitive, mit feinen und verzerrten Fingern krampfhaft ins Leere greifende Hände, die statt eines metaphysischen Haltes den Strohalm suchen, an den sie sich wie die eines Ertrinkenden klammern; und selbst dieses scheint ihnen versagt zu sein, sie greifen nihilistisch ins Leere.

Je geisthaltiger, je ideengesättigter eine Kunst sein kann, um so mehr krankt sie an der Ideenlosigkeit der Zeit. Hier droht die magische Haltung in der Tat verlorenzugehen; in der Malerei ist es so und im Tanze. Eine Technik, die niemals alltagszweckdienlich sein kann, läuft mangels einer malerischen Heimat und einer Ideentradiation in sich leer. An die Stelle der Idee, die in selbstverständlicher Gläubigkeit und ohne ausdrücklichen Vorsatz von den Geistern getragen wird, tritt die tendenziöse und einseitige intellektuelle Theorie. Man muß schon gelehrte Sätze wie den von der Subjektivität der Empfindung oder wie die Wahrnehmungstheorie der Elementarpsychologen in sich aufgenommen haben, um manche modernen malerischen Programme zu würdigen. Was der Wahrnehmung in Wirklichkeit nie geschieht, was nur einer Hypothese zuliebe von ihr gelehrt wird, daß sie nämlich aus elementaren Lichttupfen mittels eines apriorischen Rahmennetzes von geometrischer Struktur geordnet werde, das versucht der Pointillismus aus dem Gemälde zu

machen, das er merkwürdigerweise für die Reproduktion einer individuellen subjektiven Wahrnehmung halten möchte. Wenn bei solchem Programm große Meisterwerke entstehen, so tun sie es gewiß nicht aus der überspitzten Tendenz heraus, sondern lediglich trotz ihrer. Die Verzerrung der Form, die nicht immer stilgebotene Mißachtung der zeichnerischen Linie ist genau wie in der Plastik auch Symptom eines seelischen Dismorphismus, an dem wir krank sind. Selten zeigt solche Verzerrung die Gebärde einer kühnen und unbezähmbaren Kraft, meist sieht sie eher nach reizbarer und unbeherrschter Schwäche aus.

Wiederum darf dem Zeitgewissen nicht verborgen bleiben, daß diese reizbare Schwäche und daß diese Übertreibungen einseitiger Theorien aus dem Gemälde sprechen, weil sie in der modernen Seele selbst beheimatet sind. Die malerische Kunst leidet so sehr, daß jedes ihrer gelungenen Werke ein Trotzdem darstellt, weil die Malerei weder einen natürlichen Ort noch einen tief ergriffenen Abnehmer findet. Keine große Fläche bietet sich ihr dar; kein Atelierkünstler weiß, wohin sein Werk eines Tages kommen wird.

Die Kritik der modernen Musik hat nicht immer ohne Zuständigkeit und je nach Stimmung den zunehmenden Verfall der melodischen Linie, die Vermeidung harmonischen Wohlklangs, die unbekümmerte Rücksichtslosigkeit, mit der alle melodischen Linien eines polyphonen Gewirkes eigenwillig ihre horizontale Bahn suchen, bald getadelt, bald gepriesen. Deutlich dürfte von vornherein sein, daß sie bei mißlungenem Werk zu tadeln, beim dennoch gelungenen Werk zu preisen ist; verborgen kann nicht sein, daß alle diese Symptome bestehen, ja willentlich erzeugt werden, und daß sie genau dem Zustande der modernen Seele entsprechen. Diese schwebt nicht mehr gelassen in sich und kann also auch nicht aus dieser unangefochtenen inneren Ruhe heraus singen; *cantabile* ist eine verschwindende Ausdrucksbezeichnung. So rücksichtslos wie die moderne Seele sich ihren Weg durch den Alltag bahnt, so unbekümmert um den wehen Aufschrei von anderen Stimmen, so geht eben auch eine Stimme der modernen Partitur ihren Weg regellos und unvorausehbar, die Wege der anderen überkreuzend. Wenn

diese Musik nicht schön klingt, dann wohl, weil unsere Seele nicht, wie der Grieche sagen würde, innerlich schön ist. Aufrichtig genug ist sie, man kann bei dem nötigen Mute sogar innerhalb dieses Wirrnisses den verwickelten Plan nicht verkennen, der sie zum Ende führt, so wie ein Augustinus in den Sünden und Wirren der Menschheit die *regulatio peccatorum* erschaut hat.

Die Dichtung einer Epoche verrät am intensivsten die geistigen Gehalte, die sie ernst nimmt; und so sehen wir denn in der Gegenwart, daß mangels der Idee sich in die Dichtung die Hypothesen, die Tendenzen, die psychologischen Analysen der Zeit flüchten. Kaum ein Kunstwerk, das so nicht von einem im Grunde ihm inadäquaten Gehalt überlastet wird. Das Konversationsdrama geht in Psychologie über, die Gestalten Georg Kaisers deklamieren politische oder ökonomische Tendenzen, die Bühne plädiert für oder gegen die Todesstrafe, für oder gegen den Indizienbeweis, das russische Theater überschüttet sein Publikum mit kommunistischer Propaganda, die Lyrik Stefan Georges bricht fast zusammen unter den allzu vielen rhythmischen Hochtönen und *Sforzati*, wie sie die allzu rasch aufeinanderfolgenden Sinn Gipfel der kühn gebundenen Worte fordern. Sind also heute die Theater leer und werden die lyrischen Bände nicht gekauft, so muß man auf der anderen Seite nicht vergessen, die Geduld aller derer zu bewundern, welche die Flut all jener programmatischen Bekenntnisse geduldig über sich ergehen lassen, während dramatische und lyrische Form vor ihren Augen in die Brüche geht; sind sie doch selbst willig, von einem psychologischen Ironiker ersten Ranges wie Pirandello nicht nur die glaubhafte Menschlichkeit, sondern auch das Drama selbst mit einer Willigkeit zerreißen zu lassen, gegen deren Ansturm die gesamte Tiecksche Ironie nur wie ein mildes Säuseln wirkt. Tod der Kunst! Wir ahnen wohl die Kräfte gläubigen Lebens im Geiste, unter deren Anhauch sie allein wieder auferstehen wird.

Stil

Die allgemeine Betrachtung über den magischen Ursprung der Kunst hat mit den letzten Worten einen Abschluß erreicht. Dieser Versuch der Wesensschau wurde durchgeführt ohne Rücksicht auf jene Eigenart des Kunstwerkes, welche die Zeit ihm aufprägt. Es ist ausdrücklich betont worden, daß es in der gesamten Geschichte der Kunst einen Fortschritt vom weniger Schönen zum Schöneren nicht geben kann, sondern daß die vollendeten Kunstwerke aller Zeiten gleichmäßig schön zu nennen sind. Es wurde hinzugefügt, wie auch in den zeitgestaltenden, d. h. in den rhythmisch gebundenen Kunstwerken der datierbare Zeitablauf nicht ernst genommen werde, wie er durch Motivbildung, durch Reprise des Themas, durch epische Retardation aufgehoben oder eigentlich vergegenwärtigt wurde. Nachdem gerade diese Einsicht sichergestellt worden ist, darf nun nicht übersehen werden, daß dem Kunstwerke von bestimmten Epochen Formen aufgeprägt werden, die es mit einem Wort gesagt stilisieren.

Auf den ersten Blick kann es so scheinen, als ob mit dem Worte „Stil“ allerhand Mißbrauch getrieben worden sei. Man spricht z. B. vom Stil einer Zeit oder einer Kultur, vom Stil einer Religionsgemeinschaft oder einer Gesellschaft, vom Stil eines Meisters und seiner Schule. Man redet in einem anderen Zusammenhang von dem symbolistischen Stil, der den Inhalt des Kunstwerkes durch Andeutung und Allegorie mehr als durch die Form allein betont. Man schwelgt zu anderen Zeiten in einem rein formalistischen Stil, der den Gehalt des Kunstwerkes als nebensächlich ansieht. Man schreibt endlich das Programm eines expressionistischen Stils, der den Ausdruck eines besonders geistigen Gehalts durch seine übertriebene Form sucht. Wenn man das alles so hört, dann kommt man zu dem Eindruck, als sei das Wort „Stil“ das vieldeutigste innerhalb der ganzen

Ästhetik; so daß man besser täte, es zu tilgen. Und doch zeigt die Überlegung, daß alle diese gemeinten Formen dem Kunstwerk durch den geschichtlichen Augenblick aufgeprägt werden, in dem es entsteht. Ein Meister und seine Schule, sie können nicht wirksam und nicht verstanden werden, es sei denn, daß sie ihren glücklichen Augenblick in der Geschichte, die Stunde ihrer Berufung, finden. Ein Lionardo, so eigenständig seine Persönlichkeit ist, kann sein Werk nur in der Renaissance vollenden. Das große Kunstwerk gelingt andererseits nicht unabhängig von der Gemeinschaft oder der Gesellschaft oder der kulturtragenden Schicht einer Epoche, und eben der Glaube der Gesellschaft einer solchen Epoche, gedeutet und versinnlicht durch den wesenthüllenden Meister, nötigt dazu, entweder den Gehalt oder die Form oder den Ausdruck als Stilmerkmal zu bevorzugen. So zwingt also die allgemeinere Betrachtung über das Problem des Stils zur näheren Versenkung in die zeitbedingte Eigentümlichkeit des besonderen Kunstwerkes.

Nachdem die Deutung des Wortes Stil dergestalt vereinheitlicht worden ist, muß es gestattet sein, von all jenen Stilkomponenten geordnet zu sprechen, deren Mannigfaltigkeit soeben angedeutet worden ist. Zunächst ist es außer Frage, daß mit vollem Recht vom Stil eines Meisters die Rede sein darf. Wenn es ernsthaft eine Physiognomik, eine Graphologie und eine Chiromantik gibt, dann auf dem Gebiete der Kunst. Die Hand eines bedeutenden Meisters ist stets so unverkennbar, daß auch das wenig geschulte Auge sie mit recht guter Treffsicherheit bestimmt, während der geübte Kenner wohl selten in Zweifel gerät, welche Handschrift er vor sich sieht, welche Physiognomie aus dem Kunstwerk ihn anspricht. So hängt schließlich zeichnerische Handschrift innerhalb eines Bildes und Eigenart eines Farbauftrages schon von der physiologischen Handbildung des Malers ab. Eine lange Hand mit schmalen Fingern aus zartem Handgelenk hervorstehend muß die Kohle und den Pinsel anders führen als eine kurzfingerige breite aus derbem Handgelenk hervorquellend. Und nicht nur von diesen Äußerlichkeiten hängt die zeichnerische Handschrift ab, sondern auch von der physischen Kraft, der Reaktions- und Innervations-

geschwindigkeit; ja man darf ungescheut sagen, daß etwa die Gangart eines Malers in der Art seines Kohlestrichs zum Ausdruck kommen muß, weil ja doch sicher ein katzenhaft sich bewegender Mensch einen anderen Strich zeichnet als ein bärenhafter. Die Wahrheit des Gesagten, die völlige Unmöglichkeit, Handschrift oder Physiognomie eines Meisters nachzuahmen, erhellt am deutlichsten angesichts der malerischen Kopie; es ist einfach unmöglich, ein Bild getreu zu kopieren. Das wird am einleuchtendsten in den seltenen Fällen, wo ein bedeutender Meister einmal den Versuch macht, einen anderen hervorragenden Maler zu kopieren. Wir besitzen ja derartige Dinge, so etwa die Kopie, die Andrea del Sarto nach einem Raffaelischen Porträt des Papstes Leo X. mit zwei Nepoten gemalt hat. So sorgsam und glänzend die Arbeit ist, sie ist doch sofort an der Farbgebung, die in diesem Falle an koloristischen Werten die Raffaelische sogar durchaus übertrifft, eindeutig zu erkennen, während von der Reinheit der zeichnerischen Linie, wie Raffael sie meistert, einiges verloren gegangen ist. Niemand, der nur einige Bilder von Raffael und Andrea gesehen hat, kann in Zweifel sein, wen er vor sich hat. Aus jedem Kunstwerk ist also, je bedeutender es ist, um so sicherer die Physiognomie seines Schöpfers zu erschauen. Der Meister und seine bedeutende Seele ist im Kunstwerk, und zwar gerade mit ihren wesentlichen Zügen gegenwärtig. Man wird vielleicht annehmen, daß hier mit dem Worte gegenwärtigsein ein unerhörter Mißbrauch getrieben werde, da ja anderwärts gesagt worden ist, daß in einem Porträt das Wesen des Abgebildeten gegenwärtig sei. Mancher wird vielleicht seine Logik zusammenrufen, um zu erklären, daß doch nur entweder der Abgebildete oder der Meister im Bildnis gegenwärtig sein könne, nicht aber beide auf einmal. Dem zum Trotz muß hier erklärt werden, daß dies eben doch so ist und daß eben dies zum Zauberwerk der Kunst gehört.

Man bemerkt hier einen der Gründe, weswegen ich immer darauf dringe, das Kunstwerk aus magischer Haltung heraus zu betrachten und nicht mit Aufgebot scharfsinnig logischer Analyse, die schließlich ja immer nur zu einer kleinen kataloghaften Bezettelung des Kunstwerkes, zu einem Oberflächen-

wissen davonführen kann. Wer in magisch empfänglicher Haltung vor einem Kunstwerk verharrt, wer es aus dem Menschheitsgedächtnis heraus betrachtet, aus der Haltung des Urmenschen heraus, die auch in uns kraft ernst zu nehmender Vererbung in allen ihren Wesenszügen gegenwärtig ist, dem wird dann wenigstens die Wahrheit nicht entgehen, daß aus jedem Bildnis mehr als eine Physiognomie uns anspricht, d. h. wesentlich darin gegenwärtig ist. Ein Bild ist eben essentiell mehrschichtig und mehrdeutig; es kommt ja nur darauf an, welche Schicht wir phänomenologisch ins Auge fassen. Z. B. sind in dem Bildnis der Monna Lisa gegenwärtig: einmal jene mittelmäßig interessante Frau, die dem Maler Modell gesessen hat, dann der gefährliche und katzenhafte Weibsdämon, der aus ihren vielbesungenen Mundwinkeln betörend und gefährlich lächelt, dann der faustische Magier Lionardo, der einmal Manns genug ist, um jene Frau nicht voreingenommen, also etwa so zu betrachten, wie die Augen einer Rivalin sie sehen würden, und der wiederum nicht einfach genug ist, um sie mit den Augen des Verliebten zu verkennen, der schließlich wie jedes Genie feminine Züge genug hat, um dieser Frau das tiefste Geheimnis ihrer Brust zu entreißen, das sie freiwillig sicher nicht und auch nicht in den ersten Sitzungen dem durchschauenden und wesenthüllenden Blick des Geisterbeschwörers preisgegeben hat. In Werken von weniger bedeutender Hand kann sogar diese Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit noch zunehmen, z. B. kann es einem an sich nicht unbedeutenden und liebenswürdigen Maler geschehen, daß er unter den Einfluß eines überragenderen gerät, oder, um es wiederum in der Sprache der Magie zu sagen, daß er ihm verfällt, von ihm fasziniert wird, in seine Hörigkeit gerät. Auf diese Weise entstehen die Bildnisse jener Maler, die niemals die Schule ihres Meisters hinter sich lassen; sie sind verurteilt, zeitlebens im Schatten des größeren zu wirken. Während Lionardo schon in dem ersten Bilde, an das er Hand legt, über seinen Lehrer Verrochio hinausgewachsen ist, bleibt manche sonst feine Begabung, die sich unter günstigeren Sternen verselbständigt haben würde, stets im Banne und Zauberkreise des großen Meisters gefangen, der ihn einmal allzu stark an-

gezogen hat. So sagt man etwa angesichts eines Altarwerkes von Luini zuerst: eine Madonna, dann oberitalienisches Modell, dann auf den dritten Blick ein Lionardo; dann verbessert man sich: eine gute Hand zweifellos, aber nicht groß genug für einen Lionardo, vielleicht ein Luini, sicher ein Lionardo-Schüler. Man sieht also, daß in den Rahmen des Bildes hinein eine an sich ziemlich gleichgültige kleine Italienerin von einem feinen Maler zweiten Ranges beschworen ist und daß ungerufen auch der überragende Genius des Meisters ersten Ranges unvertreibbar gegenwärtig ist. Sei dies nun befremdlich oder nicht, kein Mensch, der ernster und eindringlicher dieses Gemälde betrachtet, kann sich dem Eindruck entziehen, und keiner wird ein anderes kritisches Urteil darüber fällen.

In diesem Sinne kann man es ganz gut verstehen, daß ein Denker wie Heinrich Rickert von der Vollendlichkeit des Kunstwerkes spricht; d. h. ein solches Bildnis ist also endlich, so gewiß es schon durch einen Rahmen begrenzt ist, und unerschöpflich, sofern in seinem Zauberspiegel eine unabsehbare und unerschöpfliche Reihe von Physiognomien sichtbar wird, und zwar sind sie sichtbar für den nüchternen Menschen ebenso wie für den schwärmerischen. Man kann also diese Gegebenheiten ohne jeden falschen Überschwang darstellen. Ich habe hier nur wenige Beispiele aus der unerschöpflichen Fülle beliebig vieler anderer herausgegriffen; jedem, der die Dinge auch nur einigermaßen kennt, werden andere einfallen, so viel er nur wünschen kann, ohne daß die essentielle Einsicht dadurch vermehrt würde.

Ist in diesem Sinne die Form eines Bildes durch die individuelle und stets nur einmalige Hand des Meisters eindeutig gekennzeichnet, so auch durch den geschichtlichen Augenblick, da es Gestalt gewann. So paradox es scheint, die Zeit bestimmt die Form eines Werkes, innerhalb dessen selbst die Zeit nicht ernst genommen werden kann. Ist das Kunstwerk einmal vollendet, so ist das Wahrzeichen der Zeit, die Vergangenheit des Augenblicks aufgehoben. Gerade das Kunstwerk vermag zum Augenblick zu sagen: verweile doch, du bist so schön. So spricht aus jedem großen Kunstwerk allerdings die Vergangenheit, entkleidet aber der Vergänglichkeit. Im Angesicht eines großen Gebildes er-

schauen wir nicht nur die Eigenart des Meisters, wie seine Zeit sie bedingt, sondern auch alles, was in seinem geschichtlichen Augenblick groß, bedeutend und wesentlich ist. Wenn selbst die Zeiten der Vergangenheit ein Buch mit sieben Siegeln sind, so ist der künstlerische Genius der Magier, der es entsiegelt. Wir können sehr oft an tausend großen und kleinen Anzeichen erkennen, welcher Epoche, ja vielleicht welchem Jahre ein Kunstwerk angehört, und erschauen doch den Gehalt dieses Augenblicks so klar und übersichtlich, also ob eben die Bücher der Vergangenheit vor unseren Augen aufgeblättert würden.

Wenn man schließlich über den magischen Jäger und Beschwörer der Urzeiten mit so viel Zuversicht und ohne Gefahr allzu großen Irrtums sprechen kann, so deswegen, weil er uns in seinen Bildern gesagt hat, wer er war und welches seine großen Augenblicke waren. Die uns selbst scheinbar so fremde Wesenseigentümlichkeit der urmenschlichen Seele ist plötzlich vor unserem geistigen Auge heraufbeschworen. Wir sind heute durchaus keine Jägernaturen mehr, ja die Jagd hat fast aufgehört, ein ritterliches Treiben zu sein; denn unsere Waffen sind so furchtbar geworden, daß dem Bewaffneten von keinem Tier mehr Gefahr droht, und gefahrlose Jagd ist im Grunde ein Widerspruch in sich selbst. Stehen wir aber vor dem Jagdbilde des Urmenschen, so erwacht seine jägerische Seele, deren Witterungen und Begierden er uns übererbt hat; in seiner Kühnheit und in seiner Todesangst tritt der wilde Jäger der Urzeiten vor uns hin. Wenn wir etwa die Gebärde sehen, mit der ein Tier ganz früher Gemälde in die Knie bricht und den Kopf zurückwirft, wenn wir nur ein kleines Stück des Lanzenschafes noch erblicken, der zitternd in seiner Flanke steckt, so durchschauen wir die Not und Bedürftigkeit des frühen Jägers ebenso sonnenklar wie den Triumph und das Behagen seines Übermutes, mit dem er sich jauchzend und schreiend auf die niedergestürzte Beute wirft. Nur scheinbar ist er fern von uns und durch Jahrzehntausende von unserem Schicksal getrennt. Wir atmen sozusagen den wilden Geruch jener Raubszene ein mit derselben inbrünstigen Hungerissenheit, mit der wir vielleicht selbst ein Tier erbeuten würden, wenn eine außergewöhnliche Notlage, eine außer-

gewöhnliche Verschlagenheit in Wüste und Urwald uns nötigen würde, ausgehungert und halb verdurstet das warme Blut einer Jagdbeute in uns hineinzutrinken. Das unleugbare mystische Moment einer jeden Kunst zeigt sich also darin, daß sie höchst ernstlich die Vergangenheit in sich birgt.

Darüber hinaus überwindet das entscheidende Kunstwerk die Zeit in noch großartigerer Weise. Es ist bis zur Trivialität zitiert worden und bleibt doch zutreffend, daß der maßgebende Genius nur von wenigen seiner Zeitgenossen verstanden wird, weil er gerade in seinen überragenden Werken das Wesen zukünftiger Augenblicke vorwegnimmt. Daher ist es oft nicht eben der Tagesruhm, was ein Genius erbeutet. Sehr oft können wir in den Tagebüchern großer Künstler die durchaus nicht eitle, sondern nur einsichtige Notiz finden: in hundert Jahren wird man mich lesen oder hören oder würdigen. Solches Schicksal hat sich z. B. an der Hölderlinschen Lyrik erfüllt oder an den späten Werken Beethovens, von denen die Zeitgenossen nichts anderes zu sagen wußten als: jetzt ist er ganz verrückt geworden, oder: es fällt ihm halt gar nichts mehr ein. Gerade die hellenische Kunst ist ja erfüllt von sibyllinischen Prophetien aller Art. Daß z. B. die griechische Tragödie eine echte und nicht überspannte Anthroposophie enthält, daß sie ein Drama von der Schuld des Menschen und der Gnade der Gottheit ist, darin sind sich eigentlich alle Deuter dieses Kunstwerks einig, mögen sie nun selbst skeptisch oder gläubig sein. Und was will man schließlich zu den sibyllinischen Stellen im Werke Platons sagen, der ja stets ein künstlerischer Genius, wenn auch oft wider Willen, gewesen ist, etwa zu jenem berühmten Orakel im zweiten Buche der Republik, wo Platon von dem Schicksal des inkarnierten Gerechten spricht, der an dem Tisch der Sünder und der Verachteten ißt, vor das Gericht der Menschen geschleppt, gegeißelt und an ein Holz gehängt wird? So schwärmerisch dieser Hinweis klingen mag, so philologisch exakt kann doch diese Stelle belegt und zitiert werden; die präkursorischen Worte sind nun einmal nicht aus der Weltliteratur zu streichen. Die einzelnen Züge des geschilderten Gerichtsverfahrens sind genau betrachtet nicht einmal attisch, sondern hochrömisch.

In diesem Sinne darf man ohne Überschwang behaupten, daß ein großes Kunstwerk nicht nur Vergangenheit zu vergegenwärtigen vermag, sondern sogar die Zukunft beschwört. Aus all diesen Gründen nennt man nicht umsonst die große Kunst epochemachend und spricht man bezeichnender Weise von der Epoche des Parthenon oder der Epoche der Pyramiden. Wenn es richtig ist, daß die Geburt eines schönen Gebildes nicht nur von der schöpferischen Genialität eines Meisters, sondern eben von dem geschichtlichen Augenblick abhängt, so ist es drittens leicht auszumachen, bei welcher Gemeinschaft oder welcher Gesellschaft ein Kunstwerk Widerhall gefunden hat. Denn eben der Glaube einer Gemeinschaft und die Resonanz bei einer Gesellschaft oder die ausschließliche Würdigung durch anarchische Einzelindividuen entscheidet wiederum über den Stil des Werkes. Offensichtlich ist das Schicksal einer großen Schöpfung davon abhängig, ob man es für einen gemeinschaftlichen Glauben hinstellt oder nicht.

Die großen gothischen Kathedralen z. B. können nur in einem gläubigen Europa stehen. In diesem Falle ist der Kulturkreis weiter als etwa das Gebiet einer Nation oder einer Sprache. Zwar kann man die ursprünglich französische Form einer gothischen Kirche von der deutschen Stilart unterscheiden, allein man findet doch gothische Gebäude von der Hand französischer Meister auch im deutschen Osten beheimatet. Auch hier helfen logische Scheineinwände nichts; der Magdeburger Dom z. B. ist so magdeburgisch wie möglich, d. h. er hat an der Elbe seine Heimat, und doch braucht man ihn nicht allzu lange anzusehen, um zu bemerken, daß eine französische Meisterhand hier am Werke gewesen ist, denn z. B. seine Fassade ist durchaus horizontalistisch, also westlich und nicht vertikalistisch, also östlich konzipiert. Eine solche Kunst ist Gemeinschaftskunst und nicht Gesellschaftskunst, d. h. eine gothische Kathedrale ist ebenso gut für das armseligste und naive Mütterchen gebaut, wie vielleicht für einen erleuchteten, aszetischen und mystischen Heiligen, dessen Gedankenwelt der idealistischen Philosophie angehört.

Ebenso ist die attische Tragödie noch für das glaubende Athen geschrieben worden bis auf die euripideische, die eigentlich nur

der gebildeten Gesellschaft angehört. Selbst ein scheinbar so absolutes Kunstwerk wie die Shakespearesche Bühnendichtung verrät doch ganz deutlich, daß sie elisabethanisch ist; d. h. so groß sie auch sei, sie kann niemals in dem Sinne populär werden wie etwa ein Dom. Exoterische und esoterische Kunst läßt sich oft und ohne großen Müheaufwand unterscheiden; z. B. sehen wir in Altägypten eine Kunst der Hierarchie und des Hofes, also eine esoterische neben einer bürgerlich populären, und wir können sogar gelegentlich und haarscharf den Augenblick bezeichnen, wo eine Welle des bürgerlichen Stiles in die sonst so umhegten Gestade der hieratischen Hofkunst hinüberschlägt. Das geschieht in dem Augenblick, wo Amenophis IV. befiehlt, ihn und seinen Hof im exoterischen Stil darzustellen. Amenophis IV. huldigte nämlich auch der aufgeklärten Zauberflötenmaxime, ein Prinz sei auch nur ein Mensch, d. h. ein Pharao dürfe sich gehen lassen und man solle ihn eventuell porträtieren in dem Augenblick, wo seine Frau ihm mit einem goldenen Kamm durch seine stilisierten Haare fährt. Dieser politische Irrtum hat den Amenophis sein Königreich gekostet, womit denn auch der Übergang der exoterischen Kunst in die esoterische Sphäre beendet war.

In Zeitläuften, wo auch die Gesellschaft sich auflöst und nur die atomisierten Einzelnen übrig bleiben, wird schließlich die Kunst nur für den Kenner geschaffen, das Programm *l'art pour l'art* wird ausgerufen, und das Kunstwerk wird dementsprechend unzugänglich und nur vermittelbar, was natürlich eines Tages die Kunst selbst aufheben muß; denn die letzten Konsequenzen wären, daß ein Gemälde nur noch von seinem Maler gewürdigt werden kann und daß es in der Lyrik schließlich, scheffelisch gesagt, so zugeht: seinen Hausbedarf an Liedern schafft ein jeder heut' sich selber, statt der andern matt' Geleier sich in Goldschnitt einzukaufen.

Ist man einmal dessen inne geworden, daß die Gesellschaftsform einer Zeit den Stil ihrer Kunst bestimmt, so wird man sich nicht mehr wundern, daß man auch von einem Stil sprechen kann, der den Gehalt des Kunstwerkes durch eine symbolische Gebärde und allegorische Hindeutung vergegenwärtigt. Genau dies wird überall da der Fall sein, wo eine Gemeinschaft

oder Gesellschaft dieses Gehaltes magisch bedürftig ist; d. h. symbolische Kunst ist durchaus magisch gebunden. Hier wird wieder einmal der Unterschied deutlich, den wir früher zwischen magischer Bedürftigkeit, Gebundenheit und Dogmatik auf der einen Seite, magischer Haltung, Auffassung und Betrachtung auf der anderen Seite gemacht haben. Offenbar ist nämlich die rein symbolische Kunst an solche Zeiten magischer Bedürftigkeit gebunden. Allerdings gibt es große Epochen, die magisch bedürftig sind und deren Kunst infolgedessen symbolisch und allegorisch wirkt. Schon das Hellenentum ist nicht mehr magisch bedürftig, wohl aber noch magisch ergriffen, da sein an sich geläuterter Kultus mit tausend Erinnerungen an die magische Epoche erfüllt ist. Die Dämonen der magischen Zeit sind in der apollinischen Epoche etwa so gegenwärtig wie die Erinnyes in der Aischyleischen Oresteia als Gegenspiel, als überwundene Gestalt. Wenn auch diese magische Ergriffenheit schwindet, bleibt doch die unbedürftige magische Haltung und Betrachtung bestehen. Ohne sie zu würdigen, verfielen man unrettbar in die dürftigen und hohlen Ausdrücke von ästhetischer Illusion, von primären und sekundären Faktoren des ästhetischen Verhaltens, von Einfühlung einer Stimmung; kurz, man verfielen der unzureichenden Theoretik des 19. Jahrhunderts, das beginnt, aus dem Kunstwerk eine Kuriosität zu machen.

Mit alledem kann übrigens nicht gesagt werden, daß die magische Bedürftigkeit in einem Zeitalter vollständig schwinde, getilgt werden könne; denn ohne Aberglauben ist keine Epoche, wie denn z. B. die künstlerisch so bedeutende Renaissance voll okkulter Fratzen und voll Aberglaubens ist, ähnlich übrigens wie unsere Zeit, die sich meist nur keine Rechenschaft davon gibt, wie abergläubisch sie eigentlich ist. Solange aber jedes Automobil seine Mascotte und jedes Flugzeug sein Glückstierchen mit sich führt, soll man nicht behaupten, daß das 20. Jahrhundert dem Kultus der Tierdämonen entsagt habe. Es ist im Grunde ja auch verständlich, daß der Aberglaube in der Welt nie ganz erlöschen kann, weil auch seine Gestalten zu den unverlierbaren Erbgütern gehören, die der Urmensch uns ins Blut übererbt hat.

Es war überall da von Stil gesprochen worden, wo eine Epoche die Form des Kunstwerkes beeinflußt. In diesem Zusammenhang war sowohl von einem Stil der Gesellschaft oder der Gemeinschaft, des Kultus und der Kultur die Rede. Nur scheinbar in abweichender Bedeutung, in Wahrheit im selben Sinne darf von Materialstil, von Formstil, von Ausdrucksstil geredet werden. Denn welchen Gehalt ein Kunstwerk in seinen Formen zu ausdrucksvoller Gestalt beschwört, das hängt von dem Glauben einer Epoche, einer Gemeinschaft, einer Gesellschaft, eines Meisters ab. Solange z. B. eine Gemeinschaft der Kultur und des Kultus magisch gebunden ist, d. h. Essenz und Gehalt des Kunstwerkes überall in der umgebenden Welt, im äußeren Makrokosmos findet, statt sich in magischer Haltung darauf zu beschränken, diese Essenz und diesen Gehalt im Bannkreis des Kunstwirkens allein aufzuspüren, da und im Grunde nur da ist symbolischer Stil möglich. Eine solche Kunst hat kein Bedürfnis und keinen Stilwillen, sich expressionistisch zu geben. Der ägyptische Plastiker vermag zwar, wo er es gelegentlich will, einen Porträtkopf mit einem fast erschreckenden Ausdruck von Lebendigkeit und Durchgeistigung zu bilden, aber er verzichtet bei den monumentalen Ausmaßen, die ihm lieb sind, gern darauf; man kann ja nicht wohl eine expressionistische Sphinx bilden. Die mimischen und pantomimischen Gebärden, welche die ägyptische Plastik ausbildet, sind durch einen Stilwillen von hieratischer Strenge beschränkt, beschränkt weit mehr als etwa durch die Grenze technischer Virtuosität. Es besteht ja auch für den ägyptischen Künstler keinerlei Glaubensnotwendigkeit, den starken geistigen Gehalt, den er im Formgebilde einfangen will, kraft des Ausdrucks hervorbrechen zu lassen, da ihm die gern gesuchte Möglichkeit offen steht, in die von magischem Geheimnis und Gehalt erfüllte Welt durch ein Symbol hinüberzudeuten.

Wenn etwa die Weisheit des Pharao darstellerisch beschworen werden soll, so ist es nicht notwendig, dem Pharao eine besonders fein gemeißelte Stirn zu geben, die Scheitelwölbung zu überhöhen oder seine Brauen und Mundwinkel mit dem nervösen Spiel einer spiritualen Mimik zu verzerren, da ja seine

Weisheit vergegenwärtigt werden kann durch jene kleine Schlange, die aus der oberägyptischen Krone hervorzüngelt, sich über seiner Stirne wiegt. Eine derartige Symbolistik wirkt in der magischen Welt sinnig und großartig, innerhalb des mystischen Glaubens dagegen kann sie, virtuos erneuert, doch immer nur spielerisch und aufdringlich wirken. Es besteht zwischen echter und gekünstelter Symbolistik etwa der Abstand, der die geheimnisvollen Gottheiten der ägyptischen Höhlentempel von der Mascotte eines modernen Automobils scheidet. Eine Epoche, in der für Symbolismus kein Raum mehr ist, wird vielmehr den Gehalt, den sie darstellen will, kraft der expressionistischen Gebärde vergegenwärtigen, wie es z. B. die gothische Holzplastik mit ihrer ebenso innigen wie nervösen Mimik vermag. Dabei ist diese Holzplastik nicht weniger streng an die Form, d. h. an den Block oder an den Stamm gebunden wie die ganz andersartige ägyptische. Beide Kunstarten gebieten über einen Überschuß an geistigem Gehalt, die eine an magischem, die andere an mystischem, den die Form nur so eben in sich fassen und bewältigen kann, der die Form zu sprengen droht. Die große Hegelsche Ästhetik hat eben die Kunst magischen Gehalts und andeutender Gebärde symbolisch genannt, das entscheidende Merkmal mit Kraft hervorhebend. Die expressionistische Kunst, die kraft einer Übersteigerung des Gebärdenspiels die geistige Essenz in sich bannt, nennt sie romantisch und gibt mit dieser Deutung vielleicht die tiefste Auffassung des objektiv Romantischen, die gefunden werden kann.

Wo aber immer ein Künstler, bedrängt von der Übergewalt des geistigen Gehaltes und ganz gehorsam dem Gebot des Stilwillens sich in eine Gestaltung flüchtet, die um der reinen Form willen auf die Vergegenwärtigung von überlastendem Gehalt verzichtet, wo immer ein Kunstwerk nur so viel an bewältigtem Gehalt birgt, als seine Form fassen kann, ohne daß sie irgendwie in Gefahr ist, gesprengt zu werden, da nennt Hegel ein solches Kunstwerk klassisch.

Da die verschiedenen Kunstarten eine mehr oder weniger große Fülle von Gehalt spielend bewältigen können, so werden

die Zeitpunkte, zu denen eine Kunst ihre klassische Höhe erreicht, verschieden datiert sein. Versucht man die Künste in eine Reihe zu ordnen, die von der geringsten Fassungskraft für geistigen Gehalt bis zur höchsten aufsteigen, so wird man auf dieselbe Reihenfolge hinauskommen, der unsere Darstellung bisher gefolgt ist. Kein Wunder daher, wenn die ersten klassischen Werke, die eine Kultur hervorbringt, die architektonischen sind, während die letzten der Dichtung angehören. Kein Wunder wiederum, wenn die ganz monumentalen Werke der Architektur in der Frühzeit der Geschichte, die ganz monumentalen Dichtungen in ihrer Spätzeit zu finden sind. Verständlich ist es schließlich auch, daß in diesem Sinne frühe Kunstwerke dem Symbolismus am meisten Spielraum geben, während die späteren zum Romantizismus, zu metaphysischer Überbelastung neigen.

Das hindert nicht, daß innerhalb jeder Kunst symbolischer, klassischer und romantischer Stil deutlich von den anderen unterschieden werden können. War etwa die ägyptische Plastik symbolisch, die gotische romantisch überlastet, so ist die hellenische Bildhauerei klassisch, d. h. sie versucht keineswegs ihre Gestalten mehr zu beseelen und zu durchgeistigen, als notwendig ist, um sie zu beleben und zu bewegen. Man hat gelegentlich mit einer etwas hämischen Kritik darauf hingewiesen, daß die griechischen Epheben und die meisten Göttinnen ein wenig dummlisch seien, gerade als ob damit ein plastischer Nachteil bezeichnet sei. In Wahrheit sind die Griechen hier wieder einmal das instinktsichere Künstlervolk oder, wie Nietzsche es ausdrückt, oberflächlich aus Tiefe. Will man nämlich die Plastik mehr als die Griechen beseelen und durchgeistigen, dann gerät man in Gefahr, die Grenzen der Kunst zu überschreiten, die plastische Form zu sprengen. Das hat alle nachgriechische Plastik zum Teil mit außerordentlichem Können getan.

Ebenso wie romantische Architektur neigt romantisierte Plastik dazu, sich malerischer Mittel zu bedienen. So wie der Barock seine Kapitelle und Simse, seine sämtlichen Profile mehr überragen läßt, als es der architektonische Zweck gebietet, um damit malerische Licht- und Schattenwirkungen zu erreichen,

wie der Barock seine architektonische Form in perspektivisch kunstreiche Deckengemälde überführt, so liebt es die nachhellenische Plastik, die Oberfläche des Steines zu sensibilisieren, d. h. sie mit einem überaus kunstreichen Spiel von Schatten und Lichtern zu übergießen, die aus der gelassenen griechischen Gestalt die moderne nervöse umgestalten. Sagt man in diesem Zusammenhang nervös, so ist damit kein abfälliges Urteil gemeint, es handelt sich nicht um pathologische Analyse; sondern es ist nur die Tatsache ausgesprochen, daß die herrschende Seele, die hochentfaltete Geistigkeit einem nervöseren Leben gebietet. Die Mimik und Pantomimik des durchgeistigten Menschen ergießt sich nun nicht mehr gleichmäßig über die gesamte Oberfläche des Leibes. Die griechische Plastik spricht mit der ganzen Oberfläche ihrer Gestalt und da, wo sie bekleidet ist, noch mit jeder Falte des Gewandes. Der Ausdruck konzentriert sich nicht um die Augenbrauen, um die Mundwinkel und um die Fingerspitzen; daher Hellas eigentlich nicht eine Plastik und übrigens auch nicht eine Malerei des Hauptes und der Hände kennt. Der Stil aller nachhellenischen Plastik, schon der hellenistische, ist dadurch gefährdet, daß Haupt und Hände durchaus bevorzugt werden. Das geschieht selbst in einer Gestalt, wie es der David des Michelangelo ist; man braucht nur die Nervosität seines Muskelspiels und die bevorzugte Behandlung des Hauptes und der Hände zu betrachten, um von vornherein überzeugt zu sein, daß dies eine moderne und keine antike Plastik ist. Noch extremer wird solche Romantik in den Werken des bedeutenden Bildhauers Rodin sichtbar, der oft gänzlich darauf verzichtet, eine vollständige Gestalt zu geben, und der alles, was sein Stil sagen kann, manchmal in Trümmern ausdrückt, in irgendeiner nervös verkrampften Hand, die wie die moderne Seele vergeblich ins Leere greift, um da einen Strohalm von Anhalt zu finden, in Beinen, die mit unendlicher Anspannung im Grunde doch ziellos in die Weite schreiten, in Denkmälern, die wie der Balzac doch eigentlich nur aus Haupt und Gewand bestehen. In manchen Vollgestalten zerbricht Rodin die plastische Bindung an den Block geradezu absichtsvoll, um im Spiel der Lichter und Schatten völlig malerisch zu schaf-

fen. Eine andere seiner vollständigen plastischen Gestalten bricht unter dem Druck des nicht mehr bewältigten geistigen Gehaltes ebenso verzweifelt zusammen, wie die ruhige plastische Oberfläche sich in eine Summe von tausend kleinen und feinen Oberflächlichkeiten zersplittert. Die ganze Größe des Meisters zeigt sich darin, daß alle diese malerischen Fragmente als ein gelungenes Trotzdem dastehen; ein Wagnis ist dies, das wohl einmal gelingen kann und fast in allen übrigen Fällen sonst von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

Wenn das Gesagte zutrifft, dann muß auch jede Kunstepoche der Weltgeschichte von einer bestimmten Kunstart überherrscht sein, nach der die anderen, in solchem Augenblick untergeordneten Künste sich heimlich zu richten pflegen. In diesem Sinne ist Ägypten architektonisch überformt, Hellas plastisch, die Renaissance malerisch, die Barockzeit dichterisch. So lebt z. B. die griechische Malerei durchaus im Schatten der griechischen Plastik; es ist, als ob der Hellene nach plastischem Modell male. und manchmal so, als ob die beseelte Landschaft seiner Gedichte wiederum solchen Gemälden abgelauscht sei. Die Situation des berühmtesten Gedichtes der Sappho ist viel malerischer als die Landschaft irgendeines goethischen Gedichtes. Umgekehrt ist im 19. Jahrhundert die Malerei durchaus in der Gefahr gewesen, von der Dichtung her bestimmt zu sein, um dichterische Landschaft zu malen. Ist jemand malerischer Meister, so kann ihm auch hier ein Trotzdem gelingen, ein Trotzdem, womit z. B. auf die Dauer Stefan George über Meyer-Graefe in Sachen Böcklin triumphieren dürfte. Alle genannten Stilunterscheidungen lassen sich ersichtlich auf die magische Auffassung innerhalb einer großen Kultur zurückführen; denn solange die Seele magisch gebunden ist, wirkt sie sich im symbolistischen Stil aus; wo sie magisch ergriffen ist, da neigt sie zu klassischer Plastizität; wo sie die Kunst und nur die Kunst noch in magischer Haltung empfängt, da gestaltet und flüchtet sie in den romantisch übersättigten Stil. In diesem Sinne hat sich die deutsche Romantik durchaus nicht so zu Unrecht, wie es scheint, sogar auf den Goethe des zweiten Teils im Faust berufen können.

Es müßte demnach möglich sein, in jeder Kunstart nur zu verschiedenen Epochen symbolische, klassische und romantische Züge aufzuweisen; uns kann hier nicht an der Langeweile der Vollständigkeit liegen. Kennzeichnende Beispiele lassen sich genug anführen, sie leuchten am besten ein, wo dieselbe Kunst dasselbe Darstellungsziel einmal auf symbolistische, einmal auf romantische Weise sucht. Wenn z. B. die symbolistische Kunst sagen will, die Tempeldecke schwebt, d. h. sie ist ein Himmel, so legt sie die Decke, man entsinnt sich, auf Lotoskapitelle, in Wirklichkeit wird das Lotoskapitell im Stein nämlich von der vollen Last der Decke gedrückt; nur in symbolischer Sprache sagt es: hier ist ein Wunder und ein Zauber, siehe, ich bin nicht zerdrückt. Die gothische Kathedrale will denselben Eindruck erwecken, ohne daß ihrer Glaubensgemeinschaft symbolische Darstellungsmittel zur Verfügung stehen. Wenn also im Innern des Domes das Gewölbe für das Auge schweben soll, so kann es nicht genügen, es auf Blumenkapitellen ruhen zu lassen, ebensowenig wie es genügen kann, es mit Sternen auf blauem Grunde zu bemalen, sondern da die magische Haltung sich ja auf die Empfänglichkeit dem Kunstwerk gegenüber beschränkt, muß der Eindruck des Schwebenden mit architektonischen Mitteln allein erreicht werden; d. h. die Dienste, die Pfeilerbündel müssen so zart gefügt sein, daß sie nur einen Teil der Gewölbelaast tragen können, eben dadurch entsteht der Eindruck, das Gewölbe schwebt. Die anderen Komponenten des Gewölbes müssen auf andere Stützen abgeleitet werden, und dieses leistet der gothische Romantizismus ja in der Tat, indem er diese Kräfte durch das System seiner Schwibbogen und Phialen auf die Strebebögen überträgt.

Damit man nicht meine, daß die fundamentalen Unterschiede zwischen symbolistischem, klassischem und romantischem Stil nur aus Architektur, Plastik und Malerei belegt werden können, mag schließlich noch an die Geschichte der Musik erinnert werden. So gestaltet die magisch gebundene Seele ein suggestiv beschwörendes und bannendes Melos, das aus dem Flötenspiel des Schlangenbändigers entwickelt zu sein scheint. Man braucht nur einem fernöstlichen Orchester zu lauschen, um selbst in

den Bann dieser außerordentlich faszinierenden und suggestiven, dieser magischen Melodik zu geraten. Aber auch im nahen Westen können wir solche Unterschiede finden, da jedem, der Ohr hat, der Unterschied einer geisthaltigen und einer übergeistigten, einer romantisch überlasteten und gefährdeten Formgebung hörbar ist. Man braucht nur etwa die absolute Musik Bachs mit der absoluten Musik Beethovens zu vergleichen, um den Stilunterschied zu spüren. Kein Zufall ist es daher, daß eine romantische Epoche, innerhalb deren die Not der Übergeistigung die musikalische Form gerade noch nicht zerbrochen hatte, Beethoven als klassisch, Bach aber als leer empfunden hat, während für unser Ohr heute Beethoven der Gewaltigste und Subjektivste ist, während unsere Sehnsucht aus einer skeptischen, anarchistischen und nur zivilisierten Atmosphäre in die Epoche einer ungesprengten, weil unüberlasteten Kultur zurückdrängt. Derselbe Zug des zerrissenen Herzens, der Reger dazu bewegt hat, seine erschütternden Variationen über ein Mozartsches Thema zu schreiben, bewegt die Gegenwart, in Bach den Höhepunkt der ungefährdeten absoluten Musik zu sehen.

Wie sehr die Unterschiede des Stils schließlich von der seelischen Grundhaltung, von Glauben oder von Zweifel abhängen, das erhellt am eindringlichsten, wenn man, selten genug, Gelegenheit hat, zwei Kunstwerke miteinander zu vergleichen, denen das gleiche Ereignis, das gleiche Motiv, die gleichen Gestalten, ja die gleichen Szenen, einzelnen Situationen und Regieanweisungen zugrundeliegen. Das kann z. B. geschehen, wenn man das Cypriandrama des Calderon neben den Goethischen Faust stellt. Ich wies schon früher auf den eben skizzierten Parallelismus der Einzelheiten hin; dennoch ist der Stil beider Werke ganz verschieden, denn bei Calderon beruht die letzte Einheit des Werkes auf der Einheit des metaphysischen Hintergrundes, bei Goethe aber durchaus, und wie ihm selbst deutlich war, lediglich auf der Einheit der Charaktere. Der metaphysische Hintergrund des Calderonschen Werkes ist in jeder Szene durchaus wandellos der gleiche, während jede Goethische Szene von ganz anderem metaphysischem Licht erfüllt ist. Bald

ist es wie im Prolog im Himmel ein alttestamentarischer Hintergrund, bald ist es wie in der Schlußapothese ein quattrocristischer katholischer Himmel, der sich über der Bühne wölbt. Manche Szene stellt fast den Himmel des Prologs vollkommen in Frage, und die Welt, in der wir uns bewegen, ist die des Plotin oder eigentlich die des Paracelsus und des Marsilio Ficino. Mephisto ist manchmal der Satan, Gott manchmal der Erdgeist, d. h. das Bild ist bald altchristlich, bald gnostisch gefärbt. Diese fortwährende Umstimmung der Szenerie bestimmt wie verständlich den Stil des Werkes ganz durchgreifend; es ist erklärlich nur aus der skeptischen Haltung Goethes, der bald die Herrlichkeit der Bibel preist, bald sich für einen dezidierten Nichtchristen erklärt, aus der skeptischen Schau des dichterischen Augenblicks.

Begreiflich ist es bei dieser Stillage, daß der in seiner Wortgebung großartige Schluß des II. Teiles, der Fausts Begnadigung bringt, im Sinne der Unglaublichkeit theatralisch wirkt. Kurz zuvor wird Tor genannt, wer sich hinter Wolken seinesgleichen dichtet. In einer Feuerbachischen Welt ist keine Gnade denkbar; und plötzlich umgibt uns die Glorie aller Heiligen. Calderons Werk aber ist nirgend überzeugender als eben in des Magiers Begnadigung. So tief wurzelt der Stil eines Meisters, einer Epoche, einer Kultur in deren Glauben.

Eben das muß man erfaßt haben, ehe man die Fundamente der Schönheit erkennt.

Schönheit

In diesem Augenblick wird es wieder deutlich werden und begründet erscheinen, weshalb ich es zu Anfang abgelehnt habe, mit irgendeiner noch so wohlgebauten, logisch vielleicht befriedigenden Definition von Schönheit aufzuwarten. Es dürfte am Tage liegen, daß die Schönheit nicht als die Summe oder Resultante irgendwelcher Stilkomponenten zu demonstrieren ist, und das, was Schönheit sei, auch nicht durch eine entleerende Begriffsabstraktion aus allen verschiedenen Kunstarten gewonnen werden könnte. Vielmehr scheint sie ein Gegenstand ganz anderer Art, ein Gegenstand von eigentümlicher Einfachheit zu sein, den zu erschauen durchaus nicht Sache subjektiven Beliebens und eigenwilliger Geschmäclerei sein kann. Die Schönheit ist nämlich keine Eigenschaft des Kunstwerkes, keine Qualität, die als Akzidenz irgendeiner Gebildesubstanz vorkommt, sondern die Schönheit ist ein einfacher und als solcher nicht zu analysierender Wert, der nur mit einem einzigen Akte, der Werterschauung, hingenommen werden kann. Der Irrtum des Wertintuitionismus beruht lediglich darauf, daß man glaubt, man könne diesen Wert der Schönheit so ohne weiteres erfassen und womöglich an seinen Ort in der Wertordnung hinstellen, ehe man durch sorgsames und diskursives, durch Schritt für Schritt sich redlich mühendes Denken einer ganz anderen Ordnung habhaft geworden wäre, nämlich der Güterordnung, innerhalb deren ganz allein das einzelne Kunstwerk seinen Wert finden kann.

Die Dinge liegen nämlich so: das Kunstwerk ist das Gut; welcher Wert aber auf einem Gute beruhen kann, wird man erst erschauen, nachdem man verständigerweise erkannt hat, innerhalb welcher Güterordnung, innerhalb welches Sachverhaltenskreises ein solches Gut steht, und diese Güterordnung auf dem ästhetischen Gebiete nennt man eben den Stil.

Es muß auffallen, daß man, solange von den Kunstarten und vom Kunststil gesprochen worden ist, niemals der Schönheit gedacht hat. Der übliche Versuch ist unterblieben, die Schönheit als eine Eigenschaft echten Materials oder ebenmäßiger Formen oder sieghaften Ausdrucks zu erklären. Unterblieben ist dieser Versuch, weil er aussichtslos ist; denn die Schönheit ist keine Eigenschaft eines Kunstgutes, ist — nicht selbst ein Formmoment und keine Resultante aus Stileigentümlichkeiten, sondern wenn Schönheit etwas ist, dann ist sie der Wert, der auf einem Kunstgute beruht. Wie ausführlich man auch ein Kunstgut charakterisieren möge, wie sorgsam und diskursiv man eine Stilordnung beschreiben möge, stets bleibt der auf einem Kunstgute innerhalb einer ästhetischen Ordnung beruhende Wert etwas Letztes, Einfaches und Unableitbares. Der Wert, der auf einem Kunstgute beruht, ist eine transzendente Sacheigenschaft, als solche einer Definition nicht fähig. Ebenso wie das Sein, das Gut, ist der Wert Gegenstand eines höchsten und infolgedessen undefiniblen Begriffs. So auch die Schönheit.

Man hat stets eigentlich Verzicht darauf geleistet, sie zu definieren. Selbst die subtilste philosophische Begriffswissenschaft macht über sie nur einfache hinweisende Angaben, wie sie die schlagfertige Ausdrucksweise einfacher Menschen aus altem Kulturvolk auch zu finden weiß. Wenn eine alte Frau aus Capri einem deutschen Maler auf die Frage, was denn eigentlich schön sei, zur Antwort gab, es sei eben das, was die Augen überrede, so hat sie damit in ihrer Naivität genau das gesagt, was Thomas von Aquin so ausdrückt: *pulchrum est quod visum placet*. Es versteht sich, daß ein solches *Placet*, wie es Thomas hier erteilt, keineswegs aus der Angeregtheit eines behaglichen Privatwohlgefallens entstammt und mit der Geste des Liebhabers gewährt oder versagt werden könnte. Vielmehr ist an eine notwendige und allgemeine syngkatathetische Zustimmung gedacht, wie der objektive Wert sie erfordert.

Das schließt nicht aus, daß es beim Kunstfreunde Auswahlrichtungen und Liebhaberei genug geben kann, wenn er nur nicht die Schönheit solcher Kunstwerke, an denen ihm privat weniger liegt, unnötigerweise herabgewürdigt hat. Auch hier

wird es darauf ankommen, schon für die vorläufige Witterung des Objektwertes nicht private Oberflächengefühle, Triebe und Instinkte in Anspruch zu nehmen, sondern die alten, übererbten, wesentlich gleichbleibenden, in die Richtung des Objektwertes entdeckend deutenden Kompaßimpulse ursprünglichen Spürsinns. Sofern die subjektive Lust in Frage kommt, ist sie hier nicht als zuständige Emotion im Spiel, sondern sie kommt als intentionale Lust, wie etwa als Sehnsuchtswohlgefallen oder nach geborgenem Werte als eine Art von stillem Getrostsein angesichts der Schönheit in Frage.

Bleibt nur noch zu erforschen, was es denn mit jener Intention, die in sehnsüchtigem Wohlgefallen mitgegeben ist, phänomenologisch auf sich habe. Hierbei muß sofort auffallen, daß der eigentliche Kunstfreund sich um die Wesensanalyse, dieser auf die Schönheit gerichteten Intention, praktisch verzweifelt wenig kümmert. Je empfänglicher jemand sich an einem Kunstwerke freut, um so weniger forscht er, weder diskursiv noch intuitiv, nach der Schönheit als einem letzten Werte, nach ihrem Ursprung, nach ihren Fundamenten. Auch der schöpferische Genius ist bei seinem Werke wohl hintergründlich vom Werte der Schönheit bestimmt, jedoch mit seiner bewußten Aufmerksamkeit keineswegs sonderlich auf sie gerichtet; dies alles so sehr, daß man fast zu behaupten versucht ist, der Schönheitswert sei ein Forschungsgegenstand, der außerhalb der Ästhetik höchstens der Werttheorie angehöre. Man wird beinahe das Richtige treffen, wenn man sagt, daß der ästhetisch Ergriffene sich um das wohlgelungene Gebilde und nur der philosophisch Besonnene sich um die Schönheit kümmere.

Die Kunstkritik des ästhetisch ergriffenen Kenners verschmäht daher meistens den Ausdruck: dieses Werk ist schön, schon weil eine solche Wendung eine weitere Analyse gar nicht gestattet, er wählt statt dessen mit Vorliebe solche Ausdrücke, wie: dies Werk ist gekonnt, oder: saftig gemalt, oder wie die kritische Konvention sich sonst ausdrücken mag. Daher denn die philosophische Betrachtung in diesem Kapitel stets etwas Abstrakteres, Spannenderes und Kunstfremdes bekommt, wobei sie der magischen und analogischen Sphäre, in der wir uns

bisher bewegten, fast ganz entrückt wird. Diese philosophische Erforschung des Schönheitswertes kann sich freilich nicht mit jener Witterung und Ästimation des Wertes begnügen, mit dem der sichere Spürsinn des Kunstempfänglichen, so übel beraten nicht, vorlieb nimmt. Sicher ist freilich, daß es keine praktische Werteinsicht geben kann ohne den Trieb zum Werte, der schon in dem magischen Bedürfnis nach Form sich gebieterisch ankündigt, ohne das instinktive Willensmoment der Neigung zum Gebilde (der bis ins Blut gehenden Ergriffenheit durch das Kunstwerk), ohne die intentionale Lust zur Gestalt (die als sehnsüchtige Sympathie vor der Erfüllung durch die Gegenwart eines Werkes sogar überwiegend mit zuständlicher Unlust erfüllt ist), ohne die naive und vorintellektuelle Schätzung. Allein auf der anderen Seite ist ebenso gewiß, daß ein sicheres Werturteil über schöne Gebilde auf dieser Grundlage nicht zustandekommt; denn stets ist die Wertwitterung eigensinnig genug, sich auf die durch eine jeweilige Epoche gegebene Stilordnung zu beschränken, unzutreffende Werturteile über alle Kunstgüter zu fällen, die sich solcher Stilgebung weder fügen können, noch wollen, noch sollen. Es ist gewiß etwas Großes um die sichere, einfache und durchdringende Intuition des Wertes in seiner Selbstgegebenheit; allein diese kann nie sicher verbürgt sein, es sei denn eine rationale und diskursive Erkenntnis zwar nicht des Wertes, aber der Wertfundamente vorangegangen.

Diese Güter, deren rationale Erkenntnis nicht nur möglich, sondern geboten ist, sind die Kunstwerke, denen sich unsere Betrachtung auf eine, wenn auch dem ersten Blick nach fernliegende, so doch vernünftige Weise genähert hat. Dabei freilich müßte erhellen, daß man unmöglich eindeutig auf ein Kunstwerk, es möge nun eine Säule, eine Statue oder ein Gemälde sein, den Wert der Schönheit legen kann, ehe man sich nicht vergewissert hat, innerhalb welcher Stilordnung das Kunstwerk steht. Daß dem so ist, kann weiter nicht überraschen, auch auf anderem Gebiete der Werteinsicht gilt ja ein gleiches. Ebenso unbeantwortbar wie die Frage, ob eine dorische Säule an sich schön ist, wäre die andere, was ein Goldstück wert sei;

ehe man den Wirtschaftswert des Goldstückes bestimmt, muß man sich doch wohl der Wirtschaftsordnung vergewissern, innerhalb deren es ein preiswürdiges Gut sein soll. Daß sein Wert in der naturalistischen Landwirtschaft der Erzväter ein anderer ist als im liberalen Kapitalismus vom Ende des 19. Jahrhunderts bedarf wohl kaum einer eingehenden Begründung. Der Wert eines Gutes ist eben niemals durch dessen primäre oder sekundäre Dingeigenschaft bestimmt, sondern stets nur durch den Sachverhaltskreis einer Güterordnung. Was nun für den Wirtschaftswert die Wirtschaftsordnung, für den Edelwert die Lebensordnung, das ist für den Kunstwert der Schönheit nur die Stilordnung. Es hat keinen Sinn, zu fragen, ob eine gedrehte Säule schön sei oder nicht; sie kann außerordentlich häßlich in einem jonischen Tempel, außerordentlich schön an einem barocken Altar sein.

Beliebig viel überflüssiger Streit würde aus der Kunstkritik entschwenden, wenn man sich erst einmal über die Qualität einigen wollte, die einem Werke innerhalb einer Stilordnung unvermeidlich zukommen oder fehlen müsse, wenn man darauf verzichten wollte, was für die eine Güterordnung gilt, von einer anderen Ordnung zu verlangen. Je diskursiver und rationaler die Beschaffenheit des Gutes, d. h. des Kunstwerkes und der Güterordnung, innerhalb der es steht, erkannt worden ist, um so vollkommener und unbeirrbarer wird die auf den Wert gerichtete Intuition den Wert der Schönheit selbst, der auf dem Kunstwerk ruht, erblicken. Vielleicht wird in einem solchen Augenblick auch das einzigartige und innige Aktgefüge deutlich werden, welches als Wertensakt den erfüllenden Wert selbst intendiert.

Auch in der einfachsten und einheitlichsten Wertintuition steckt nämlich erstens als Triebkraft die Lust zur Schau, sie ist umhüllt von einem Mantel sympathischen Gefühls, d. h. die jeweilige individuelle Nuance des Schönheitswertes an einem Kunstwerk ist erfühlenswert. Dieser Gefühlsmantel umschließt einen volitionalen Kern, d. h. der Wert der Schönheit kann nicht aufhören, Ziel eines sehnsüchtigen Willensverlangens zu sein, die Schönheit ist als Ziel begehrenswert, und schließlich muß diese

Intuition eine intellektive „Seele“ haben, wenn man „Seele“ in diesem Fall so verstehen will, wie der ziel- und treffsichere Schütze von der Seele seiner Waffe spricht. Denn ohne diese intellektive Seele des Wertensaktes würde er ja blind sein, keine Einsicht geben können; wo nämlich, sei es im Gefühl, sei es im zielgerichteten Willen, eine Intention bemerkbar wird, da ist sie schließlich intellektive Intention.

So gewiß die letzte Werteinsicht, auch die Einsicht in den Wert der Schönheit, ein einfacher, nicht diskursiver, wenngleich auf die diskursive Erkenntnis von Gut und Güterordnung fundierter Akt ist, der also intuitiv genannt werden kann, so gewiß ist doch diese Schau intellektuale Anschauung, um an Schelling zu erinnern, der für den Fall der Werteinsicht wenigstens durchaus nicht im Unrecht zu sein scheint. Dabei ist es vielleicht billig, anzumerken, daß die vollkommene Werteinsicht auch nur einem vollkommenen Wesen möglich wäre und daß wir endlichen und diesseitigen Intelligenzen uns schon mit einem Ebenbilde dieser Schau begnügen müssen.

Fragt man in diesem Zusammenhange nach der eigentümlichen Stellung des Kunstgutes im Gegenstandsbereich der sonstigen Güter, so wird man genötigt sein, über die sonst werttheoretisch so wichtige Scheidung der Gegenstände in Person und Sache hinauszugehen, indem man von den Personen im Sinne Sterns einmal die Lebewesen und zweitens die Gebilde lostrennt. Die Gebilde nämlich sind weder Sache, d. h. einheitlose Aggregate, noch sind sie Personen, d. h. Rechtswesen mit Vernunftbegabung; zwar kommt ihnen eine universitas multiplex zu, dennoch gehören sie nicht zu den lebendigen. Somit hat das Gebilde unter den Gegenständen, die Güter sein können — und Gegenstand und Gut sind ja Wechselbegriffe —, eine eigentümliche und hinreichend bestimmte Sonderstellung, wobei vielleicht noch anzumerken bleibt, daß auch die Zeichen, sofern sie realisiert sind, soeben noch mit unter die Gebilde gerechnet werden können. Über die ästhetische Ordnung, d. h. über den Stil ist ja ganz ausführlich gehandelt worden; es wird sonach ohne weiteres verständlich sein, daß man mit ganz gutem Sinn von einer Materialschönheit, einer Formschönheit, einer Ausdrucksschön-

heit geredet hat, während man auf der anderen Seite auch von magischer, symbolischer, klassischer und romantischer Schönheit sprechen darf, eben je nach der Stilordnung, innerhalb deren ein Gut steht. Demnach wäre es nicht einmal allzu gewagt, von einer Wertnuance raffaelischer oder lionardesker Schönheit zu sprechen, wenngleich dies nicht üblich ist, der Ausdruck auch nicht anspruchsvoll durchgesetzt zu werden braucht.

Will man noch fragen, auf welchen letzten Grundlagen oder Gütereigenschaften der Schönheitswert eigentlich beruhe, so wird man auf jene Sachverhaltseigenschaften zu weisen haben, die eben einem Gute nur innerhalb einer Güterordnung zukommen können. Denkt man etwa an den Nutzwert von Nutzgütern, so besitzt ein Stuhl eine Reihe von Eigenschaften, die ihm primär oder sekundär zukommen; er hat z. B. eine Dichte, ein spezifisches Gewicht, eine Härte, er hat andererseits eine bestimmte Farbe und Gestalt; für seinen Nutzwert ist dies alles nicht so maßgebend wie der Sachverhalt, daß man sich darauf setzen kann. Es ist eine Eigenschaft, die dem Stuhl nicht als Sache, sondern in dem Sachverhaltskreise erst zukommt, in den etwa der sitzwillige Mensch gehört. So kommt es denn auch beim Kunstwerk, sofern es Gut oder Wertfundament ist, nicht auf das Gewicht des Marmors, nicht auf seine lichtbrechenden Eigenschaften, sondern auf alle jene Sachverhaltseigenschaften oder tertiären Valente an, die erst innerhalb der Stilordnung dem Gute zukommen und sich je nach der Einfachheit und Größe oder Leichtbeweglichkeit, der eigentümlichen Verknüpfung von Schicksalen, Eigenwesen und Ideen etwa als erhaben oder anmutig oder niedlich oder lieblich oder zierlich oder schließlich als tragisch oder komisch zeigen werden. Diese letzten diskursiv zu ermittelnden Sachverhaltseigenschaften des Kunstgutes innerhalb der Stilordnung sind die eigentlichen Stützpunkte, auf denen das eigentümliche, unableitbare, andersartige Wesen des Wertes als solchen beruht.

Wenn erst gesagt wurde, daß der Wert der Schönheit vorzüglich auf dem Gebilde als seinem Gute ruhe, daß also eine durchaus adäquate Korrelation zwischen dem Wert der Schönheit und dem Gut des Gebildes bestehe, so ist damit natürlich nicht be-

hauptet, daß es dem Wert der Schönheit an jener Grundeigenschaft aller Werte fehle, auszustrahlen, zu fundieren, übertragen zu werden. Aber nur das Gebilde ist um seiner selbst willen schön oder besitzt einen Selbstwert der Schönheit. Darüber hinaus hat allerdings der Mensch als leibseelische und besonnen-sinnliche Person eine Intimität zur Schönheit. Der Mensch ist nicht nur seinem Leibe nach z. B. plastischer Kanon, sondern auch dasjenige Lebewesen, durch dessen Haut und durch dessen Auge das beseelte Innere sieghaft hindurchschimmert. Man kann sagen, daß die menschliche Person trotz ihrer gar nicht zu verbergenden ästhetischen Mängel, trotz ihrer Bedürftigkeit und mangelnden Selbstgenugsamkeit die Schönheit zu Lehen haben kann. Allein die Schönheit bleibt hier Lehenswert und nicht Selbstwert. Weiter hat auch das tierische und pflanzliche, kurz das nicht personale Lebewesen Anteil an der Schönheit, sofern es sich dienender Weise in eine Stilordnung einfügt. Und endlich ergießt sich ein letzter wenngleich schon schwächer gewordener Schimmer von Schönheit auch auf die nützlichen Sachen, die etwa das Kunstgewerbe hervorbringt.

Selbst unter den geltenden Gegenständen, z. B. in den konsequenten Beweisen, kann man noch eine Spur von Schönheit finden. So unterscheidet z. B. der Mathematiker unter mehreren gleich richtigen und gleich zwingenden Beweisen den schönen, der nicht nur richtig, sondern auch übersichtlich, nicht nur überzeugend, sondern auch wohlgeordnet ist. Er nennt ihn gewöhnlich den eleganten Beweis; die Eleganz ist in diesem Falle eben die Sachverhaltseigenschaft, worauf wie sonst etwa auf der Anmut ein Schönheitswert beruht. In diesem Falle ist es ein Strahlwert der Schönheit, um einen auch sonst gern gebrauchten Ausdruck zu wählen.

Hatten wir vorhin zwischen dem Schönheitswert eines Kunstwerkes und dem Liebhaberwert unterschieden, so war dies in der Absicht geschehen, den objektiven Wert der Schönheit über die bloßen Vorzüge der subjektiven und relativen Annehmlichkeit hinaus zu verbürgen; wenn aber auch der Kunstwert nicht subjektiv ist, so geht doch daraus, daß er ein objektiver Wert ist (ein Wert, den man auf dem Gegenstande beruhen lassen muß,

Gestaltung

Bisher ist mit einer strengen Ausschließlichkeit von dem Kunstwerk die Rede gewesen, und nicht ohne Überlegung ist auf eigentliche psychologische Analysen verzichtet worden. Die psychologische Fragestellung an den Anfang ästhetischer Betrachtungen zu stellen, ist außerordentlich gefährlich, weil der Anschein erweckt werden könnte, daß gewisse private Akte des oberflächlichen seelischen Alltagslebens, dem vom Kunstwerk ausgehenden Reize zugewandt, ihm die für seine schöne Gestalt ausschlaggebenden und werttragenden Eigenschaften auferlegen. Wie wenig mit einer solchen Theorie ernst gemacht werden kann, ließ sich beispielsweise angesichts des musikalischen Kunstwerks ersehen, wo durchaus die Meinung abgelehnt werden mußte, daß irgendwelche privaten Stimmungskomplexe aus dem oberflächlich bewußten psychischen Erlebnisinhalt in die Tonwelt eingeführt werden dürften; vielmehr scheint eine solche Haltung das Kunstwerk geradenwegs zu zerstören. Von Anfang an mit einer psychologischen Fragestellung an das Kunstwerk herangehen, das heißt eine Anzahl von schiefen Fragen stellen, heißt Probleme da sehen, wo höchstens sehr nebensächliche vorhanden sind, heißt Probleme übersehen, an denen etwas gelegen ist.

So bringt es z. B. der Psychologismus fertig, aus der sehr beiläufigen Frage, ob das Kunstwerk uns in Illusionen verstricke, ein grundlegendes Problem zu machen. Dabei ist es für die Beurteilung von Gemälden ganz außerordentlich nebensächlich, ob einmal ein Spatz versucht wird, an einer gemalten Traube zu picken, oder ob Fritzchen im Theater Hilfe schreit, wenn innerhalb der dramatischen Handlung ein Haus in Brand gerät. Daß in Spatzenhirnen und bei kleinen Kindern Illusionen entstehen, ist ja unbezweifelbar, aber ebenso sicher ist, daß diese nicht das Kunstwerk, sondern irgendein Surrogat vor

sich haben. Mit einer Illusionentheorie kann ich vielleicht das Phänomen des Panoptikums deuten, schließlich aber nicht das plastische Kunstwerk. Während ich einer dramatischen Handlung hingerissen folge, gerät mein Unterscheidungsvermögen durchaus nicht ins Spiel, will sagen meine Fähigkeit, zwischen Hamlet und Herrn Kainz zu unterscheiden, wird keineswegs beansprucht. Da auf keine Weise in Frage kommt, ob Herr Kainz wirklich Hamlet ist oder nicht, so kann diese Frage auch nicht beantwortet werden, weder mit ja noch mit nein. Im Kunstempfänglichen selbst fehlt jedes illusionäre Fundament, auf dem diese Fragestellung überhaupt ruhen könnte.

Ebenso wie mit der Einfühlung meiner Gefühle und meinen vermeintlichen Täuschungen über die Wirklichkeit des Kunstgegebenen steht es mit der Behauptung, daß ich das Kunstwerk in irgendwelchen Nebel von assoziativ herbeigelockten Apperzeptionsmassen einhülle. Freilich gibt es das nebensächliche Problem, wie weit sogenannte ästhetische Bildung mich befähige, auf den ersten Blick einer Stilart gerecht zu werden; allein auch diese Frage ist für die Beurteilung des schönen Gebildes an sich recht nebensächlich. Um also nicht von vornherein mit außerästhetischen Problemstellungen dem Kunstwerk zu nahe zu treten, war auf die psychologische Analyse methodisch verzichtet worden. Dennoch konnte nicht verborgen bleiben, daß jedes Kunstwerk mehr sogar als irgendein Gegenstand der zivilisierten Umgebung in engster Korrelation zu dem Menschen als dem Gestalter, dem Kenner und dem Kunstfreunde stehe.

Das Kunstwerk ist nicht Gebilde für sich, was streng genommen sogar einen Widerspruch in sich schließt, sondern es ist Gebilde für mich, nämlich, wie wir sagen, für den Urmenschen in mir. Der ursprüngliche Mensch, mit dem ich wesenseins bin, gestaltet und erschaut das Gebilde, nur ist das Verhältnis nicht so, wie der Psychologist es deutet, daß mir ein an sich fremdes oder entfremdetes Gebilde gegenübersteht, welches ich nun mit meinen subjektiven Funktionen umspanne; sondern das Entscheidende ist wohl dies, daß jene scharfe Grenze, die der Psychologist zwischen dem schönen Gebilde und dem ästheti-

schen Subjekt zu ziehen sich bemüht, durchaus nicht existiert. Die Aufgabe ist vielmehr, aus dieser zivilisierten Welt, die so sorgsam den inneren Bereich von der äußeren Umgebung geschieden hat, in die Welt des Urmenschen zu fliehen, wo eben psychische und physische Welt ungeschieden zusammenhängen und nur sehr gelegentlich, sehr unbestimmt und sehr vorübergehend voneinander getrennt werden; wobei besonders dem Kunstwerk gegenüber auf jede Scheidung zwischen drinnen und draußen verzichtet wird. Das Gebilde steht da in seiner ihm wesentlichen Selbstgenugsamkeit und ist doch als Gebilde so sehr mein in meinen Augen, wie kein Gegenstand in der Welt sonst. Ja, man kann daher ohne Scheu ableiten, daß ein großes Kunstwerk niemals in Privatbesitz übergehen kann, sondern jedem erschlossenen Betrachter ebenso eigentümlich angehört wie dem zufälligen Käufer und treuhändigen Verwahrer. Das geht soweit, man erinnert sich, daß nicht einmal ein Liebeslied der Adressatin privatim gehört. Die Frage: was ist drinnen, was ist draußen, geht angesichts des Kunstwerkes verloren. Es kann dem Kundigen keineswegs verborgen sein, daß diese Betrachtungsweise, die dem vorzivilisatorischen Zustande gemäß ist, ganz ausgesprochen die Goethes war, der sie mit einer kühnen Gewaltigkeit sondergleichen auf die Natur übertragen hat, die als schönen Kosmos zu schauen das unerhörte Vorrecht seiner genialen Seele gewesen ist. Jene Fechnersche Scheidung des Kunstwerks in Kern und Schale, in einen Reizkomplex des direkten und einen umhüllenden Mantel des assoziativen Faktors, sie wäre Goethe auf das äußerste zuwider gewesen, und wie von seiner Natur, so hätte er von dem Kunstwerk gewiß gesagt, es „ist weder Kern noch Schale, alles ist es mit einem Male“.

Will man also zwischen dem Kunstwerk als einem objektiven Gebilde und dem Kunstfreunde als seinem subjektiven Empfänger unterscheiden, so muß man sich darüber klar sein, daß hier keine eigentliche Realdistinktion gelingt, weil da, wo ein Wesensgehalt kraft der Form ausdrucksvoll vergegenwärtigt wird, die sonst fast überall durchführbare Scheidung zwischen dem Mein und dem Dort mißlingen muß. Es ist eben nur eine rationale Unterscheidung, gedacht zum Behufe der Darstellung,

wenn man einen Strich zwischen der Gestalt und dem Gestalter macht. Nur wenn man sich das Gesagte verdeutlicht hat, darf man schier übergangslos von der phänomenologischen Betrachtung des Gebildes in eine verstehende Psychologie des Gestaltens übergehen.

Auch hier scheint deutlich zu werden, was Platon in seinen besten Stunden und Plotin fast durchweg erschaut hat, daß nämlich das Kunstwerk etwas von der Wesensstruktur der Welt ebenbildlich enthält, wie auch der Kosmos mit allen seinen Qualitäten, mit der Fülle dessen, was Fechner die Tagesansicht von der Welt nennt, nur verständlich ist, wenn die Welt in ihrer gebildeten Eigenart dem schaffenden Geiste gegenübersteht, der sie ebenso sehr in sich erschaut wie aus seiner Allmacht erschafft, der ihr ebenso fern und überlegen gegenübersteht, wie er sie in Raum und Zeit allgegenwärtig überall durchwaltet. Ebenbild dieses Verhältnisses ist eben die Korrelation zwischen dem Genius und dem Kunstwerk. Denn das Verhältnis von Genius und Kunstwerk ist das innigste, das überhaupt auf dem ästhetischen Gebiete denkbar ist.

Man braucht dies nur auszusprechen, um gleichzeitig einzusehen, daß diese innigste Beziehung nicht die einzig mögliche ist, daß eine verstehende Psychologie des Gestaltens vielmehr nur zu einem Teil den Genius beobachtet, außerdem aber den Kenner und Kritiker des Kunstwerkes und den gestaltungsempfänglichen Kunstfreund. Von einer Psychologie des Gestaltens darf man dennoch sprechen, weil ja der Kenner und der Kunstfreund auf ihre Weise auch aktiv sind, weil man verständigerweise das Wort von kongenialer Reproduktion gebrauchen kann. Der Kunstfreund ist zwar kein Gestalter, aber, wie das Wort Reproduktion schon besagt, ein Wiedergestalter.

Es bestünde nun die Möglichkeit, sich sofort dem einfacheren Problem einer Psychologie des Kunstfreundes zuzuwenden, wenn nicht zwischen der Phänomenologie des Gebildes und der verstehenden Psychologie der Gestalter eine Problembrücke in der Mitte läge, das ist das Problem der Naturschönheiten. Es dürfte sich alsbald herausstellen, daß die sogenannte schöne Natur dem Schönheitsfreunde nicht mit derselben eindeutigen

und gebieterischen Selbstgenugsamkeit gegenübersteht wie das Kunstwerk, das seinem ganzen Verhalten keinerlei Spielraum zu willkürlicher Betrachtung einräumt. Die Natur wird allererst schön, gesehen durch das Auge des Kunstfreundes, der sie unter dem Gesichtspunkt irgendeiner Kunstart oder irgendeines Stils betrachtet. Die schöne Natur ist nämlich ein Hochkulturgut und erst sehr spät in der Kulturgeschichte von schönen Dingen erscheint die schöne Landschaft.

Es ist immerhin merkwürdig, daß der primitive Mensch seit uralten Zeiten, wohl seit der Mensch überhaupt vorkommt, Kunstbegabung in hohem Maße entwickelt hat, daß er sich zur Gestaltung von Kunstwerken tüchtig und freudig erweist, ohne aber die leiseste Neigung zu spüren, die ihn umgebende Natur als schön zu betrachten. Kein Wunder, da sie ja seine stündlich und täglich ihn bedrohende Feindin ist, der er hier und da stets unter dem Wagnis der Gefahr die kärgliche Beute entreißt, deren er zu seinem armen Dasein durchaus bedürftig ist. Sobald der Mensch der Zivilisation in Kampf mit der umgebenden Natur gerät oder sie wirtschaftlich ausbeutet, ist er ebensowenig in der Lage, sie kontemplativ als schöne Natur zu sehen. Ein Seemann findet das Meer im bedrohenden Orkan ebensowenig schön wie der Alpinist einen Schneesturm, der ihn beim Kragen packt. Wer die Natur als schöne Natur sehen will, muß sie zuvor beherrscht und unterworfen haben. Und dabei hat er sie meist schon jahrhundertlang umgestaltet und in seinem Sinne wachsen lassen. Mit Ausnahme einiger Alpengipfel gibt es heute in den schönen Landschaften Europas kaum einen Fußbreit Erde, den Axt oder Spaten des Menschen nicht bearbeitet hätte. Es sind gar nicht die Urwälder, die wir schön finden, sondern die Kulturwälder. Je natürlicher die Natur uns begegnet, je genauer wir genötigt sind, sie zu betrachten, um so weniger erscheint sie uns als schön. Ja, wenn wir das Auge des Seraph besäßen, das den Kosmos in seiner ganzen Ordnung von Sternen überschaut, so würde uns vielleicht das aufleuchten, was nach Plotin die Schönheit der Natur genannt werden darf. Wenn wir uns aber im Urwald mühsam vorwärts bewegen, umgeben von Mückenschwärmen, die uns vergiften,

und die in jeder Suppe ertrinken, die wir uns kochen, wo wir keinen Fuß in ein schönes Gewässer tauchen können, ohne daß ein Alligator danach schnappt, wo wir es nicht versuchen dürfen, einen Fluß zu durchschwimmen, weil wir sonst von den Piranhas skelettiert würden, da vergeht uns gründlich die Betrachtung der Natur als eines schönen Dinges; genau so wie die ästhetische Lieblichkeit einer Alpenwiese mit ihren Herden in sich zusammenbricht, wenn wir uns anschicken, den Jauchepfuhl zu durchschreiten, der eine Sennhütte (von fern gesehen recht malerisch) umgibt. Natur ist nur von fern betrachtet schön, und der Marmor ist durchaus kein echtes Material der Plastik für denjenigen, der ihn mit Salzsäure begießt, um Kohlensäure dabei zu gewinnen. Das heißt, die Natur ist schön, betrachtet unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerkes.

Der kultivierte Mensch gibt sich die größte Mühe, sie in diesem Sinne umzugestalten, entweder aktiv und kunstschaftend oder mit der Virtuosität, alles das zu übersehen, was in jedweder Landschaft nicht malerisch ist. Um schöne Landschaft zu schaffen, bearbeitet der Kulturmensch seine Umgebung solange, bis auch nichts mehr, was die Natur vorgebildet hat, von ihm nachgeahmt ist. Unsere Gärten sind nicht deswegen schön, weil sie natürlich sind, sondern weil sie entweder im französischen Stil bewohnbare Architekturen oder im englischen Stil malerische Kulissen sind. Wie sehr die schönen französischen Gärten, deren Reize wir nach einer Epoche des stillosen Naturalismus schätzen lernen, architektonische Gebilde sind, das zeigt sich schon daran, daß die Plastik darin einen ihr wesentlich angemessenen Ort findet. Alsdann geht uns freilich eine Welt neugeschaffener Schönheit zweiten Grades auf.

Für das helllichtige Auge ist die mystische Weihe einer Landschaft oder eines Gartens unverkennbar zu schauen. Gewiß erreichen die Parks englischer Schlösser eine gewinnende Anmut, die Gärten französischer Villen eine würdevolle Liebenswürdigkeit sondergleichen. Aber jene innigste Durchdrungenheit vom Geiste des Schöpfers, dessen gedenken muß, wer Landschaft überhaupt als Kunstwerk schauen will, wird erst in der mystischen Einsamkeit um die Klöster herum sichtbar oder im Walde um die Kapelle heiliger Einsiedler. Nicht umsonst stehen schon die Klöster Sankt Benedikts in der

schönsten Landschaft (Engelberg, Orval, Laach). Gibt es eine friedreichere Stille als die des Camposanto zu Pisa und ungezählter romanischer Kreuzgänge. Durchduftet von ungekränkten Blumen, belebt von harmlos zahmem Getier ist der mystische Hag aller Gärten schönster. Kein Wunder, daß sich seiner die Malerei bemächtigt (Madonna im Rosenhag) und auch die Dichtung („Das Gärtlein dichtverschlossen“ von G. Keller). Solche charismatischen Kunstwerke wirken selber wieder gleich Blumenspenden vor den Maialtären der Immakulata.

Auch die wilde Natur erscheint erst in dem Augenblick als schön, wo wir ihr wenigstens mit unserem Auge die Gewalt antun, sie umzustilisieren, und das geschieht, wie gesagt, erst, wenn wir sie technisch gemeißelt und überwunden haben. Erst seit es Eisbeile und Nagelschuhe gibt, ist das Hochgebirge schön geworden. Der primitive Mensch in den Alpen kommt durchaus nicht auf den Einfall, das Hochgebirge sei schön. Er findet es so wenig schön, daß er es nicht einmal betrachtet, daß er es nicht einmal benannt hat. Seine Namengebung hört da auf, wo das Vieh aufhört zu weiden. Aber auch die Kulturmenschen haben, solange das Gebirge sie bedroht, es stets nur als öde und schädliche Wüstenei geschildert. Ja selbst eine Goethische Reisegesellschaft hält es noch für notwendig, die süßen Fräuleins vor dem erschütternden Anblick allzu bedrohlicher Klippen einer thüringischen Landschaft zu bewahren, damit das holde Gleichgewicht ihrer anmutigen Seele nicht gestört werde. Ein 15jähriges Mädchen des 20. Jahrhunderts findet das Hochgebirge nur schön, weil hohe Technik ihr erlaubt, spielend darin herumzuklettern. Kein Wunder daher, daß die Landschaften, die dem Platon schön erschienen, kleine Haine und Gärten gewesen sind, daß nur wenige kühne und ihrer Zeit vorausseilende Geister wie der gewaltige Dante oder der erstaunliche Leone Battista Alberti etwas von der Schönheit des Hochgebirges wußten, während man sonst die Entdeckung der Landschaftsschönheit den hochgebildeten Benediktinern zuschreiben darf, während dem Auge der profanen Zivilisation die Schönheit der Landschaft erst durch Shakespeare und Rousseau enthüllt worden ist. Erst seitdem die Schönheit des Hochgebirges von Hochkultivierten entdeckt worden ist, haben die Gipfel Namen be-

kommen. Gelegentlich verraten diese Benennungen, wie sehr die Gebirgslandschaft nur unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerkes, nämlich für die architektonische Betrachtungsweise schön ist. Der Gipfel des Mont Blanc etwa ist eine weiße Kuppel, der sich ähnlich wie bei der Hagia Sophia eine Halbkugel anlehnt; diese führt den Namen Le Dôme du Gouter, d. h. der schöne Berg wird eben als Kathedrale betrachtet, während kühnere Formen häufig als Türme bezeichnet werden. Alle anderen Gipfelbenennungen sind so vage, allgemein und platt, daß man ihnen ohne weiteres ansehen kann, wie sie erst von zivilisierten Kartographen benannt worden sind. Kann es allgemeinere und leerere Benennungen geben als Mont Blanc, Monte Rosa, Aiguille verte. Bezeichnend für das Naturinteresse des Primitiven ist z. B. die Tatsache, daß der Kartograph, der den Bergbewohner nach einem Gipfel fragt, den Namen der darunter liegenden Viehweide zur Antwort erhält. Die sonderbarsten Illusionen der Kartographen kann man gelegentlich wahrnehmen, wenn man alte Karten zu Rate zieht, auf denen die vermeintlichen Gipfelnamen deutlich auf die Viehweiden bezogen sind. Eines der kuriossten Beispiele dafür ist die Entstehung des Namens Titlis für den dominierenden Gipfel des Engelberger Tales. Die Bevölkerung nennt den Berg bis auf den heutigen Tag den Nollen, was nichts anderes heißt als Klotz; man wird zugeben, daß man leerer und allgemeiner von einem Berg nicht wohl reden kann. Der Name Titlis ist gänzlich mundartfremd und erklärt sich nur für den, der eine alte Gemarkungskarte des Tales aufschlägt; da steht nämlich auf den Weiden am Fuß des Titlis die Bezeichnung sub monasterii titulis, was besagen will: diese Weiden gehören von Rechts wegen dem Kloster. Das auf den Hängen des Gipfels stehende Wort „Titulis“ hat man kurzerhand als Gipfelbezeichnung gelesen.

So wie man das Gebirge unter dem Gesichtspunkt der Architektur, betrachtet man die milderer Landschaften unter dem Gesichtspunkte der Malerei; und stets kann man in der Geschichte verfolgen, wie der Wandel des malerischen Stils auch den Aspekt der Gebirge geändert hat. Wer etwa Gelegenheit hat, Darstellungen des Siebengebirges aus der Zeit des Barock,

des Rokoko, des Zopfstils zu sehen, kann die überraschendsten Entdeckungen machen. Noch das Barock sieht steil aufsteigende, wilde und unzugängliche Gipfel, die sich schroff und drohend in die Wolken erheben, malt eine Wildnis, die zu betreten nur den Kühnen möglich sein würde. Nur der Adler umkreist auf seinen Schwingen diese unheil drohenden Häupter.

Wie außerordentlich gerade die malerische Betrachtung in der Natur genötigt ist, eine große Menge von Inhalten zu übersehen, die den Kontext des Gemäldes stören würden, wie außerordentlich notwendig es ist, die sogenannte schöne Natur zu rahmen, das sieht zu seinem Entsetzen ein jeder, der den Versuch gemacht hat, sie zu photographieren. Wieviel Überflüssiges und Störendes eine jede Photographie enthält, wie unmöglich es ist, sie durch ein Aggregat von Retouchen in ein Gemälde zu verwandeln, das kann niemandem unverhohlen bleiben, der gelassenen Auges betrachtet, wie die unbarmherzige Kamera alles scharfen Lichtes Beleuchtete vordrängt. Die ästhetische Ausichtslosigkeit der Photographie fällt jedem einigermaßen erzogenen Auge peinlich auf. Gewiß können wir es auf die Dauer lernen, auch eine Photographie gewaltsamen Blicks zu betrachten; allein auch diese Betrachtung gehört doch immer nur mittelbar und gelegentlich in das ästhetische Bereich hinein. Alle unaufhebbaren Mängel des kinematographischen Films erklären sich aus dem gleichen Sachverhalt. Es wird kein Mittel geben, um dem sogenannten Film die unangenehme Beimischung vom Panoptikum her zu nehmen. Kein Zufall daher, daß die kinematographische Aufnahme sich immer mehr auf die Darstellung des mimischen und pantomimischen Menschen beschränkt und die umgebende Landschaft entweder nur andeutet oder außerordentlich kulissenhaft behandelt.

Bis zu einem gewissen Grade ist es auch möglich, die Stimme der Natur unter musikalischen Gesichtspunkten zu betrachten, jedoch weiß man, daß eine solche Belauschung schließlich dasselbe Gefühl der Leere, des Unbefriedigtseins hinterläßt, das etwa die zunächst bezaubernden Töne einer Aeolsharfe in ihrer Ungestaltigkeit und Unvollendetheit zu hinterlassen pflegen. So sehr die Natur dem Kunstwerk überlegen ist, wo es gilt,

durch erhabene Einfachheit und überwältigende Größe zu imponieren, so sehr ist sie ihm, wie schon Plotin wußte, an Schönheit unterlegen. Die Kunst ist schöner als die Natur, einer der stärksten Gründe, sie mit Platon von der Idee abstammen zu lassen und das Wort Mimesis mit Ausgestaltung und nicht mit Nachahmung zu übersetzen, wie es Jahrhunderte getan haben, deren Ästhetik immer wieder zu der leeren Tautologie gekommen ist, die schöne Kunst beruhe auf einer Nachahmung der Natur, sofern diese schöne Natur sei.

Die Natur, soweit sie in den Blickbereich des Menschen fällt, verdankt ihre Schönheit dem Kunstfreunde und nicht, wie das Kunstwerk, dem Genius. Die Natur wird nur mit reproduktiver und nicht mit produktiver Schönheit bedacht. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als habe die Natur nun doch eigentümliche Vorzüge, die keinem Kunstwerk als Gegenstand der Beobachtung zukommen könne; denn gerade die Landschaft ist ja in der Lage, durch mehrere Sinnesorgane sich an den ganzen Menschen zu wenden. Nicht nur der malerische Anblick einer alpinen Landschaft nimmt gefangen, sondern auch das Geläute der Herdglocken und der Duft der erfrischten Atmosphäre, der zweifellos in den schönen Eindruck mit hineingehört. Allein es ist doch wohl so, daß dieser gleichzeitige Angriff auf mehrere Sinne, wie die reizende Natur ihn durchführt, gerade jenem feineren Sehen und Hören zuwider ist, wozu uns allein das Kunstwerk vermag. Und mit dieser Überlegung treten wir in die eigentliche Psychologie des Gestaltens ein.

Jedes Kunstwerk wendet sich an den ganzen Menschen als seinen Empfänger. Dies ist einer der allgemeinen Sätze, die sich wieder und immer wieder aus der phänomenologischen Betrachtung des Gebildes ergaben. Damit scheint unvereinbar zu sein, daß gerade die großen Kunstwerke sich an einen Sinn wenden, die anderen ausschalten; denn die bildende Kunst ist Augenkunst und die rhythmische Ohrenkunst. Das würde also heißen, daß sie einen Sinn bevorzugt, um alles andere zu vernachlässigen; allein dem scheint nur so zu sein, solange wir nämlich die übliche Psychologie auf die ästhetische Betrachtung anwenden. Das eben sollten wir nicht tun, sondern innerhalb

der Ästhetik einer ihr angemessenen Psychologie Raum geben. Wir sind gewohnt, es fast als pathologisches Phänomen zu bewerten, wenn jemand Töne farbig sieht und Farben erklingen hört. Dabei darf aber daran gedacht werden, daß vielleicht mancher seelische Zustand, der für den zivilisierten Menschen pathologisch geworden sein mag, es z. B. für den primitiven Menschen nicht zu sein braucht, gerade so wie manches Verhalten für uns kriminell ist, was für den Primitiven noch nicht kriminell ist, weil er in einer anderen Weltordnung lebt. Primitive Besessenheit im Tanze ist nicht pathologisch, und sofern sie uns im Kunsttanze überkommt, ist sie es auch nicht. Ebensowenig ist die Verschmelzung der Sinnesfunktionen angesichts des Kunstwerkes pathologisch. Einem Gemälde gegenüber hören wir mit den Augen und riechen wir mit den Augen. Es wäre natürlich töricht, zu sagen, daß meinetwegen der berühmte Stier auf dem Potterschen Gemälde für unsere Nase riecht, und ebenso töricht wäre es, zu erklären, daß Geruchsvorstellungen bei dieser Betrachtung aufsteigen, die als Apperzeptionsmasse dem Bilde zufließen. Aber man riecht mit den Augen den animalischen Brodem, der als olfaktorische Aura den Stier umgibt. Oder, wem das zu wild klingt, der kann sagen, man sieht dem gemalten Stier an, wie er riecht, genau so, wie man der Wiese es ansieht, wie sie duftet oder wie man der gemalten Lawine ansieht, wie sie donnert. Auch hierbei mag zum Überfluß noch einmal daran erinnert werden, daß nicht im Ohre ein Donnergeräusch entsteht, auch keine Donnervorstellung, wenn man eine gemalte Lawine sieht; sondern es bleibt schon bei der Fusion der Sinne, man sieht ihr den Donner an.

Des weiteren hat es ja wenig Sinn, von einer Wahrnehmung des Kunstwerkes zu sprechen, die sich aus einer Ordnung von Empfindungsinhalten aufbaue, sondern ein Kunstwerk hat seine Physiognomie, die hell-sichtig durchschaut wird. Wer etwa den Mathematiker Rembrandts betrachtet, der braucht nicht zu analysieren und nicht zu allegoresieren, er sieht mehr als einen alten Herrn mit nervösen Augenbrauen und rührend nachdenklichem Ausdruck; er sieht die Weisheit des Alters, die seelische Ruhe mystischer Gelassenheit der geometrischen

Kontemplation. Man sollte also nicht eine Psychologie der optischen Kunstwahrnehmung versuchen, sondern man soll verstehen, daß hier der Ort einer physiognomischen Clairvoyance ist, wie sie der primitive Mensch und das Kind, wie sie auch die meisten Frauen dem begegnenden Menschen gegenüber besitzen. Der schauende Blick des Kunstempfänglichen ist ein durchschauend hell-sichtiger Blick. Ebenso wie man für die verstehende Psychologie innerhalb der Ästhetik die Psychologie der Empfindung und der Wahrnehmung umstimmen und umdeuten muß, so sollte es auch gegenüber dem Reize, dem Trieb, dem Gefühl, dem Gedanken, dem Bewußtseinszustande geschehen.

Wer den kunstempfänglichen Menschen zu beobachten weiß, dem kann es nicht entgehen, daß seine Sinne dem Kunstwerk gegenüber anders funktionieren als im Verhalten des alltäglichen Lebens. Ein Sinn verrät sehr viel mehr, als was sonst andere Sinne eindringlich machen; auch hierin verhält sich der kunstempfängliche Mensch atavistisch. Es ist der primitive Mensch in ihm, dem aus einer ganz kleinen, sinnlich wahrnehmbaren Spur manches alle Sinne erregende Bild entspringt. Er verhält sich beinahe wie „Abner, der Jude, der nichts gesehen hat“, in dem anmutigen Märchen von Hauff oder wie ein Pfadfinder und Bergsteiger, dem eine kleine Nagelspur auf dem Felsen über die Route, die hier beklettert ist, außerordentlich viel besagt. Ein Reiter im Dunklen vermag wohl dem Hufschlag eines fern vorübereilenden Pferdes anzuhören, von welchem Gebiüt ein solches Tier ist, ob derjenige, der es reitet, die Kunst versteht, ja unter Umständen, ob das Pferd auf der Flucht oder in gelassener Fortbewegung dahineilt. So entnimmt auch der Kunstempfängliche aus allen kleinen Zeichen und Formen stets den Gesamtgehalt des Kunstwerkes; seine Sinne sind in hohem Grade erschlossen und, wenn man will, miteinander verschmolzen, sie gehen in eine sonst ungewöhnliche Fusion ein. Darüber hinaus kann man die Sinnenempfänglichkeit des Kunstfreundes als durchschauend oder als hell-sichtig bezeichnen.

So fragwürdig alle Angaben sind, die aus okkulten Kreisen über Hellsehen, Physiognomie, Chiromantie und Graphologie

gemacht werden, so wenig es möglich ist, die gelegentlich frappierende instinktive Menschenkenntnis einzelner Begabter einer breiteren Allgemeinheit zugänglich zu machen, so leicht und sicher gehorchen die helllichtigen Funktionen des kunstempfänglichen Menschen. Angesichts einer Plastik werden wir alle zu Physiognomen, die sich so wenig täuschen lassen, wie ein Primitiver oder wie ein Kind sich über den Charakter des ihm begegnenden Menschen im Grunde täuscht. Eine einzige Hand kann uns schier chiromantische Aufschlüsse geben, wenn sie nur etwa von Rodin modelliert ist; und die Handschrift des Künstlers in der Zeichnung lesen wir mit erheblicher graphologischer Sicherheit. Die oft zitierten Irrtümer großer Kunstverständiger über die Zugehörigkeit eines Bildes sind doch, was man gerne vergißt, relativ selten; auf hundert Expertisen eines großen Kunstkenner kommen vielleicht zwei oder drei grobe Irrtümer, und diese betreffen fast niemals Meister ersten Ranges, sondern unbedeutendere Bildner, um die sich nur die Gewissenhaftigkeit der exakten Kunstforschung bekümmert. Hätten z. B. Kriminalgraphologen eine ähnlich hohe Erfolgssziffer, so würde man sich auf ihr Gutachten weit gelassener stützen können, als man dies heute übt. Die Sinnenanschauung des Kunstempfänglichen ist also als clairvoyant zu bezeichnen.

So tiefgreifend umgestimmt ist aber nicht nur die Sinnenfunktion des Kunstfreundes, sondern auch die Erregbarkeit seiner Triebe und die Reizbarkeit seines nervösen Systems überhaupt. Es ist eine harmlos freundliche und allzu bürgerliche Meinung, die Kunstbetrachtung sei deswegen von einer oft gerühmten Reinheit, weil nur die betrachtende Seele durch die edleren Sinne vom Kunstwerk angesprochen werde, während etwa verdächtige triebhafte Regungen stillgelegt werden. Nebenbei bemerkt, liegt hier eine merkwürdig manichäische Auffassung von Reinheit vor; es ist gerade, als ob die Seele einer erstarrten gefrorenen Persönlichkeit mit erstorbenen Nerven sich nicht Betrachtungen von großer Unlauterkeit überlassen könnte. Ein kalter Wucherer, der seinen schmutzigen Plänen nachhängt, pflegt gewiß keine sonderlich reine Beschäftigung, trotzdem er eine einseitige Hirnarbeit leistet. Andererseits kann ein

Mensch sich in den lebhaftesten Erregungszuständen befinden, ohne daß er deswegen unlauter wäre. Man darf entgegen der Theorie von der interesselosen Betrachtung weit eher behaupten, daß sich der Kunstfreund in einem Zustand gesteigerter Erregung befindet. Man wird unter Umständen nicht abstreiten können, daß der Anblick eines niederländischen Stillebens, auf dem vielleicht einige Austern gemalt sind, auf manchen so wirkt, daß ihm das Wasser im Munde zusammenläuft; damit ist aber nicht gesagt, daß jene dem Kunstwerk verdankte Erregung nun ein Gelüst aufstacheln müsse, das auf irgendeine niedrige oder private Befriedigung drängt. Wenn jemand schließlich Appetit auf Austern hat, so wird er sich wahrscheinlich eher in eine Kneipe als ins Museum begeben; und wenn ein Kunstwerk den, dem ein Genuß verwehrt ist, zu privatem Verlangen anstachelt, dann würde er wahrscheinlich wiederum das Museum verlassen, weil es ihm die Kneipe nahelegt. Wir sahen ja schon anderen Orts, daß selbst eine Kunst mit zweifellos erotischem Gehalt, wie etwa das Liebeslied, dem privaten Adressaten jederzeit verlorengeht. Es ist zwar durchaus nicht so, daß erotische Kunst ohne erotische Resonanz ist, allein eine personale Erregtheit, die weder auf erlaubte noch auf unerlaubte private Befriedigung zielt, kann unmöglich als unlauter betrachtet werden, bringt doch das Leben stets eine Fülle erotischer und nichterotischer Erregungszustände mit sich, ohne daß der gesunde Mensch durch die Mehrzahl dieser trivialen Vorkommnisse zu erlaubtem oder unerlaubtem Verlangen gedrängt würde. Wenn dies irgendwo am wenigsten der Fall ist, dann eben angesichts des Kunstwerkes, das hier die ganze Person noch viel stärker in Anspruch nimmt als triviale Begebenheiten des Alltagslebens. Wenn also eine Begegnung zwischen Werk und Mensch den Betrachter zu erlaubtem oder unerlaubtem privatem Verlangen aufreizt, dann ist das Werk entweder kein Kunstwerk, oder ein Beschauer hat das Kunstwerk mit den Augen, ich weiß nicht wessen, betrachtet. Es ist ja schließlich auch möglich, einen Marmorblock mit den Augen des Chemikers zu betrachten; in diesem Augenblick ist das Kunstwerk als solches verborgen und unentdeckt.

In solchem Sinne wird man die aristotelische Theorie von der Katharsis verstehen können, die aus der Kunstbetrachtung herstammend das Triebleben läutert, nicht indem sie es erstickt, sondern indem sie es veredelt. Zwar ist die primäre Aufgabe der Kunst keineswegs eine erzieherische, dennoch kann die kathartische Nebenwirkung nicht verkannt werden; man scheidet von der Kunst gehobener, als man es vor der ersten Begegnung war. Ähnlich verhält es sich mit der Reizbarkeit; es ist keineswegs zutreffend, daß ein Kunstwerk uns gelassener macht, weil es unsere Nerven entspannt, es ist sogar ganz sicher, daß es sie höher anspannt; besonders die Musik geht, wie man weiß, ins Blut und erregt die Nervosität. Trotz erregter Nervosität werden wir aber durch die Kunst gelassener. Um diesen Zustand gehobener und sublimierter Nervosität zu bezeichnen, hat man den Ausdruck der Sensibilität geprägt. Die Kunst macht den Menschen nicht nervöser im pathologischen Sinne, wohl aber sensibler. Die Sublimation der Reizbarkeit gibt jene innere Ruhe, von der Schopenhauer tief und wahr gesprochen hat, als er die Kunst ein Quietiv nannte. Es ist nicht notwendig, die pessimistischen Anschauungen Schopenhauers zu teilen, um doch einzusehen, daß der Mensch einer Entspannung dem Alltagsleben gegenüber bedarf. Daß die vollkommene Ruhe nicht in der Kunst, sondern nur in der Religion gefunden werden kann, ist eine Wahrheit, der auch Schopenhauer sich nicht verschlossen hat; dennoch sollte man die Beruhigung, die uns aus der Kunst herüberströmt, dem Menschen vergönnen. Es mag moralisch sein, den tausend kleinen Anforderungen des Alltags in pflichttreuen Handlungen zu entsprechen, auch dann, wenn diese Handlungen als solche recht geringfügig sein mögen, und es wäre selbst ein Heiligenleben denkbar, dessen Alltag in lauter äußerlich unbedeutenden Handlungen aufginge. Aber es ist ganz sicher unsittlich, zu verlangen, daß der Mensch stets in ihnen aufgehe, vielmehr muß er Feierstunden haben, in denen er sich aus diesem Netz manchmal nicht ohne Gewaltbarkeit befreit. Hier gibt ihm die Kunst, die stets mit bedeutendem und wesentlichem Gehalt erfüllt ist, jene kleine

Ruhe, deren er nicht entraten kann, jenes „Ruhelein“, wie die barocke Dichtung so schön davon sagt.

Wenn auf diese Weise das Leben der Nerven und der Triebe, die Empfindlichkeit der Sinne durch die bloße Gegenwart des Kunstwerkes so tiefgehend umgestimmt wird, dann geschieht ein gleiches auch mit den höheren seelischen Funktionen. Der Kunstempfängliche bringt seine kleinen privaten Gefühle, seine undeutlichen und mangelhaften Gedanken, sein unentschlossenes oder niedriges Verlangen zum Schweigen und erschließt sich empfänglich den tieferen Stimmungen der Gegenwart heroischen Willens, dem tieferen Sinngehalt persongetragener Gedanken und selbst dem mystischen Ereignis; d. h. die still gewordene und beruhigte Seele des Empfänglichen gleicht einem Spiegel, in dem sich Gebilde abzeichnen, die größer sind als der Spiegel. Wer sein kleines Licht auf eine Weile auszulöschen vermag, der empfängt in gesammelter Haltung die Strahlen eines Lichtes, das heller ist als das seine. Wer (was unsere Theorie stets geleugnet hat) vermeinen sollte, daß etwa private Stimmungserregungen oder Phantasiegebilde in das Kunstwerk hineingetragen und als Nebel um die klare Gestalt des Kunstwerks verbreitet werden dürfen, der wird natürlich auch eine Einfühlungstheorie ablehnen müssen, die auf solchen Wegen oder Umwegen immer ihre kleinen Gefühle in bedeutende Seelen hineinprojiziert. Es wäre ja fast blasphemisch, etwa die heitere und innige Kontemplation, welche die Gestalt eines Gemäldes physiognomisch verrät, zuerst in der untergeordneten Seele des Betrachters suchen zu wollen, der sie in das Bild hinüberprojiziert. Wenn der Beato Angelico etwa den in Kontemplation versunkenen Thomas malt, so erfahre ich vielleicht angesichts dieses Bildnisses zum erstenmal, wie stark und lieblich eigentlich das lichte Feuer ist, welches die kontemplative Seele erfüllt. Zu dem Zweck aber muß ich erst einmal darauf verzichten können, die etwaigen eigenen trüben und mißlungenen Versuche der Kontemplation dem Gebilde der Kunst anzusehen und sie hinüberzuinterpretieren. Wer könnte es vollends wagen, die hohe Unschuld und tiefe Heiligkeit, die Lionardo da Vinci aus dem Antlitz seines Erlösers hervorbrechen

läßt, auf dem Grunde der eigenen höchst unzulänglichen Seele zu vermuten. Was sichtbar wird, ist vielmehr gerade die unbedingte Überlegenheit und Unerreichbarkeit. Die Seele im Kunstwerk ist nicht etwa ein Gebilde, das uns die eigene allzu deutlich verspürte Unzulänglichkeit einem hämischen Spiegel gleich zurückstrahlte; sondern der Mensch in uns vermag das Wesentliche, das Bedeutende, das Große, das Überlegene zu erkennen. Nur solange vulgärer Eigensinn uns gefangen hält, verzerrt sich uns der Anblick einer überragenden Gestalt, und die Eitelkeit raunt uns zu, daß sie nicht mehr sei, als wir selbst. Sobald die Stimme des Eigensinns zum Schweigen verurteilt wird — und die Kunstbetrachtung überwindet sie leicht —, dann erscheint uns gerade der Gehalt an großen Gedanken, großem Entschluß und echtem Gefühl, der uns mangelt. In diesem Sinne kann man wohl sagen, das Kunstwerk erhebe seelisch. Die gemeine Seele wird gereizt, wenn sie entdeckt, was mehr ist denn sie; die edle Seele aber wird davon auf das innigste befriedigt.

Läßt sich nun eigentlich irgendwie zusammenfassend bezeichnen, in welchen seltsamen Zustand die Gegenwart des Kunstwerkes den empfänglichen Menschen versetzt? Offenbar leistet es ja mehr, als ihn zur Einfühlung oder zu einer matten interesselosen Betrachtung zu beschwingen, und anderseits erschließt es ihm die Nähe der Idee auf eine andere als die rationale Weise des Sinnens und Grübelns. Ich möchte glauben, daß es schon einen Begriff gibt, der allgemein jenen merkwürdigen Zustand beschreibt, worin die Sinne intensiver und aufschlußreicher arbeiten, in dem Nerven und Triebe erregt sind, ohne daß eine Lösung im Sinne privater Begehrlichkeit geweckt wird, indem wir in den Anblick des Bedeutenderen widerstandslos versenkt sind, und in dem jede eigensinnige und kleinliche Kritik entfällt. Der Kunstfreund ist alsdann nicht in einem Zustand der Interesselosigkeit und nicht in einem Zustand der Einfühlung und nicht in einem Zustand der Illusion, sondern auch er befindet sich, ohne daß er zu magischem Glauben genötigt wäre, in einer spezifisch magischen Haltung, und diese ist die Faszination. Das Kunstwerk fasziniert uns bis zu dem

Grade, daß wir den Eigensinn unseres privaten Daseins und unserer privaten Kritik aufgeben, daß wir erregt sein können, ohne zu begehren, daß wir Physiognomen werden, ohne theoretisch zu forschen. Im Zustande der Faszination entschwindet die Kritik mit all ihren Inhalten und folglich auch jede Möglichkeit zur Illusion. Daß der Kunstempfängliche fasziniert ist, vermag man ihm schon physiognomisch anzuschauen; er befindet sich nicht einmal im Wachzustande, sondern er ist suggestiv gepackt und gebannt wie nur irgendein Mensch etwa beim plötzlichen Anblick des Raubtierauges. Wir sind so unkritisch, daß wir uns widerstandslos die unglaublichsten Märchen erzählen lassen, wir nehmen sie dergestalt ernst, daß wir nicht einmal die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit erheben, wir sind so sehr gebannt, daß wir nicht die leiseste Rettungsaktion unternehmen, wenn auf der Bühne die Haupt- und Staatsaktion von Verbrechen und Totschlag vor sich geht, wir verhalten uns wie der Chor der hellenischen Tragödie, der mit der Cassandra das Unheil wohl kommen sieht, ohne den leisesten Versuch zu machen, dem zu steuern. Man braucht ja nur die Besucher eines Konzerts zu betrachten, um zu bemerken, daß der eigentlich musikalische Mensch den Anblick eines Schlafenden bietet, wie er fast geschlossenen Auges und oft leicht geöffneten Mundes auf seinem Stuhle in sich zusammengesunken ist, oft kaum zu unterscheiden von dem unmusikalischen, der wirklich eingeschlafen ist, weil die Musik für ihn lediglich ein Opiat bedeutet. Der Anblick eines Menschen, der auf einer Museumsbank in den Anblick eines Gemäldes vertieft ist, erinnert den Kenner durchaus an die Physiognomie des Hypnotisierten, der auch von allem, was um ihn her vorgeht, nicht im mindesten gestört wird. Dies Verhalten ist durchaus dem gesellschaftlichen und wachen entgegengesetzt. Wie fern eine kritische Haltung, zu der doch wohl Wachsein notwendig gehört, dem kunstempfänglichen Menschen ist, das sieht man an den Äußerungen gerade sehr ergriffener Kunstfreunde, die nach dem Besuch einer Galerie, einer Kirche oder eines Theaters es zunächst ablehnen, sich kritisch über das Gesehene zu äußern. Sie erklären sich 24 Stunden später gerne bereit

dazu, in kunsthistorische und ästhetisch kritische Auseinandersetzungen einzugehen, sie müssen aber nur erst aus ihrer ergriffenen Faszination zu sich kommen. Damit ist nun nicht gesagt, daß der Faszinierte in einem Zustand absoluter Gelähmtheit sei, sondern die Lähmung betrifft nur das aktive Handeln und die kritische Betrachtung der Wirklichkeit; bei seiner Auffassung der Gestalt ist der Kunstempfängliche vielmehr unter der Suggestion des Genius aktiv und im besten Falle kongenial am Aufbau der Reproduktion beteiligt; daher diese Faszination ein ganz eigentümliches Gepräge hat. Der Kunstempfängliche ist nämlich ebenso sehr fasziniert wie exaltiert. Beides sind psychische Haltungen, die wenigstens für den zivilisierten Menschen pathologisch zu nennen wären, wenn sie ihm im Alltagsleben begegnen. Der hellwache Mensch der Gegenwart läßt sich vom Auge des Tigers keineswegs faszinieren, sondern er nimmt sein Gewehr und schießt eine Kugel hinein; und tut er das nicht, so hegen wir Bedenken über seine nervöse Gesundheit. Und auch im übrigen Leben pflegt die Kaltblütigkeit meist mehr zu taugen als eine haltlose Exaltation. Nur der Kunst gegenüber ist die exaltierte Faszination weder pathologisch, noch schimpflich, noch überschwenglich, sondern sie ist genau das angemessene Verhalten. Was Faszination und Exaltation für die Psychologie des Gestaltens bedeuten, das wird erst klarer gesehen werden können, wenn man die Aufmerksamkeit auf gewisse eindringlich-sichtbare Züge der genialen Persönlichkeit richtet.

Genius

Will man versuchen, sich einen einigermaßen angemessenen Begriff von dem verwickelten und schwer zu enträtselnden Vorgang zu schaffen, der als schöpferische Gestaltung das bedeutende Werk zutage fördert, so darf man sich nicht damit begnügen, den einen oder anderen klinischen Symptomkomplex zu studieren, der als geniales Syndrom nur solange imponiert, als man die Differentialdiagnose unterläßt. Man darf auch nicht erhoffen, mit in diesem Falle durchaus unexakten Methoden westeuropäischer Oberflächenpsychologie dem Phänomen des Genius gerecht zu werden. Man tut im Gegenteil gut, sich darauf zu besinnen, daß es eindeutige, zusammenhängende und ausgebreitete Aussagen über den schöpferischen Vorgang sowohl in der indischen wie in der mittelalterlichen Psychologie bereits gibt. Vollends bestätigt werden die Kundgebungen, die bei den Mystikern besonders reichhaltig fließen, durch tagebuchartige Aufzeichnungen moderner Genien, wie z. B. Hebbel und Nietzsche. Es bestünde die Möglichkeit, aus der vedischen und buddhistischen Psychologie, aus Bernhard von Clairvaux, Hugo von St. Victor und Bonaventura zahlreiche Belegstellen zu zitieren; man würde auch bei der Lektüre von Descartes, Spinoza und Leibniz reichlich auf seine Rechnung kommen. Allein der Umfang dieses Buches würde zur Unleserlichkeit anschwellen, wenn man so viel belegen und etwa noch die wichtigsten Kantischen und Schopenhauerischen Ausführungen anführen wollte. Es muß hier wie auch sonst in dieser Darstellung gewagt werden, ein einleuchtendes Bild durch Zusammenschau zu gewinnen, und zwar ohne daß man sich von der Begegnung mit außergewöhnlichen Bewußtseinszuständen erschrecken läßt. Die hier in Frage kommenden außergewöhnlichen Bewußtseinszustände sind dem primitiven Menschen vertraut und haben niemals eine Hochkultur überrascht, die sich nicht durch übertriebene Ra-

tionalisierung von echten mystischen und untermystischen Bewußtseinszuständen abgesperrt hat. Die Tatsache, daß es Krankheitsbilder gibt, die eine Symptomähnlichkeit mit dem Zustande des Genius aufweisen, soll nur einmal erwähnt werden, und zwar mit dem Hinweis darauf, daß ja stets neben dem echten und schöpferischen Ereignis ein ihm ähnlicher Wahn zu finden ist. Niemals aber ist es so gewesen, daß vom Wahn her der Gehalt einer Kultur bestimmt wird, vielmehr hat selbst der Wahn seinen Gehalt von der jeweiligen Kultur her empfangen. Ein Größenwahnsinniger ist in einer magischen Epoche ein Zauberer und heutzutage ein großer Erfinder. Es ist nicht überraschend, daß neben dem Heiligen der Tartuffe, neben dem Weisen der Scharlatan steht. Allein wer wollte wohl das Phänomen des Weisen aus der Scharlatanerie erklären? Ebenso unmöglich ist es, das Wahrgesicht aus dem Wahngesicht abzuleiten; man muß sie in der Kulturgeschichte nebeneinander bestehen lassen, wie ja auch die Bibel allerorten neben den echten den falschen Propheten stellt. Überdies gibt es natürlich die Tatsache, daß ein Genius krank ist; allein Dostojewski ist nicht genial, weil er epileptisch ist, sondern trotzdem er epileptisch ist. Lassen wir also den Wahn beiseite, indem wir uns gerade noch entsinnen, daß manche Willenshaltung heute kriminell ist, die es beim primitiven Menschen noch nicht sein konnte, daß mancher Bewußtseinszustand beim Hochzivilisierten als krankhaft empfunden wird, der es beim primitiven Menschen noch lange nicht zu sein braucht. Den Genius aber beherrschen Kräfte, die dem primitiven Menschen noch nicht verlorengegangen sind, und von dem sich im Kinde hie und da Spuren zeigen.

Der geniale Mensch ist das großgeborene und bedeutend erwachsene Kind, zur Stunde seiner Sendung in die werkermöglichende Epoche eintretend aus der Kinderzeit der Menschheit. Von Konstitution ist er zeitlebens infantil, leiblich und seelisch, nach seiner innerst uralten überkommenen Erbinnahme ist er atavistisch primitiv. Der Genius ist ein Mann, der in seinen entscheidenden Stunden sehr ernsthaft spielt, eine Psyche voll Bilderdenkens bis auf den heutigen Tag, der Mensch der überdauernden magischen Haltung.

Wer das so allgemein ausspricht, braucht deshalb die tiefgreifenden Unterschiede nicht zu verkennen, die zwischen genial begabten My-

stikern, Künstlern, Erfindern und Feldherrn zweifellos bestehen. Hier gilt es insonderheit, dem Genius des schaffenden Künstlers gerecht zu werden; und das kann um so unbefangener geschehen, als der künstlerische Genius prototypisch ist für die andern, sofern sie mit Recht unter dem Gesichtspunkt der Genialität betrachtet werden. Andererseits wird gerade eine Charakteristik abweichender Typen gelegentlich das allgemein entworfene Bild schärfer zu umreißen helfen. Um ein solches Gesamtbild zustande zu bringen, tut man gut, einige Einzeltzüge immer wieder schärfer zu skizzieren, die im Antlitz aller Genien bestimmend hervorscheinen. Dabei darf man sich nicht darauf beschränken, den Bewußtseinsinhalten nachzusinnen, die in einer besonderen Gestaltungsphase vorherrschen, und die Verkettungen dieser Gestaltungsphasen zu verstehen. Keinesfalls darf der Wandel der Bewußtseinszustände außer acht gelassen werden; denn im Übergang von einem Bewußtseinszustand in den anderen gelingt allein die schöpferische Gestaltung. Die kritische und wissenschaftliche Menschheit der Hochzivilisation hat sich gewöhnt, ihr eigentliches und echtes Leben allein im Wachzustande zu leben. Sie betrachtet den Schlaf mit seinen Träumen nur als einen bedeutungslosen Übergangszustand, eine erholende Phase notwendigen Übels ohne eigenwertigen Gehalt. Wir vergessen Träume auch um dessentwillen, weil sie uns gleichgültig sind. Anders die Menschen der magischen Haltung, zu deren wahren und wertvollem, zu deren schöpferischem Leben auch die Traumzustände gehören und andere Bewußtseinszustände, von denen der Kulturmensch der Aufklärungsepoche nichts mehr weiß. Es ist kaum ein Jahrhundert her, daß Europa begann, sich mit der Hypnose wissenschaftlich auseinanderzusetzen, und dabei senkt jede entschiedene Suggestion das Niveau des Bewußtseinszustandes unter die Wachheit. Worte wie Entrückung, Exaltation und Ekstase dünken manchen nur dichterisch-pathetisch übertriebene Bezeichnungen für ebenso überschwängliche wie fruchtlose Erregtheiten; trotzdem hybride Formen dieser außerwachen Zustände in erotischen Phasen durchlebt werden. Daß der empfängliche Genuß eines Kunstwerks, der rezeptive, den Kunstfreund unterwach werden läßt, wird daher kaum einmal bemerkt. Ein merkwürdiges Vorurteil will, daß alle die angedeuteten, für die Erkenntnis der schöpferischen Genialität so hochwertigen Zustände als überlebte Seelenbeschaffenheit unwissenschaftlich denkender Menschen herabgewürdigt werden; nur weil in den Zeiten, wo die sehr begabten Männer sich vorzüglich gern mit der exakten Forschung befaßten, derartige Erlebnisse den Wissenschaftlern nur selten und dann meist unvermerkt zugestoßen sind. Dabei haben in den langen Epochen bis zu diesen Tagen sehr viele geniale Menschen, insonderheit Mystiker, Philosophen und Dichter, sich reichlich und ausgiebig zum Thema geäußert.

Eingangs ward des oft bemerkten genialen Infantilismus gedacht. Man könnte an die verzögerten und wiederholten Pubertätsprozesse erinnern, die das Leben des Genialen stören und als solches erst wieder möglich machen. Dringender ist es, die mit der Kindhaftigkeit gegebene Undifferenziertheit zu beachten, die männliche und weibliche Eigenschaften in der genialen Seele so quälend und förderlich mischt. Dabei gilt es, nicht in bloßer Symptomatik stecken zu bleiben und etwa auszumachen, wie verhältnismäßig häufig die Genien homosexuell veranlagt sind. Zur Sache diene vielmehr die Erfahrung, daß die geniale Schöpfung trotz der Männlichkeit der genialen Person analog der weiblichen Schwangerschaft verläuft, damit sie nämlich überhaupt zum Werke gedeihen kann. Man braucht weder pansexualistischen Phantasmagoremen zu verfallen noch die unverkennbaren Analogien zu überspannen, um die Fruchtbarkeit des zurückhaltend durchgeführten Vergleiches einzusehen: Jede geniale Schöpfung beginnt mit einer Empfängnis des Werkkeims (Konzeption), entfaltet sich in einem Reifeprozess (Maturation) und endet in den Wehen der Werkgeburt (Kreation).

Eine Werkempfängnis (geniale Konzeption) ist niemals im Wachsein möglich und auch nicht im Hellwachsein, vielmehr müssen gerade die Abhängigkeiten, welche in den Gestalten des Wachseins obwalten, zerrissen sein. Solche Dissolution entsteht nur in der Erregtheit oder Entzücktheit (Exzitation). Es ist das ein Zustand, den beispielsweise als innere Erhebung der wirksame und konzentrierte Redner, wohl auch der Suggestor kennt. Soweit die darin vorherrschenden Gestalten der Wahrnehmungen von Reizen her beeinflusst sind und mithin der gemeinsam beobachtbaren psychischen Außenwelt angehören, verdanken sie ihre Gegenwart im exzitierten Zustande einer strengen Auslese. Aber da wird nicht methodisch nach sorgsam und kritisch gewählten oder sich im Verlauf einer Forschung aufdrängenden Gesichtspunkten ausgelesen. Vielmehr entscheidet hier die unableitbare individuelle Empfindlichkeit oder Empfänglichkeit für meist gefühlsbetonte Eindrücke. Hier ist die geniale Person bis in den tiefsten Kern hinein auf wesentliche Gegenstände abgestimmt. Hier waltet das Geheimnis der Berufung. Der so berufene und wesenhellsichtige Geist heißt eben darum bedeutend.

Was der empfängliche Genius in so entscheidenden Augenblicken nur noch sieht, das sind meist bedeutungsschwere Situationen und Personen, mit den immer wiederkehrenden Urleidenschaften ausgezeichnet und belastet, erfüllt vom Leiden der Menschheit und aller Sündhaftigkeit der Welt. Bezeichnend genug für das magische Bilderdenken des Genius führt immer ein faßlicher Einzelfall zur empfänglichen Erregtheit. Man denke z. B. an des Buddha Begegnungen mit dem Greis, dem Kranken und dem Leichnam, ein Motiv also, das

etwa in den Wandmalereien des Campo Santo von Pisa wiederkehrt, oder an den Augenblick, wo einem dramatischen Dichter Papst Gregor der Siebente als tragische Gestalt aufleuchtet. Diese Wahrnehmungen und Vorstellungen, die nur eine innerlich schon irgendwie vorbereitete, vorabgestimmte Seele erschüttern, oft einen von Krankheit und Schuld schwer geprüften Mann, unterscheiden sich von den Wahrnehmungen des gemeinen und des kritisch hellen Wachseins ebenso wie von den wahrnehmungsdeutlichen illusionshaften Vorstellungen wesentlich dadurch, daß sie nicht mehr einer äußeren und gemeinsamen Welt der naiven Objekte anzugehören scheinen. Vielmehr schweben sie in bildhafter Gestalt vor, unleibhaftig aber sehr deutlich farb- und tongesättigt. Diese Vorschwebungen sind von großer Beharrlichkeit und Geruhsamkeit. Eine Wahrnehmung dieses Stils und ihre intensive Reproduktion im eidetischen Anschauungsbilde oder in der Vorstellung sind einander außerordentlich angenähert, sehen einander sehr ähnlich, lassen sich leicht miteinander verwechseln; die Reproduktion ersetzt unvermerkt und mit fließenden Übergängen die konzipierte Wahrnehmung. Darf man daran erinnern, daß diese Art der Wahrnehmung mit eingemischten Vorstellungen dem leichter „entzückten“ magischen Menschen vertraut ist? Darf man, nebenbei gesagt, der Fachpsychologie zu bedenken geben, daß etwa ein Wanderer durch die Landschaft nicht in einem gleichmäßigen Wahrnehmungsstrom schwimmt, sondern von Bild zu Bild durch verschwommen unbeachtete Empfindungsphasen rückwärtend und vorerwartend fortschreitet? Nur daß für den „entzückten“ Genius im Augenblick seiner Konzeption die Farben überhaupt nicht mehr Eigenschaften von Dingen im Bilde, sondern eben nur Tupfen eines eindringlichen Bildes sind. Das konzipierte Bild aber ist aus dem Zusammenhange der allen gemeinsamen Welt durchaus (dissolutiv) gelöst. Wenn in der Halluzination eine intensive Vorstellung für leibhaftig wahrgenommene Außenweltwirklichkeit gehalten wird (verkannt nur in ihrer Eigenschaft als psychisches Datum), so wird hier im letzten Grenzfall die Wahrnehmungsansicht der äußeren Welt zum selbsteigenen Bilde, über das andere nicht länger mehr mitreden können. Das Bild wird eine Welt für sich. Der Genius ist keineswegs einfach ein psychopathischer Halluzinant. Vielmehr ist der Halluzinant der atavistisch Entartete, der Genius aber lebt aus dem Vollen der menschheitlichen Erbinnere ein ungebrochen primitives Leben in magischer Haltung. Dieses weltweite und weltgleiche Bild gehört nur seinem Meister und seiner Eigenart zu; ihm aber hat jeder Zug darin viel, wenn nicht fast alles zu sagen, was nur ihm vertraut ist. Das Weltwahrnehmungsbild ist bedeutungsschwer. Das heißt aber nicht, daß seine wesenerschließende und wichtige Bedeutung vom Genius während der konzeptiven Erre-

gung als solche eingesehen, d. h. durch Reflexion erkannt werde. Höchstens darf man sagen, das Bild werde durchschaut. Denn die Arbeit unanschaulich bildfreien Denkens ist der magischen Haltung des immer irgendwie primitiven Genius fremd. Die kritische Denkarbeit ist während der Exzitation erloschen. Infolgedessen erscheint auch eine nur einseitig erschaute Situation jedesmal höchst glaubhaft und erschöpfend. Je mehr sich die gefesselte Aufmerksamkeit auf einzelne Züge des konzipierten Bildes, das die Welt bedeutet, suchend und forschend richtet, um so mehr durchzittert der Stimmungston intensiv erregten Gefühls das gesamte Gebilde.

Von daher wird der gesamte Organismus der genialen Persönlichkeit innerlich stark mitergriffen. Künstlerische Produktion ist weniger als gelehrte Forschung bloße Hirnarbeit. Ein Zustand vitaler Hochspannung und blühender Aktivität des wohlentfalteten Leibes ist ihr insonderheit vonnöten. Ein Vergleich mit dem Orgasmus der Konzeption liegt nahe und darf doch nicht mit der brutalen Naivität eines konstruktiven Vergleichs durchgeführt werden. Denn die ganze Erregung, der zweifellos auch sexuelle Kräfte (als Kräfte, nicht als Wertspender), zuströmen, wirkt hier resorbierend. Die erregenden Hormone werden von dem schmarotzenden Hirn verwertet. Hier findet wohl die physiologische Forschung dereinst die eigentliche Wurzel dessen, was auch ein kritischer Sinn die Sublimation nennen mag.

Ohne daß sich augenblicks gefaßte Willensentschlüsse von miterlebter Spontaneität bemerkbar machten, ist doch dieser Erregungszustand als aktiv anzusehen. Eine zufallabgewandte Einstellung, durch Schicksal und Sendung des Genius vorbestimmt, gibt dem aktiven Willensleben schon vorher eine Einstellung, kraft deren konzipierte Weltbilder — besser Weltsinnbilder — losgelöst werden. Der Zustand der Erregung ist also keineswegs mit passiver Träumerei zu verwechseln. Dem Träumer schweben keineswegs so intensiv synthetisch zum Bilde zusammengefaßte bedeutungsvolle Situationen vor, ihm sind die Stimmungen nicht so eng verschmolzen mit den Einzelzügen der angeeigneten Wahrnehmung.

Denn angeeignet sind die konzipierten Weltbilder. Eigenes und schweres Schicksal bestimmt den Genius bis in den Kern seiner Person hinein, wesenhellsichtig zu sein. Denn Konstitution und Krankheit trennen ihn von der menschlichen Gesellschaft, nötigen ihn zu einsamer Existenz und erschweren ihm die Beherrschung der alltäglichen Wirklichkeit. Der kindlichen Züge, die zu lebenslanglichem Spiel ernstlich verdammen, der femininen Eigentümlichkeiten, die allein geistige Empfänglichkeit ermöglichen, war schon gedacht worden. Nun wird niemand in die überständige Hypothese zurückfallen wollen, que le génie est une névrose. Allein auch den

literatenhaften Schönschwätzern und Dilettanten muß entgegengehalten werden, daß der geniale Mensch niemals ohne (non sine, *ὄχι ἄνευ*) psychopathische Anfälligkeit lebt. Sieht man die so häufig wiederkehrende Symptomatik des exzitierten Zustandes an, seine sokratische Abwesenheit, seine verlainesche Versunkenheit, seine dostojewskische Verstarung, dann wird man jedenfalls an die epileptische Absence, an den Dämmerzustand denken. Ein Vergleich mit seinen Einzelheiten würde jedenfalls der Verdeutlichung durch die kommende Einzelforschung dienen. Gerade die tiefe Ergriffenheit der Person bis in ihren Kern hinein und das Leben „in einer anderen Welt“ ist aufsehenerregend; die aktiv-überwache Art des Dämmerzustands scheint differential-diagnostisch dem Genius vorbehalten.

Hinzu kommt freilich, daß die überaus hohe und feine Intelligenz des Genius zur objektiven und fernsichtigen Auffassung vorbestimmt. Eine solche Schauungsweise ist ebenso wichtig für die Menschheit wie unverstanden und somit unbeliebt im Kreise der engeren alltäglichen Gesellschaft. Unter solchen Umständen wird der innere Besitz dem Genius immer wichtiger. Seine Weltsinnbilder werden dem einmaligen Meister immer weniger fremd, immer mehr zu eigen. Das „Ich“ wird dabei deutlicher erlebt als etwa bei Beobachtungen des hellwachen Zustandes; denn „seine“ Gefühle sind es, die in das konzipierte Bild verwoben werden, eigene Gefühle geben ihm die (später übertragbare) Stimmung. Je mehr und unwiderstehlicher ein seltener Mensch zu so persönlichem Tiefenerlebnis berufen ist, um so überzeugter durchdringt er sich mit der Bewußtheit seiner Sendung.

Anders als etwa eine Exaltation drängt der empfänglich-entrückte Zustand den genialen Menschen durchaus nicht zur künstlerischen Verlautbarung. Im Gegenteil, er ist geneigt, ihm zu verbergen, sobald er kritisch zur Besinnung zurückkehrt. Die geistige Empfängnis, auch sie bedarf der Stille und der Verborgtheit; und mit deswegen schämt sich der Mensch ihrer. Ferner ist die Erregtheit nicht unverbunden mit dem innersten Schicksal des Menschen und häufig sieht den Genius aus der Sinnbildwelt empfangener Gesichte auch das Antlitz der eigenen schweren Schuld an, der Schuld, ohne deren schicksalhafte Begegnung ihm manches schöpferische Erlebnis fremd geblieben wäre. Schließlich ist ihm von den inneren Erfahrungen dieses traumhaften Zustandes wenn nicht viel, so doch dies erinnerlich, daß er die Unreife und Fragwürdigkeit der angeeigneten Bilder, Situationen und Sinnbruchstücke einsieht und bedürftig nach einer Ausreifung dürstet. Höchstens bei überreizten Künstlern kann sich die Erregtheit alsobald zur Exaltation übersteigern; dann entspringen bestenfalls Skizzen, Fragmente, Aphorismen, die sich dem Versuche einer späteren Bearbeitung gegenüber meist spröde verhalten.

Für den überragenden Genialen leistet die zurückgehaltene, gestaute Exzitation mehr.

Weil das Weltsinnbild in seiner Dissolution höchst beachtet von konzentrierter Aufmerksamkeit vorschwebt und unangefochten bleibt von allen störenden Bewußtseinsinhalten, ja auch von aller Kritik, darum prägt sich diese ästhetisch-reale Welt ganz unauslöschlich dem Gedächtnis ein. Das hat einmal die Wirkung, daß ein konzipiertes Bild bei mancherlei Gelegenheit — wenn auch sehr verblaßt — reproduziert wird und so den Erlebnisstrom immer sicherer dominiert. Für die Schöpfung steht solche vorherrschende Bildgestalt allzeit bereit, wenn der reife Prozeß fortschreitet, so daß es auch nach Jahren niemals mühselig etwa rekonstruiert zu werden braucht. Darüber hinaus aber wirkt das konzipierte Weltsinnbild in der Seele des Meisters auch nach, wenn es vergessen worden ist. Das Gebild einer solchen Leistung findet sich in späteren Tagen stets irgendwie verändert, ja bereichert und einer Lösung nähergerückt wieder vor, ohne daß sich jemand über diese unterbewußten Vorgänge irgendwie kritisch Rechenschaft geben könnte. Die theoretische Erklärung dieser unablegbaren Tatsache ist hervorragend schwer, im schöpferischen Prozeß ist eben das angeeignete Bild zu dieser unterirdischen Auswirkung wie nichts sonst geeignet. Was dem empfindsamen aber schöpferisch nicht begabten Menschen ein erschütterndes aber vorübergehendes Erlebnis ist, das wird dem Gedächtnis des Genius zum unauslöschlich eingepprägten Ausgangsbilde der künstlerischen Gestaltung.

Wenn eine geniale Schöpfung in einer so magisch gehaltenen Erregtheit empfangen wird, dann ist es auch kein Zufall, wenn die Rede des wissenschaftlichen, politischen und religiösen Genius durchaus anschaulich ist, wenn sie mit besonderer Vorliebe wieder und wieder zu streng durchgeführtem Gleichnis zurückkehrt; denn mehr als das kritisch-diskursive Denken haftet das geniale Nachsinnen (sogar der produktiven Mathematiker) am gestalteten Bilde.

So bloße Bildempfängnis ist noch nicht zur Schöpfung gediehen. Damit sie schließlich fruchte, ist Reifung (Maturation) vonnöten. Im berufenen Genius vollendet sie sich ohne dessen weiteres Willenszutun; ja sie entzieht sich sogar der Kritik. Denn Kritik, eine spätere und schwervererbliche Eigenschaft des nicht mehr primitiven Menschen, gibt es nur im Bewußtseinszustande des Hellwachseins mit seinem weitausgespannten Horizont distributiver Aufmerksamkeit, mit seinem Reichtum an Gegenständen eines möglichen Vergleichs. Im wachen Zustande aber ist der Faden der Erinnerung an den überwachen abgerissen und erst im parallelen aber passiven Unterwachzustande der Somnolenz gibt es wieder eine Reproduktion des empfangenen Weltsinnbildes, wenn auch eine abgeblaßte und

verschwommene. Im Wachsein spürt der schöpferische Mensch höchstens eine weiter nichts bedeutende Mattigkeit, die nach gewaltigen seelischen Anspannungen unvermeidlich einsetzt. Gelegentlich freilich mag sie die reife Somnolenz vorbereiten. Sonst mögen den Genius die mannigfachen und bunt wechselnden Eindrücke des wachen Alltagsdaseins häufig als Störungen im Sinne seines Werkes anmuten. In Wahrheit werden sie seinen Organismus ausruhend und heilsam beeinflussen, trotzdem sie langweilen.

Was ist in diesem Zusammenhang unter Somnolenz zu verstehen? Ein Zustand, den auch die Assoziationspsychologie kennt, dessen Sinn aber hier als ein besonderer verstanden werden muß. Es ist dies an sich nichts als der sehr vielen bekannte Dämmerzustand müßiger und erholender Augenblicke, ein Bewußtseinszustand, der zu nichts weiter verpflichtenden Träumerei, den die Völker des Südens und Ostens leidenschaftlicher suchen und ausgiebiger genießen als die Kinder nordischen Klimas. Der Italiener baut in der Siesta, der Türke im Kef seine Luftschlösser, an die übrigens mehr und wirksamere Kräfte steuerlos verschwendet werden als manche Voreiligkeit vermutet. Kundige Aszeten bemächtigen sich dieser Kräfte und werten sie aus. Dieser unterwach-somnolente Zustand (dessen Beschaffenheit auch Suggestoren von Rang wohlbekannt ist) hat manche Parallelen zum überwachexzitierten. Gleich ihm bevorzugt er das Vorstellungsbild und schaltet er Kritik und logisch sinngebende Operationen aus. Ebenso ist daselbst das Aufmerksamkeitsfeld verengt. Allein es bestehen auch handgreifliche Unterschiede. So schweben den Exzitierten isolierte und stabile, dissoziierte und dissoziierte Bilder vor, die bedeutend sind. Der durchschnittliche Phantast erfreut sich dagegen in der Somnolenz einer wogenden Fülle ineinanderverschwimmender und schwankender, ideenflüchtig verketteter und assoziierter Vorstellungen. An deren sinnlos treibender Buntheit und wechselnder Beleuchtung ersättigt man sich während der Siesta.

Nun unterscheidet sich der Genius vom Phantasten in einem wesentlichen Zuge (der Genius, der ja selbst nur ausnahmsweise sich die Ausschweifung in die Phantastik erlaubt). Denn die verschwebenden Bilder seiner Somnolenzen sind geordnet, und zwar um einen Kern. Der Kern ist verständlicherweise eine Reproduktion des konzipierten Bildes. Um diesen Kern ordnen sich die assoziativ herbeiströmenden Vorstellungen in einer ganz besonderen Art. Man darf hier einmal in einem bündigen Sinne die sonst abgegriffenen und auch reichlich überbeanspruchten Wendungen der mechanistischen Psychologie des vorigen Jahrhunderts gebrauchen. Es sind ernstliche Vorstellungen, intensive und klare Bilder; und die Abhängigkeit, worin sie untereinander stehen, ist prägnante Assozia-

tion, nämlich äußerliche und sinnleere Verkettung durch Ähnlichkeiten in oft belanglosen Momenten. Es ist fast alles so wie beim bloßen Phantasten, der Luftschlösser baut. Ein buntes und verfließende Gewoge nebelhaft verschwimmender und unersättlich einander ablösender Vorstellungen ohne festes Ziel und übersichtliche Ordnung verknüpft sich nicht sinniger als klingende Reimspielereien oder die Rauchschwaden einer Zigarette. Nur daß die Phantasmen des gewöhnlichen Träumers streifenförmig und kernlos verknüpft sind, die Träumereien des somnolenten Genius aber kernströmig assoziiert. Sie sind alle irgendwie (wenngleich so willkürlich wie die Worte eines vorbeiredenden Schizophrenen) mit dem Kernbild eng verbunden (dem Kernbild, das auch genialischen Schizophrenen nicht verloren zu gehen pflegt). Nicht umsonst läßt eine Apologie der rechtverstandenen Assoziation an ihrem Ort aufschlußreiche Phänomene sichtbar werden. Man begreift, daß nicht jede kernströmig herbeiassoziierte Vorstellung gestaltaufbauend sein kann. Sehr viele davon dürfen schadlos entfallen. Allein unter den vielen Vorstellungen befinden sich die Bildfundamente entscheidenden Einfalls. Kein noch scharfsinniger Intellekt, keine noch geweckte Beobachtungstüchtigkeit würde auf die fernliegenden Kombinationen verfallen, die sich beim Ansturm so unglaublich reichhaltiger Assoziativbilder anbahnen. Allerdings gehören überdies ganz andersartige Sichtungen hinzu, um die fernliegenden Kombinationen nun auch finderisch hervorzuheben. Dennoch bleibt anknüpfen und hervorheben sehr zweierlei, und die überaus wichtige Anknüpfung geschieht im Helldunkel der Somnolenz — eines Genius.

Wie man sich im traumhaften Schlaf eine Fortwirkung begonnener Arbeit denken sollte, bleibt schwer zu beantworten, in der Träumerei ist es verständlich. Für den Fall des Genius ist es begreiflich, wie in den Komplex auch eines reichen angeeigneten Sinnbildes alles das einströmt, was auch nur irgendwie mit dessen Einzelheiten assoziabel ist. Nur unter diesen Umständen wird wenigstens nach einer Läuterung in der Reifung tiefsinnig und fruchtbar was unwahrscheinlich und entlegen ist. Bei alledem sind die kernströmigen Assoziationen, womit die Einzelheiten des konzipierten Weltbildes verklammert und verhaftet sind, weit mehr geistiges Eigentum des schöpferischen Menschen als noch so verwickelte Kombinationen, die nur schematisch algebraico more gewonnen sind. Reifen solche Einfälle bis zur wirksamen Rede, dann wohnt ihnen deshalb auch eine mitreißende Kraft inne, unvergleichbar dem nüchternen Vortrag einer nur darstellenden Wissenschaftlichkeit.

Mehr als die wahllose Anreicherung des angeeigneten Weltsinnbildes mit kernströmigen Assoziationen kann keine Träumerei schen-

ken. Soll die künstlerische Schöpfung weiter heranreifen, so bedarf es dazu aktiver Willenskräfte, einer Sichtung und Klärung, einer erneuten Exzitation. Es fragt sich, welches ihre entscheidende Funktion sei. Exzitation verengt nicht nur das Aufmerksamkeitsfeld, sie steht unter ganz anderen Strukturformen als etwa die Somnolenz. Leibniz und Kant (in ihren Theorien von der Phantasie) haben da bereits sehr tief gesehen. Wolfgang Köhler und Lewin knüpfen heute an sie an.

Immerhin ist zur Reproduktion des bereicherten Weltbildes ein oft vielleicht äußerliches Reproduktionsmotiv und eine innerlich vorbereitete Reproduktionsbereitschaft vonnöten. Unmöglich ist es, die Reifestunde inneren Wachstums genauer zu bestimmen. Das äußere Reproduktionsmotiv wird allermeist nur im Wachen begegnen; weil sich wahrscheinlich nur allda Situationen darbieten, die mit der konzipierten irgendein auffallendes Merkmal gemeinsam haben. Welches Merkmal, das hängt ganz von der Besonderheit des Schaffenden und der Schöpfung ab und verträgt keinerlei Vorherbestimmung. Entscheidend ist es jedenfalls, wenn die Reproduktion in dichterische Erregtheit versetzt; denn allein dann wird das Erinnerungs-Bild hinreichend treu, eindringlich und lebhaft sein, nur so wird es im Kern dem angeeigneten Urbilde sehr vergleichbar sein (natürlich bleibt es nicht starr kopiert).

Inwiefern wird das Erinnerungs-Bild der angeeigneten Situation gründlich verschoben sein? Nur ein Teil des ursprünglich empfangenen Bildes wird wieder vergegenwärtigt werden; denn jeder Teil bringt ja allerhand den Umfang des Bewußtseins belastende eng verbundene Assoziationen mit. Diese mitaufgebrachten Assoziationen unterliegen dann sofort weiter tiefgreifenden Umbildungen. Welcher Teil des Weltbildes dabei bevorzugt wird, das wird abhängen davon, welcher des Schaffenden lebhafteste Stimmungen irrationalerweise eben für sich hat, welches einzelne Reproduktionsmotiv besonders hervorstach, endlich davon, wo sich engverbundene Assoziationen anhäuften, besonders sinnreiche. Mit wachsendem Werke herrscht dann immer bestimmender vor der dem werdenden Kunstwerk immanente Plan. D. h. das Planen des schaffenden Genius wird immer objektiver, immer williger hingegeben an die wesenvergegenwärtigende Gestalt. Die Kraft des Genius, womit er sich der sinnigen Systematik aller Werkschau hingibt, ist meist weit größer als seine Fähigkeit zur beobachtenden Wirklichkeitserfassung. Daher jagt ihn die abschreckende Wirklichkeit oft zurück in jene Welt der wesentlichen und vollendlichen Gestalten, die ihn wie etwa Balzac real und existent dünkt. Hier erinnert sein Verhalten an die eigensinnige Systemsucht des Paranoikers; nur daß der Genius Kultur schafft, die Paranoia Kulturgestalten unfruchtbar persifliert.

schweifenden Phantasmata sind zufällig, wesenleer, ja häufig eigentlich läppisch, obgleich sie manchmal längere Perioden eines soweit dann verlorenen Lebens beherrschen. Die reifenden Keime von Werken zehren zwar heftig an der Lebenskraft des Genius; der aber hat eine erhebliche Zähigkeit dem Angriff entgegenzusetzen. Er hält auch das schädigende Werk in sorgsamer Hut.

Je enger sich dabei die zwischenkernströmigen, sinnig verwobenen Assoziationen zwischen den einzelnen Einfällen zum Gesamtsinnbild schlingen, desto mehr entfallen noch weniger festverbundene Assoziationen aus früherem Zustrom. Schließlich ist jedes Teilgebild so eng mit den andern verbunden, wie es nur im Kunstwerk möglich ist, sinnreich und unauflöslich. Erst wenn alle Glieder der wohlorganischen Gestalt so miteinander verwachsen sind, endet die Heranreifung. Damit entsteht weiteren Reproduktionen im Zustande der Exzitation ein großes Hindernis. Jeder Einfall wird unweigerlich zum Reproduktionsmotiv für den nächst ihm erwachsenden. Die Überschreitung der Schwelle müßte ihm gehindert werden, wenn nur Exzitation fortbestehen sollte und damit das ruhige Vorschweben der Einfälle. Gerade dies Andrängen des nächsten eng assoziierten Einfalls kann aber nicht dauernd überwunden werden. Zunächst entsteht eine psychische Stauung und damit der Drang, den ersten Einfall zu verlautbaren oder zu werktätigen. Die psychische Stauung läßt schließlich den Entschluß des anfangs widerstrebenden Genius reifen, mit der eigentlichen Kreation in Bild oder Rede zu beginnen (wie die Gebärende sich nach anfänglichem Widerstreben dazu ermutigt, den schon eingeleiteten Prozeß mit aktiver Anstrengung zu unterstützen, den sie ja doch keinesfalls hintanhalten könnte). Dieser aufgedrängte Entschluß wird verstärkt durch das unablässig heranwogende Nachströmen von weiteren gereiften Einfällen. Bald muß der Schaffende diesen übermächtigen Impulsen durchaus nachgeben und ebenzugleich mit Aufgebot aller Willensenergie arbeiten. Er ist aktiv in einer Willenszwangshandlung. Dabei zwingt diese Aktivität alsbald den Genius in die fast mechanisch aussehende schöpferische Exaltation.

Exaltation ist im Unterschiede zur Exzitation ein aus sich selbst redender und bildender Zustand. Darin ist die Loslösung (Dissoziation) von der allen gemeinsamen Welt (der äußeren Tatsachen) vollzogen. Der empfänglich erregte Genius hat, besonders in den ersten Phasen, engen Kontakt mit auserlesenen Teilen der Wahrnehmungswelt und verliert ihn auch nicht durchaus, wo seine Aufmerksamkeit mehr und mehr von sinnigen Vorstellungsgebilden hingenommen wird. Der Schaffende in seiner exaltierten Mania wirkt zwar auf einzelne Teile der Außenwelt, aber schier nachtwandlerisch, ohne sie als solche wiederzuerkennen.

Um in diesem Zusammenhange nicht undeutlich zu werden, ist es notwendig, die unvorbereiteten und abrupten Exaltationen prophetischer Geister mit den durch Exzitationen vorbereiteten Exaltationen künstlerischer Genien zu vergleichen. In beiden Fällen ist die Aufmerksamkeit gewaltsam konzentriert und fixiert; der Umfang des Bewußtseins ist stark verengt. Die Gefühle sind leidenschaftlich erregt. Die Willenshaltung ist unbeugsame Entschlossenheit. Die Gedankenarbeit ist während der Exaltation nicht kritisch. In der abrupten Exaltation herrschen sinnübersättigte symbolische Vorstellungen vor und Gedanken, die sie anhaftend ergänzen, ja sie ersetzen. (Ersetzen ist immer noch eine Art des Abhängigseins.) In der vorbereiteten Exaltation dagegen ringen Gedanken und sinnig geordnete Gestalten von Art der anschaulichen Vorstellungen nach Kundgabe. Die Bilder sind in diesem Falle nicht vom Gedanken überlastet, sondern er ist ihr angemessener Gehalt (psychologischer Gehalt). Während der abrupten Exaltation wird beschleunigte Gedankenarbeit geleistet, oft in jagender Hast, der vorbereiteten Exaltation stehen geklärte zur Verfügung. Kritisch und forschend kann die Gedankenarbeit weder im einen noch im andern Falle sein. Das wäre nur im Hellwachsein möglich, wo sich die Gedanken von den Bildern lösen lassen, wo dilatierende Aufmerksamkeit der vergleichsbereiten Beobachtung erst das hinreichend umfangreiche Begriffsgut darbietet. Auch würde jene hellwache Kritik vor Vollendung des Kunstwerks nur die zarten Fäden fernliegender Kombination zerstören und verwirren; ebensowenig könnte sie mit den Visionen prophetischen Gesichtes gemeinsam bestehen. Die Exaltation ist ja der Zustand, der günstigenfalls der echten Prophetie erschlossen bereit steht; freilich kann hier (wie immer in solchem Falle) die Psychologie keinen Aufschluß über Echtheit und Unechtheit der Vision geben. Psychologisch genommen ähneln nun die Bilder auch der vorbereiteten und künstlerischen Exaltation der Vision; weshalb ja auch ein metaphysisch laxer aber weitverbreiteter Sprachgebrauch von den Visionen und Inspirationen der Dichter zu reden liebt. Bei der prophetischen Exaltation erscheint das Ich als Teil der visionären Welt als gesandt und auserwählt. Der exaltierte Künstler dagegen erlebt sich als dulddendes und manisch beraushtes Werkzeug. Die Willenshaltung ist entschlossen (im Falle des Propheten unbeugsam bis zum Tode). Abrupte Exaltation verschmilzt kraft intensiver Synthesis die Vorstellungen organisch unter den Bindungen formalen Denkens zu bedeutsamen Einheiten, zu symbolischen Gestalten (zu den bekannten Sinnbildern der prophetischen Schau mit ihrer gewaltsamen und tief sinnigen Großartigkeit); die Gedanken ordnen sich ohne Einfluß irgendwelcher Beobachtung zu sehr fügsamen Systemen. Die Denkgesetze, unter denen ideale

Objekte konstruiert werden, beeinflussen das Vorstellungsleben, während im Traume umgekehrt die gedankenhaltigen Worte nach Vorstellungsgleichförmigkeiten assoziativ gebunden ablaufen. Der künstlerisch Exaltierte findet nicht so widerstandslosen Vorstellungsstoff. Freilich schmilzt auch er die zuströmenden Einfälle zur letzten unlöslichen Einheitlichkeit des Gesamtaufbaus, scheidet groteskes und episodisches Beiwerk aus und schenkt dem schönen Gebilde die bündige und weltförmige Geschlossenheit und äußerste Vollendlichkeit.

Da Propheten und Künstler sich in den exaltierten, aus sich heraus redenden Bewußtseinszustand teilen, ist es nicht verwunderlich, den Dichter gelegentlich auf sibyllinische Weise reden zu hören (Michelangelo) und den Propheten in dichterischer Formgebung. Jedenfalls drängt die Exaltation am meisten aus sich heraus zur abschließenden Gestaltung in Schrift und Bildwerk. Erleiden also Einfälle im exaltierten Zustande ihre letzte Zusammenschmelzung und Klärung, dann geben sie selbst wegs einer Willenszwanghandlung in die eigentliche künstlerische Kreation ein.

Nach solchem manischen Anfall ausgestaltender Exaltation ist der Künstler in mancherlei Sinne erschöpft. Findet sich alsdann der geniale Mensch erwacht vor seinem Werke, so erleidet er ganz den Eindruck als von etwas Fremden, ihm von außen zuteil gewordenen. Das liegt einmal daran, daß dem exaltierten Zustand kritische Besinnung und Selbstbeobachtung mangelt; dann daran, daß die Erinnerung an das vergangene Erlebnis matt und verwaschen ist, weil zwischen den Bewußtseinszuständen der Faden leicht abreißt, den das Gedächtnis knüpft; schließlich daran, daß die natürliche Ermüdung und die Armut des wachen Gemütslebens dem genialen Menschen vorspiegelt, er sei aus sich heraus solch hinreißender Stimmungen gar nicht fähig. Deswegen vermutet er dann schon manchmal übernatürliche Einwirkungen, auch wo kein theologischer Grund dafür spricht. Fremd also steht der erwachte Schöpfer seinem Werke gegenüber. Seine rege Begabung stellt sich sofort beobachtend dazu. Jetzt erst läßt er der Kritik die Zügel schießen. Dem großen Kunstwerk gedeiht in solchen Augenblicken aus der Selbstkritik mehr als aus allen Kritiken der Kunstfreunde. Viel Selbstzucht muß hier der Genius üben; vielleicht geht sonst gerade die Zeit verloren, wo darüber entschieden wird, ob sein Gebilde nur ihm oder auch der Nachwelt gehören wird. In den Zeiten echter Hochblüten der Kunst geben Kanon und Tradition der Kunstselbstkritik den Maßstab. Der ganze Ernst des spielenden Kindes und die Ehrfurcht, womit der Primitive manische Erregungsausbrüche umgibt, hegen nicht nur den eigentlichen Schaffensvorgang, sondern tragen auch die Kunstkritik. Der Genius wird zum besten Kenner seines Werkes.

Selbstkritik ist genialen und nichtgenialen Menschen nur im Hell-

wachsein möglich. Das normale Wachsein reicht dazu nicht aus. Ist das gewöhnliche Wachsein doch der Zustand einer umfänglichen und wechselnden aber wenig angespannten Aufmerksamkeit. Die breite Menge der zuströmenden und nur oberflächlich geordneten Wahrnehmungen erfüllt es. Normal-Wachsein, das ist so recht der Zustand der wackern Betriebsamkeit, des redlichen Entschlusses, der alltäglichen und achtbaren Willenstüchtigkeit. Das Gefühlsleben ist von zweckmäßiger und lebendlicher Nüchternheit. Die landläufigen und nützlichen Gedanken erwägen berufliche Notwendigkeiten und Erleichterungen, die Ziele gewohnter und verleiteter Mühen. Beziehungen naheliegender Art werden wahrgenommen. Mutterwitz (*ratio particularis*) und Witterung (*aestimatio*) entscheiden wo gewählt werden muß. Begrenzte Leistungen der fremdspurigen Einbildungskraft helfen die Mittel zum Dasein zu ergreifen. Die wahrgenommenen Dinge sind weit mehr Gegenstand des Verlangens als des Forschens oder des Schauens. Der normal-wache Mensch ist erwerbstätig und weit mehr den Nutzwerten erschlossen als denen der Schönheit. In diesem Zustande ist auch der geniale Mensch nicht produktiv. Im Hellwachsein dagegen ist er kritisch gestimmt. Gewiß ist auch darin der Erlebnisstrom der Wahrnehmungen nicht unterbrochen, aber beachtenswerte Wahrnehmungsdinge sind in kennzeichnender Raumgestalt aus dem Zeitstrom herausgehoben, zu eigentümlich dauernden Gegenständen geformt und der Beobachtung zugänglich gemacht. Willkürliche und fixierende Aufmerksamkeit ist auf ausgesuchte Forschungsgegenstände gerichtet. Der Umfang des Bewußtseins ist verringert. Die kritische Gedankenarbeit ist die vorwiegende und ausschlaggebende psychische Funktion des hellwachen Bewußtseinszustandes; daher er der charakteristische Zustand des Menschen der modernen Zivilisation ist. Vorstellungen ergänzen das Wahrnehmungsbild weniger als in der Apperzeption des Normalwachseins; dagegen dienen flüchtig verschwebende Vorstellungen als gelegentliche Anhalte und Fundamente für Gedanken. Das Gefühlsleben ist stark abgeebbt. Der kritische Bewußtseinszustand ist auch bei leidenschaftlichen Temperamenten kalt. Beobachtung kann im Hellwachsein sich auch auf unbeachtete und optisch unfixierte Wahrnehmungen richten. Gedanken können auch Wahrnehmungen und Vorstellungen ersetzen. In jedem Fall verbindet logisch geordnete Zusammenfassung die Bewußtseinsinhalte nach aufgedrängten oder nach vorläufig ausgewählten Gesichtspunkten. Einteilung, Abstraktion, Analyse, Unterscheidung, Vergleich und sonstige kritische Funktionen spielen. Das Erlebnis „Ich denke“ oder „ich beobachte“ tritt nur in Arbeitspausen hervor. Dieser Verlauf der Gedanken ist forschend, nicht aber schöpferisch. Hellwachsein ist auch der Zustand besonnenen Handelns, sonderlich in Augenblicken der Gefahr.

Ein Augenblick gefährlichen geistigen Schicksals, der in höchstem Maße das besonnene Handeln kritischer Analyse bei kühlem Blute fordert, stellt die sehr auserlesene Wahrnehmung des neugeschaffenen Kunstwerks vor die hellwache Seele des Genius, der sein Gebild zum ersten Male nüchtern betrachtet, ebenso wie ein sehr begabter Kunstkritiker.

Kunstkritik selbst ist ebenso schwer zu üben wie zu deuten. Es ist sicher, daß der Kunstkritiker nicht einfach ein wissenschaftlicher Forscher ist, so gewiß er aus dem kritisch besonnenen Wachzustande heraus nur über die virtuose Technik der Kunst unvermittelt urteilen kann, so gewiß er, um das Kunstwerk sich überhaupt zu vergegenwärtigen, in Bewußtseinszustände willigen muß, welche, solange sie dauern, Kritik ausschließen. Wenn es vielleicht auch nicht so sehr zutrifft, wie man gemeinhin behauptet, daß psychologische Selbstbeobachtung nicht unmittelbar stattfindet, sondern nur rückschauend verwirklicht werden könne, so unbezweifelbar dürfte es doch feststehen, daß Empfang und Kritik des Kunstwerkes niemals gleichzeitig sein können. Der Kunstkritiker ist also zur Rückschau auf das ihm bereits entschwundene Kunstwerk verurteilt, wenn er mit der Kritik anheben will. Schon ein Grund für die anstrengende und aufreibende Beschwerlichkeit seines Berufes liegt darin, daß er genötigt ist, sich allzu schnell aus der empfänglichen Bewußtseinslage loszureißen, weil man meist auch von dem hervorragenden Kunstkritiker eine umgehende Würdigung des gesehenen Kunstwerkes verlangt. Darüber hinaus bleibt die Kritik schwierig, möge die Rückschau nun vorzeitig oder rechtzeitig einsetzen. Die gewöhnlichen Erinnerungsverschiebungen, die man hinreichend kennt und mit denen als mit Fehlerquellen man sonst die rückschauende Kritik belasten möchte, gefährden den Beruf des Kritikers nicht, denn das Erlebnis gegenwärtigen Kunstwerkes ist als solches eindringlich, steht im hellsten Lichte der Aufmerksamkeit und ist praktisch auf lange hinaus unvergeßlich. Unvergeßlich ist es aber eigentlich nur im außerkritischen Bewußtseinszustande, hier waltet nämlich eine besonders auffallende Regelmäßigkeit der Erinnerungsverknüpfung vor, reißt doch die Erinnerung mit dem Wechsel des Bewußtseinszustandes ab und setzt erst

wieder ein, wenn derselbe Bewußtseinszustand wiederkehrt. Nur sehr wenige Fäden verbinden die Bewußtseinsinhalte des Traumes mit denen des vorangegangenen Tages, und ganz außerordentlich wenige spinnen sich dünn und abreißenbar genug aus dem Traum der Nacht in das Wachleben des folgenden Tages hinüber. So werden auch die Inhalte, die oft mannigfaltig und intensiv genug während einer Hypnose erlebt werden, im darauffolgenden Erwachen mit oder ohne einige suggestive Nachhilfe vollständig vergessen, während erneute Hypnose genügt, um sie fast insgesamt dem Bewußtsein wieder zu schenken. So gibt es lebhaftere Erinnerungen an vergangene Kunst-erlebnisse in erneutem Zustande der Versunkenheit, dagegen verblassen die Reproduktionen über der währenden Kritik. Man kann demnach eigentlich mehr als von der schwierigen Lage des Kunstkritikers von den schwierigen Lagen sprechen, zwischen denen ihn sein Beruf hin- und herreißt. Die kritische Forderung läßt ihn nicht in faszinativer Versunkenheit ruhen, und aus der wachen Kritik zieht es ihn sehnsüchtig in die kontemplative Versunkenheit zurück, worin allein er das Kunst-erlebnis mit voller Frische sich zu vergegenwärtigen vermag. Dieses Leben im Zwiespalt, dieses fortgesetzte und zermürbende, ist dem bedeutenden Kunstkritiker unvermeidlich eigentümlich, die Schwierigkeit seiner geistigen Situation führt ihn daher oft genug zu einer Selbsttäuschung über Art und Wert seines Berufes. Während ihm durchaus zugestanden werden kann, daß er die Stimme des öffentlichen Gewissens ist, muß füglich bezweifelt werden, was er am liebsten von sich denkt, nämlich dies, daß er auch ein schaffender Künstler, eine Art von Dichter sei. Forscher ist er nicht, dazu verläßt ihn die nüchterne Besonnenheit viel zu oft; Dichter ist er nicht; dazu stört ihm die nüchterne Kritik jede Konzeption, jede Ausreifung, jede Exaltation. Man sieht an dem großen und schmerzlichen Beispiel Lessing, was diese kritische Störung der dichterischen Wirksamkeit bedeutet, und es entgeht einem nicht einmal angesichts des größeren Phänomens Schiller. Ein Schiller vermochte wie nur der berufene Kritiker über Goethe durchaus wahr zu urteilen, während Goethe, wesenshellsichtig, wie er ist,

sich der Wirklichkeit gleichzeitiger Genies verschloß und verschließen mußte. Das liegt nicht zum geringsten Teil daran, daß Friedrich Schiller, wie ihm nicht verborgen war, an poetischer Kraft Goethe unterlegen war. Man braucht nicht in das geläufige Vorurteil über Schillers Bühne einzustimmen und kann doch im stillen der Meinung sein, daß die Zukunft von dem Philosophen und Kritiker Schiller höher denken werde als von dem Dichter. Je größer die Gabe eines Kritikers ist, um so weniger braucht er zu befürchten, in den Wellen des Geschichtstromes unterzusinken, denn das Gedächtnis der Menschheit bewahrt auch das Andenken an die großen Kritiker auf, wenngleich sie niemals eine Massenpopularität haben werden, nach der sie sich kaum sehnen dürften.

Daß dem Genius der kritisch geklärte Stoff in neue Konzeptionen wieder eingehe, kann nicht ausbleiben, solange das Kunstwerk irgend feilenswert ist. In dem Augenblick der ersten Wiederempfängnis eines erstmalig vollendeten Werkes verhält sich der schaffende Genius seinem eigenen Gebilde gegenüber nicht anders als der Kunstfreund zum Kunstwerk. Ihn umfängt die Dämmerung einer leichten Somnolenz, deren Vorstellungen nur deshalb nicht traumhaft-ideenflüchtig verlaufen, weil sie durch die sanft-eindringliche und urgewohnte Suggestion des schönen Gebildes zur Gestaltempfänglichkeit einer magischen Haltung gebunden werden. Kritik ist während dieser Empfänglichkeit ausgeschaltet. In die Somnolenz des „feilenden“ Genius bricht nur der Blitz des selbstkritischen Zornes ein, er aktiviert den Bewußtseinszustand und wandelt ihn zur überwachen Exzitation, die zu Beginn dieser psychosophsichen Analyse der genialen Schöpferfähigkeit begegnete.

Dem Einsichtigen ist unverborgen, daß alle Einzelzüge dieses Bildes aus geschichtlichen Urkunden der genialen Selbstanalyse zu belegen, ein Buch erheischen würde, umfangreicher als die Gesamtdarstellung dieser Arbeit: Mir bleibt einstweilen die Hoffnung, im Bunde mit jüngeren Schülern und Freunden einen Teil dieser Untersuchung nach Maßgabe der gegenwärtigen Forschungshilfsmittel dereinst noch zu leisten.

Ende

Inhalt

Vorwort	5
Einleitung	23
Architektur	27
Plastik	51
Malerei	71
Tanz	104
Musik	115
Dichtung	143
Kunst der Gegenwart	177
Stil	184
Schönheit	202
Gestaltung	212
Genius	231

DR. SIEGFRIED BEHN

Philosophie der Werte

als Grundwissenschaft
der pädagogischen Zieltheorie

295 Seiten. Ganzleinenband M 11.20

(erschieden im Rahmen des Hand-
buches der Erziehungswissenschaften.)

„Wertkenntnis ist die erste Bedingung für eine sinnvolle Pädagogik und für eine objektiv berechnete Feststellung pädagogischer Formen. Diesen Gedanken, den unser Verfasser mit den Worten ausdrückt, daß Wertmetaphysik die eigentliche Praeambula der Pädagogik sei, hat er in seinem prachtvollen Werk umsichtig und allseitig, eindringend und überzeugend durchgeführt. Er legt die Entstehung der Werte und den Weg, auf dem wir zu ihrer Erfassung gelangen, dar und kennzeichnet in lehrreicher Weise die Abhängigkeit, in der bestimmte Erziehungssysteme von bestimmten Wert- und Weltanschauungssystemen stehen. Man kann an diesem ausgezeichneten Denkerstudien, daß auch von dem Boden der katholischen Geisteshaltung aus eine vorurteilslose Würdigung des menschlichen Lebens voll und ganz möglich ist. Und diese Würdigung ist von jenem gläubigen Optimismus erfüllt, ohne den eine erfolgreiche erzieherische Wirksamkeit ausgeschlossen ist. In einer Zeit, in der man sich um die Entwicklung rein religiöser, wenn nicht sogar anti-religiöser und atheistischer Erziehungssysteme bemüht, verdient Behns religiös und christlich unterbaute Wertpädagogik doppelte Beachtung“.

*Professor Dr. Arthur Liebert
im „Berliner Tageblatt“.*

Verlag
Josef Kösel & Friedrich Pustet

